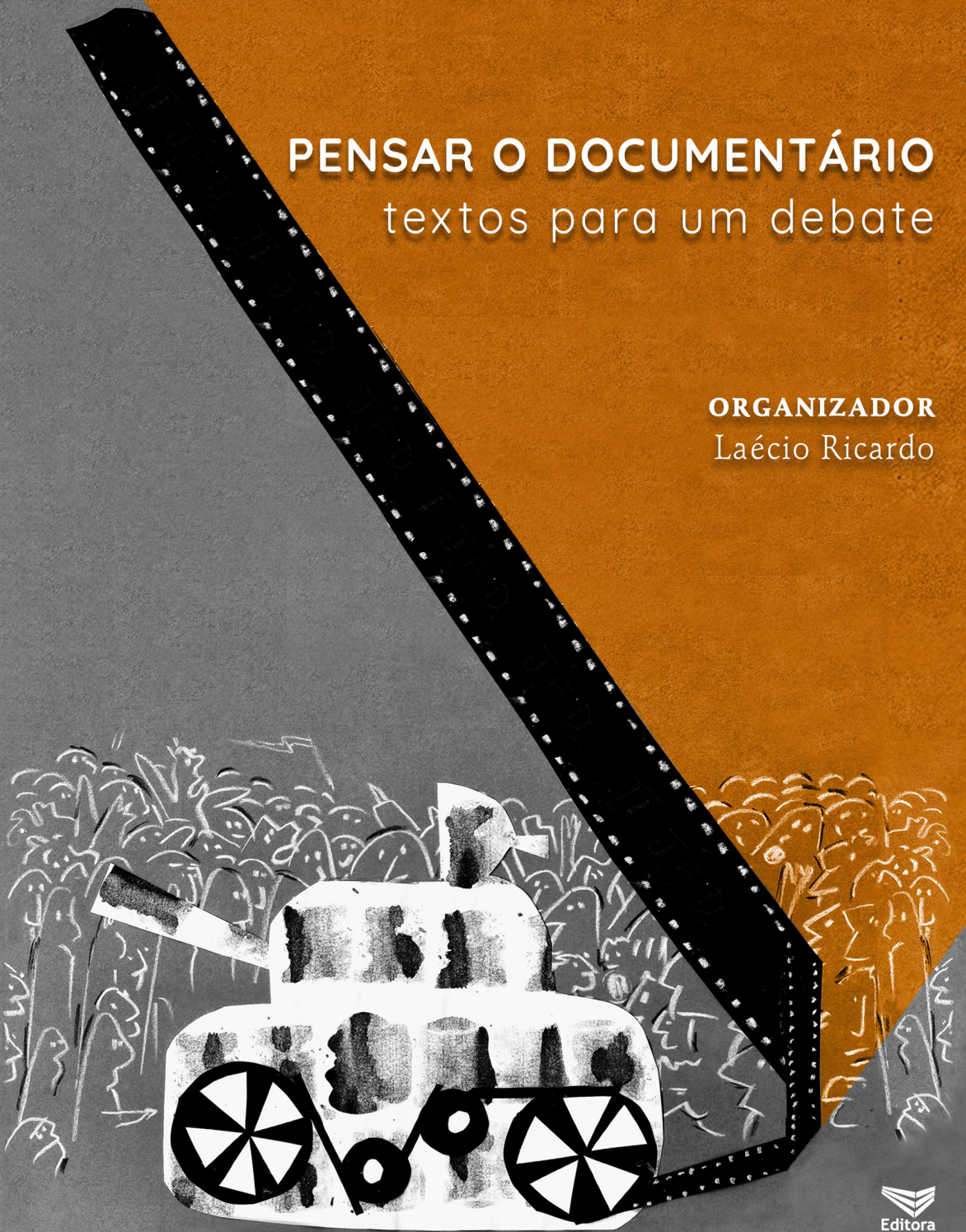
PENSAR O DOCUMENTÁRIO

textos para um debate

ORGANIZADOR
Laécio Ricardo



Editora UFPE

PENSAR O DOCUMENTÁRIO

textos para um debate

ORGANIZADOR
Laécio Ricardo

Editora UFPE
RECIFE
2020

Todos os direitor reservados aos autores. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfílmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos e videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial em qualquer sistema de processamento de dados e a inclusão de qualquer parte da obra em qualquer programa juscibernético. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração.

Catalogação na fonte:
Bibliotecária Kalina Ligia França da Silva, CRB4 -1408

P418 Pensar o documentário [recurso eletrônico] : textos para um debate / organizador : Laécio Ricardo. – Recife: Ed. UFPE, 2020.

"Este projeto editorial desponta como resultado de um congresso acadêmico realizado em março de 2019, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), intitulado II Jornada de Estudos do Documentário (II JED)".
Vários autores.
Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-415-1178-0 (online)

1. Documentário (Cinema). 2 Documentário (Cinema) – Congressos. I. Rodrigues, Laécio Ricardo de Aquino (Org.). II. Jornada de Estudo do Documentário (2. : 2019 mar. 26-29 : Recife).

791.43 CDD (22.ed.) UFPE (BC2020-003)

Editora UFPE
Rua Acadêmico Hélio Ramos, 20, Várzea
Recife, PE | CEP: 50.740-530
Fone: (0xx81) 2126.8397 | Fx: (0xx81) 2126.8395
www.ufpe.br/edufpe | livraria@edufpe.com.br

SUMÁRIO

7 Introdução

11 A não-imagem na imagem de arquivo:
ou o pensamento na imagem e o gesto ensaístico
para uma consciência crítica
Álvaro Renan José de Brito Alves

43 O Cajueiro Nordestino (1962):
um estudo sobre o filme documental e o Instituto
Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais
Arthur Gustavo Lira do Nascimento

67 Sarah Polley e a escrita de si: técnicas de ativação
de subjetividades em "Histórias que Contamos"
Breno Mota Alvarenga

87 A metafísica do olhar técnico em Ônibus 174
Bruno Alves Ferreira

111 Cinema como memória – Uma aproximação
entre campos a partir da análise de Rocha que voa
Carolina Gonçalves Pinto

123 Sobre Catembe
Cid Vasconcelos

143 João Moreira Salles em contato: narração e a
experiência do (re)encontro com as imagens em
Santiago (2007) e No Intenso Agora (2017)
Francisco Alves dos Santos Junior
Angelita Maria Bogado e Scheilla Franca de Souza

161 O ensaio no cinema brasileiro: formas de inscrição da subjetividade, de Glauber Rocha a Carlos Nader
Francisco Elinaldo Teixeira

183 Cinema Radical como política da imagem
Gabriela Almeida

201 Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo
Kênia Freitas

229 A imaginação no poder? O Maio de 1968 em três documentários
Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

271 Sob o risco de não ter filme: dos "dispositivos-suicida" às "imagens-terremoto"
Marcelo Ikeda

291 Joaquim Pedro de Andrade e seu cinema documentário nas décadas de 1960-1970
Meire Oliveira Silva

315 O olho que dança: Miradas e memórias do corpo nos documentários argentinos modernos e contemporâneos
Natacha Muriel López Gallucci

345 Cao Guimarães: por uma escrita que se faz enquanto se pensa
Rafael de Almeida

365 O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo
Victor Guimarães

INTRODUÇÃO

Este projeto editorial desponta como resultado de um congresso acadêmico realizado em março de 2019, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), intitulado *II Jornada de Estudos do Documentário* (II JED) e que contou com a participação de pesquisadores (professores e estudantes de pós-graduação) de diferentes estados brasileiros, além de conferencistas internacionais, mobilizando um público expressivo no decorrer de suas atividades. Fato surpreendente, quando ponderamos que os debates e apresentações circunscreveram um domínio do audiovisual por vezes escanteado e com um número de entusiastas nem sempre expressivo; e mais admirável ainda se mensurarmos que a primeira *Jornada*, uma iniciativa modesta ocorrida cinco anos antes, tinha abrangência local (Recife e adjacências).

Assim, para a surpresa dos organizadores, que apenas almejavam um crescimento regional, nos deparamos com um número amplo de congressistas e de ouvintes. E como as exposições foram empolgantes e os debates entusiasmados, a contrapartida editorial nos pareceu uma etapa necessária – um desfecho justo para uma atividade que superou nossas expectativas. Feita a convocatória para o ebook, recebemos as contribuições de uma dezena de participantes. A estes textos, acrescentamos as colaborações de alguns pesquisadores convidados, que gentilmente aceitaram se vincular ao

empreendimento. Deste modo, a publicação que chega ao leitor em formato digital reúne dezesseis artigos/ensaios que nos apresentam um panorama generoso do documentário, atestando sua vitalidade e fortuna crítica, e o desejo de inspirar novas reflexões – eis a razão para o subtítulo do livro (*textos para um debate*: que as idéias aqui semeadas possam germinar em outros corações).

Acredito que a qualidade das colaborações fala por si, tornando desnecessária uma apresentação prolixa. De modo sucinto, diria que os artigos cobrem um percurso que envolve a modernidade do documentário até sua dinâmica complexa e plural na contemporaneidade, priorizando ora uma filmografia e diretor específico, ora abraçando um recorte mais transversal. No primeiro eixo, figuram os textos sobre Cao Guimarães, João Moreira Salles, Linduarte Noronha, Eryk Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, por exemplo; no segundo, podemos citar os artigos que versam sobre o ensaísmo fílmico, sobre os entrelaçamentos entre ficção e documentário no cinema brasileiro recente, sobre a memória de *maio de 1968* no documentário, sobre a instigante noção de *cinema radical* e sobre a produção documentária contemporânea de diretores negros brasileiros. Mas insisto: esta é uma apresentação rápida e que não ambiciona produzir sínteses dos trabalhos aqui reunidos. Nosso intuito é apenas o de aguçar a curiosidade do leitor; assim, esperamos que os textos sejam acolhidos com interesse por interlocutores diversos.

E como nestes tempos de "contingenciamentos" nenhum desafio é superado sem parcerias e o engajamento de outros colegas, gostaria de finalizar esta introdução com alguns agradecimentos importantes. Primeiramente, aos colaboradores do ebook, que de forma generosa concordaram em partilhar suas experiências e esforços intelectuais conosco.

Em segundo lugar, à Pró-Reitoria para Assuntos de Pesquisa e Pós-Graduação da UFPE (Propesq-UFPE), que além de nos auxiliar na organização da II JED, concedeu os recursos que viabilizaram este projeto editorial. Também foram imprescindíveis na execução do evento acadêmico citado os apoios do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE (PPGCom), da Cinemateca Pernambucana, da Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj) e do Consulado Geral da França no Recife. Por fim, e de modo especial, agradeço aos estudantes e professores do Departamento de Comunicação Social da UFPE diretamente envolvidos na realização da *Jornada,* sobretudo os colegas Cristina Teixeira, Fernando Weller e Mannuela Costa, docentes que desde o início se dedicaram com afinco à iniciativa.

Saudações fraternas,

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues
Depto de Comunicação Social e Programa de
Pós-Graduação em Comunicação (UFPE)

Álvaro Renan José de Brito Alves é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Também é mestre pelo mesmo programa, tendo defendido sua dissertação, em 2018, sobre o tema da memória e as práticas ensaísticas no cinema de Chris Marker e na literatura de W.G. Sebald. Atualmente pesquisa formas de uso pedagógico por meio de ensaios audiovisuais. E-mail para contato: b.alves04@gmail.com.

A NÃO-IMAGEM NA IMAGEM DE ARQUIVO: OU O PENSAMENTO NA IMAGEM E O GESTO ENSAÍSTICO PARA UMA CONSCIÊNCIA CRÍTICA[1]

Álvaro Renan José de Brito Alves

Em uma passagem do filme *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, somos apresentados a imagens de indigentes no meio das ruas de Tóquio; são mendigos, parecem bêbados ou portadores de alguma disfunção mental. Desamparados pelo Estado, à margem da sociedade do bem-estar, estes enjeitados sociais são, nas palavras do filme, "não-pessoas", cujo nome acredita-se vetado à pronúncia: os "Etas"[2]. Para mostrá-los, o gesto de Marker (Sandor Krasna, espécie de alter-ego do cineasta no filme) empresta de um videoartista japonês, Hayao Yamaneko, uma curiosa solução. Trata-se de apresentar imagens do passado histórico japonês utilizando-se da técnica videográfica da síntese de imagem: Marker

1 O presente trabalho deve muito às discussões realizadas durante os encontros do Grupo LEVE (Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação), grupo de pesquisa e estudos do Centro de Educação da UFPE, coordenado pelas professoras Thereza Didier, Jane Pinheiro e Catarina Andrade.

2 Mais conhecidos como "Barakumin", designação de uma antiga casta social habitante do Japão, hoje representa cerca de 3% da população; historicamente e ainda hoje, representa de maneira geral a classe dos indigentes e do lumpemproletariado, bem como aqueles que ocupam trabalhos considerados "impuros".

transforma tais imagens, fazendo-as perder seus contornos ao explodi-las em pujantes cores artificiais por meio de um sintetizador visual; para o cineasta, a justa imagem capaz de figurar "não-pessoas" é mostrá-las através de "não-imagens" sintetizadas[3].

Marker não faz mais do que conceber, a partir da escolha em um escopo de recursos técnicos visuais, um signo estilístico por meio do qual torna evidente uma certa reflexão, isto é, apresenta um pensamento ao mesmo tempo que demarca uma posição crítica e ética. Ele encontra nesta solução de montagem e edição um meio de coincidência entre pensamento e forma visual, entre ideia e conteúdo imagético. Ou antes ele a cria, tornando tal solução explícita por meio do comentário. A consequência desta síntese videográfica é que ela eclode na imagem documental seus aspectos indicial e icônico; assim, mais do que ser roubada e desvirtuada em uma apropriação falsificante, ela se abre para um campo de ressignificação simbólica cuja potência política precisa ser avaliada, particularmente no atual contexto de desvirtuamento das imagens públicas e privadas usadas como estratégias de manipulação e falsificação semântica e narrativa presente nos meios de comunicação e redes virtuais de mensagem instantânea.

Em Marker, dadas as suas estratégias de articulação dialética e ensaística, trata-se de fazer ver na imagem aquilo que é da ordem do virtual, das virtualidades alusivas, das correspondências e ressonâncias entre sua memória e a memória visual do mundo, algo que ele torna possível fazendo cada imagem acrescentar camadas de força e significação à imagem precedente. Por outro lado, a imagem como registro

3 "Eles são não pessoas. Como representá-los senão por meio de "não-imagens" (tradução minha). A transcrição do texto, em inglês, pode ser encontrada nesta página: https://www.markertext.com/sans_soleil.htm

histórico vem primeiro como arquivo e só então é posta sob a conduta da reflexão e do pensamento. Trata-se de conferir uma legibilidade possível às imagens, quaisquer que sejam. Veja-se, por exemplo, o complexo e heterogêneo acervo de imagens de que dispõe o cineasta *bricoleur*, todo um arquivo cujos registros remetem a diferentes origens: arquivo de TV, arquivos pessoal e coletivo, gravações de cinegrafistas desconhecidos, recortes de filmes, tudo é passível de ser apropriado, manipulado e significado por meio do filme a ser feito. Nelas, importa identificar a marca da História ou de uma memória social[4].

O uso da imagem nos circuitos de informação e de redes de mensagem instantânea, nas atuais circunstâncias, torna decisivo o debate ético e político acerca deste fenômeno. É que os gestos descritos acima tornaram-se mais comuns e mais generalizados, utilizados, contudo, de forma indiscriminada e muitas vezes segundo espúrias intenções. Em que resulta a apropriação e a ressignificação indiscriminadas de imagens por parte de certas pessoas e de certos grupos, midiáticos, político-partidários, certos grupos sociais de interesse privado (privado, necessário dizer, no sentido majoritário de que são interesses parcial ou totalmente aquém da preservação do bem comum) e seu uso no debate político como visto nos últimos anos? Tornaram-se frequentes as correntes de mensagens cujo texto era acompanhado de imagens, gráficos, fotografias documentais de reportagens mais ou menos conhecidas a respeito de acontecimentos recentes, diretamente implicados na gestão da vida social do país (como as imagens do caos urbano, de desemprego, miséria

4 Em *Sans Soleil*, as imagens dos guerrilheiros de Cabo Verde e Guiné-Bissau na luta pela emancipação estão entre as mais significativas. Outras apresentam manifestações da cultura local no Japão, em países Africanos ou são apenas imagens do cotidiano que lembram o passado remoto da guerra, como a travessia para Hokkaido.

e indigência, registros de espaços públicos e instituições em situação precária, hospitais públicos lotados, em suma, imagens ilustrativas do que em geral se remete à má gestão dos recursos públicos). Na corrida presidencial de 2018, essas mensagens circulavam por todo tipo de rede social, de aplicativos, e se nos pareciam derrisórias ou insignificantes é porque, graças às distâncias entre as diferentes bolhas virtuais, não encontravam em geral destinatário nos círculos mais imediatos de nosso universo social. Esta pesquisa, aliás, surge do particular incômodo com um desses virais, que podemos tomar como exemplo não apenas pelo seu conteúdo, mas pelas estratégias implícitas em sua composição[5]. É óbvio que muitas outras apropriações foram feitas segundo usos e objetivos diferentes. Trata-se de um uso generalizado, que se encontra em todos os espectros políticos, seja de esquerda ou de direita. O fato é que esse uso interessado é mais do que comum, é talvez necessário numa disputa política pelas narrativas que regem o destino da vida social e política do país. As campanhas político-partidárias são baseadas nessas parcialidades, na manipulação da imagem e da informação e não há nada, pelo menos à primeira vista, de criminoso ou de reprovável nisso a não ser quando sua operação é injuriosamente deformadora e trapaceira.

O que gostaria de comentar, contudo, é a respeito de uma estratégia de uso das imagens desse arquivo mundano que está na vida política do país, mais especialmente falar

5 Trata-se da fotografia de um hospital público lotado de pessoas em estado caótico aparecia com o seguinte texto: "Vocês falam de 'tortura' (a respeito das falas polêmicas do então candidato à presidência Jair Bolsonaro), mas isso sim (hospitais lotados supostamente graças à ingerência do governo petista) é tortura". A composição aqui é ilustrativa do problema em questão: a palavra inscrita, sobrescrita à imagem, tem por consequência uma sobre-determinação do conteúdo visual pelo sentido da mensagem do texto. Não se vê a imagem a não ser como clichê, isto é, saturada de uma significação demagógica operada por sua situação discursiva.

de um certo tipo de forma e procedimento que aciona gestos muito parecidos com estes que descrevi a cima: podemos enumerar, se se quiser, a apropriação, a ressignificação e manipulação das imagens. Trata-se aqui, especialmente, do ensaísmo, da prática ensaística que, na literatura, na filosofia, como no cinema, faz uso, como dizia Adorno (2012), de um material pré-existente de objetos históricos e culturais para conceber a fisionomia de um pensamento, para desenhar um mapa mental possível sobre o qual certos conceitos são capazes de percorrer acionando ideias, reflexões e percepções acerca do mundo. Neste caso, os objetos são imagens. O ensaísmo não é menos político que a militância política ou as práticas panfletaristas; e não deveríamos concebê-los como oposição. A minha hipótese é que a prática ensaística enseja uma instância pedagógica que franqueia ao pensamento e ao olhar toda uma reeducação que não serve primeiramente a nenhum objetivo político previamente traçado. Ela enseja um remanso para as ideias e para a constituição de uma memória que está (ou deveria estar) na base da nossa formação política. Quereria dizer com isso que não há educação política, não há posicionamento político, se não há uma memória que faça uso crítico da matéria da história. E se tomamos por certo que sua matéria não é tanto a narrativa (de natureza temporal, causal) mas a imagem, a disputa figurativa da vida por meio de uma memória visual, como sugeriu Benjamin[6], não há educação política, posicionamento político, se não há a formação de uma competência, de uma certa faculdade *estésica* que é, primeiro, a de reabilitar criticamente a visão, um reaprender a ver no sentido de um

6 Assim define Benjamin em um dos protocolos de suas *Passagens* (N 3,1, p.768), informando que "enquanto a relação do passado com presente não é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (*bildlich*). Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas".

aprimoramento da nossa capacidade de apreender as coisas do mundo e, em segundo, a faculdade de montar e remontar os fatos, os acontecimentos, em suma, de reorganizar as tramas sensíveis formadas pela relação entre os episódios, antigos e recentes, que constituem a história do país. Não interessa aqui a maneira mais ou menos arguta, mais ou menos racional, mais ou menos factual com que se monta costumeiramente um argumento para usá-lo numa disputa de narrativas, para convencer um outro de que suas opiniões e suas ideias a respeito da política nacional e de certos fatos estão erradas. Não se trata, tampouco, de uma disputa contra as grandes emissoras que foram por algum tempo as responsáveis pela montagem da narrativa que levou ao impeachment (cujo protagonismo é hoje bastante discutível). Trata-se de retornar às imagens, aos eventos de que são seus dados indiciais, a fim de permitir perceber suas bordas, como fronteira e como horizonte. Trata-se de instalar-se no limiar onde se faz possível uma consciência crítica, aquém ou além da mera opinião reativa.

Em nosso atual contexto político, o destino da vida social é decidido pela maneira como as imagens, os discursos e as narrativas, articulados entre si de diferentes formas, circulam nos meios de comunicação instantânea. Quando se pensa nos disparos de mensagens portando *fake news*, infográficos, *memes*, na viralização dessa informação, não se pode deixar de pensar na produção e reprodução técnicas dessas imagens, mas também que essa é apenas uma versão mais despudorada, mais extrema, do uso irrefletido das imagens pelo telejornalismo. A imagem como portadora de uma objetividade e o discurso nela dissimulado é quase uma norma na maneira como se naturalizou a circulação de imagens historicamente. Valores como objetividade, imparcialidade e neutralidade sempre foram ostentados pela teoria e prática jornalísticas,

o que levou a uma neutralização da resposta crítica, da problematização, por parte dos sujeitos da comunicação, tanto produtores quanto consumidores.

Neste sentido, se é possível arregimentar uma educação, uma certa pedagogia crítica da imagem, é preciso que ela faça toda uma reedição da experiência da imagem relativizando tais valores a partir de outras dimensões, tão importantes quanto seu aspecto documental, tais quais o lugar e o tempo de sua produção, a elaboração de sua transparência, bem como as contingências afetivas e emocionais de que uma imagem é portadora. Assim é que uma tal pedagogia, para ser efetiva, precisaria fazer distinção de uma experiência da imagem e uma experiência da informação.

Um saber pela imagem é, em primeiro lugar, um saber da experiência da imagem. E deveríamos ser capazes de *experienciar* a imagem sob pelo menos três condições, três dimensões: a relação entre *visibilidade* e *legibilidade*; a relação com o tempo, quer dizer, a *temporalização da experiência na* e *pela imagem* (seria preciso pôr a imagem em "movimento", relacioná-la com outras imagens, com nossos próprios desejos e nossa própria memória, evitando tratá-la como dado fixo meramente ilustrativo em um discurso); e, por fim, *o adensamento* ou *o espessamento da imagem* que diz respeito à maneira como fazemos circular não apenas informação mas *afetos* e *percepctos* tanto quanto possibilidades de saber, que não supõem apenas a *intelecção* da imagem, mas constituem a sua *espessura* e a sua *duração* mesmas.

A fim de validar uma instância pedagógica no filme-ensaio, precisaríamos antecipar algumas de suas características. Toma-se aqui o ensaísmo como forma singular tanto no fazer fílmico (bricolagem) quanto na relação estabelecida entre o espectador, a imagem e som, e a memória social - rememoração como emancipação, nos termos benjaminianos

(Benjamin, 2011). Define-se comumente o filme-ensaio pelo enfoque subjetivo da narração, pelo trabalho com as imagens de arquivo e por uma maneira aparentemente pouco rigorosa de articular imagem, som e texto[7]. Timothy Corrigan assinala que o ensaístico, pelo que demonstra a sua história, "é mais interessante não tanto pela maneira como privilegia a expressão e a subjetividade pessoais, mas, antes, na maneira como perturba e complica essa noção de expressividade e sua relação com a experiência" (Corrigan, 2015, p.21). Trata-se antes do encontro entre o eu e o mundo, de uma subjetividade em confronto com o domínio público da história, do que da elaboração de uma experiência estritamente pessoal daquilo que se vê e se percebe. O ensaio no cinema põe em jogo, antes de mais nada, uma dupla relação, sensível e intelectual, com o registro da imagem fotográfica ou em movimento, e com o som e a narração. A ideia do jogo (Agamben, 2005) interessa na medida em que institui um campo de ação possível, entre o lúdico e o político, no qual o gesto de elaborar e criar é, a todo instante, posto em evidência, permitindo ao espectador testemunhar o processo singular de criação do realizador, mas solicitando dele um engajamento não menos importante e um lugar não menos privilegiado no trabalho de construção de sentidos.

Muitos filmes ensaísticos cumprem um papel importante na construção de uma memória social e histórica do mundo e do cinema. É o caso dos filmes de Chris Marker. Por operar a partir do pensamento sobre a imagem, a prática ensaística

7 "Pouco rigorosa" compreendido aqui de maneira geral em relação às formas tradicionais de articulação do discurso e do sentido das imagens obedecendo a parâmetros de continuidade, contextualização e referencialidade históricas e arquivísticas. Neste sentido, conectar imagens distantes, como Marker ao articular registros visuais da África com os de viagem ao Japão ou de diferentes momentos da história de Cabo Verde e Guiné Bissau, pode parecer heterodoxo e despropositado.

devolve tanto ao realizador quanto ao espectador a responsabilidade sobre os sentidos presentes na articulação entre imagem e som. Trata-se de uma operação eminentemente ética e estética, portanto política. A abordagem ensaística sobre a imagem permite escapar dos sentidos ordinários dos objetos, símbolos e signos. A partir de uma relação inventiva e fabulatória com o cotidiano, da introdução de novas narrativas e referências artísticas, a abordagem ensaística pode criar novas formas de experimentação para a ação no mundo.

Trata-se, portanto, de fazer experiência do mundo, torná-lo experienciável novamente. Sujeito ao perigo frequente, do choque, da violência e da alienação em todas as suas formas modernas, o habitante da sociedade pós-*aurática*, como escreve Seligmann-Silva (2016, p.67) a respeito da teoria benjaminiana da modernidade, é, a todo momento, "posto à prova", "e é por meio desse estar em perigo radical que ele faz sua 'experiência'. *Fazer experiência* é a grande questão benjaminiana, e está intrinsecamente ligada à sua teoria da modernidade que, fundada a partir do nascimento da *sociedade de massas* e das transformações dos aparatos cognitivo e psíquico, das formas de ver e perceber o mundo, também põe em questão a relação histórica com a tradição e a memória. Todo o estudo de Benjamin sobre a obra de Baudelaire, por exemplo, corre neste sentido: como *fazer experiência* num mundo que, tomado por incessantes transformações, se liquefaz a todo momento, torna tudo ruína, no qual as novidades já nascem velhas e os encontros são fugazes como o olhar de uma passante? A poesia de Baudelaire acede a experiência moderna da fugacidade à forma "eterna" do poema. Por sua vez, Benjamin tentará, em seu projeto das *Passagens* parisienses, desenhar uma fisionomia e uma constelação imagética, histórica, filosófica e mesmo sociológica, da

sociedade moderna da capital francesa[8]. Para Benjamin, tudo aquilo que está prestes a desaparecer, torna-se imagem[9]. Por trás das fotografias de Atget, sobre as quais Benjamin escreveu, o fotógrafo anotava: "*Va disparaît*!" (Seligmann-Silva, 2016, p.65). Nosso mundo, por sua vez, o fluxo de imagens cintilantes, fugazes, torna tudo líquido, dissolve os vínculos e a memória está sempre na iminência do apagamento. A prática ensaística talvez possa servir de modelo para a retenção de uma memória das imagens ainda possível.

Entre o hábito e a experiência

O cotidiano observável das imagens (a TV, a publicidade de outdoor, os *memes*, os infográficos e as diferentes imagens circulando nas redes virtuais) é todo ele caracterizado por uma infinidade de estímulos, choques, cintilações visuais que ora capturam e paralisam nossa capacidade cognitiva, ora estimulam na forma de prolongamentos motores e atos reflexivos nosso aparato perceptivo-sensorial. A esta resposta habitual de nosso corpo e de nossa mente ao mundo dos estímulos visuais, Deleuze (2018a, 2018b) teria chamado de encadeamentos sensório-motores. Em resumo, seria essa atitude quase inconsciente ou involuntária de nossa reação às imagens a verdadeira criadora do hábito de emitir opiniões por meio de naturalizações e generalizações da imagem como produtora de informação e sentido imediatos. Isso significa que a imagem é tomada como "janela aberta" para o

8 Ver Benjamin, Walter. *Passagens*. Bolle, W.; Mattos, O. (Org.) C.P.B. Mourão e I. Aron [Trad.]. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

9 Nas palavras de Benjamin, tradução brasileira: "Aquilo que se sabe que irá desaparecer em breve torna-se imagem" (Benjamin, 2015, p.89)

mundo, o que pressupõe paradoxalmente uma ausência de mediação. Essa associação entre os esquemas sensório-motores e a produção de clichê, isto é, de imagens saturadas de significado e autossuficientes, Deleuze a designou claramente em seu livro *A imagem-tempo* (2007, 2018b) quando, ao relacionar as situações cotidianas de certos filmes às situações-limite[10], que não necessariamente se assinalam por raridade ou por serem extraordinárias, descreveu a ambas como sendo a moldura de toda uma organização da miséria e da opressão por uma forma de poder, cuja determinação supera nossa capacidade de reagir a não ser por meio de uma resignação, da constituição de um hábito:

> Vemos, sofremos [...] uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. Notemos a esse respeito que mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras, e nos inspiram algo a dizer quando já não se sabe o que fazer: são esquemas particulares, de natureza afetiva. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. (Deleuze, 2007, p.31)

Se o mundo se deixa organizar em conformidade a um poder que opera sobre as sensibilidades a fim de introduzir nelas uma motricidade reflexiva que torna inerte qualquer possibilidade de transformação social, é preciso então

10 Os filmes neorrealistas de Rosselini, por exemplo, que tornam o ambiente hostil (as ruínas do pós-guerra, a fábrica dos trabalhadores, a ilha de Stromboli) uma paisagem cotidiana qualquer (Deleuze, 2007, p.29-32).

assumir outra forma de experiência, isto é, outro uso do tempo. Cezar Migliorin argumenta, por exemplo, que são os recursos sensório-motores que mobilizamos toda vez que admitimos como naturalidade as marcas injuriosas do poder: a cruz posta na parede de cada sala de aula numa escola laica, os estigmas da desigualdade social quando andamos nas ruas, as justificativas que damos ou a mera resignação face às medidas arbitrárias e injustas de um governo farsesco ou mesmo a negligência global acerca do desastre ecológico causado pela exploração desregulada dos recursos naturais no mundo (Migliorin, 2015, p.140). O hábito, neste sentido, é a consolidação desses mecanismos justificadores da ordem policial que mobiliza, na vida social dos sujeitos, todo um esquema de denegação que neutraliza as desestabilizações passíveis de serem causadas pela indignação, pelo sentimento de injustiça ou de revolta que porventura poderíamos ter, e certamente temos, diante desses fatos. Resgatar o aspecto político da imagem seria tomá-la no cerne deste problema: a imagem não é o imediato entre o mundo e o sujeito, tampouco mediação pura, técnica e neutra em sua objetividade. Ela é, entre outras coisas, um dado do tempo que afirma sobre nossa condição.

Cezar Migliorin introduz sua crítica, através de Rancière, ao conceito tradicional de política, deslocando seu significado ao atribuir à palavra a ideia de que o político, ou antes, o "evento político", na imagem, é aquilo que altera o sensível, que "perturba uma certa ordem da comunidade", remanejando as coordenadas e os valores com que medimos nosso lugar e o dos outros na sociedade. O cinema, neste sentido, é este "recorte no sensível" que "perturba as partilhas dadas", que dissolve as "demarcações" imaginárias com que a ordem policial produz as exclusões, os preconceitos e os "limites subjetivos" que impedem a aceitação do outro, a

fim de manter o estado de coisas em uma sociedade constituída sobre a denegação e o recalque de suas mazelas e desigualdades. (Migliorin, 2015, p.140-1).

Não apenas as metáforas são esquivas sensório-motoras, como as opiniões são respostas, prolongamentos sensório-motores constitutivas de uma espécie de aparato perceptivo-cognitivo que naturaliza a violência e o absurdo do mundo. No mundo do capitalismo cognitivo, das imagens relapsas, meras portadoras da informação, que Jorge Larrosa (2002) chamou de "sociedade da informação", é a opinião, a resposta opinativa do sujeito telespectador e leitor, o imediato circuito que *informa*[11] àquilo que se vê. E, sendo esta sociedade da informação uma sociedade que perdeu, ou a tem em "baixa cotação", a experiência, onde ter opinião tornou-se imperativo, ela acaba por se constituir como a única forma de conhecimento e a única maneira encontrada pelo indivíduo de determinar e emitir seus posicionamentos políticos. Conhecer, aprender, apreender fatos, imagens, informações, textos e contextos, tudo isso não vai sem o acúmulo, obsessivo, estéril, desmemoriado, de informações, isto é, não vai sem que o desejo do indivíduo de adquirir e processar informações e de, afinal, emitir sobre elas opiniões decisivas. Jorge Larrosa, de maneira crítica a esse diagnóstico, reivindica em seu ensaio outro conceito de experiência para redefinir a possibilidade de uma nova pedagogia que esteja imune ao fenômeno de um conhecimento reduzido à transitividade entre informação e opinião.

Larrosa expõe as características desse fenômeno: na atual conjuntura societal, a opinião assume a "dimensão

11 Gostaríamos de ressaltar a dupla acepção do verbo: trata-se de comunicar ou inteirar-se, dar prova de que se sabe; mas assumindo também o sentido de *enformar*, palavra da mesma família etimológica que significa dar forma, investir uma forma sobre algo.

significativa", isto é, enquanto a informação designa o objetivo, o real ou o fato de um evento, a opinião seria o seu contracampo subjetivo. Contracampo, contudo, reativo, "reflexivo" nas palavras de Larrosa, "reação automática" que se reduz, na maioria dos casos, a ser "a favor ou contra" (2002, p.23). O par informação-opinião, formulado assim sob os contratermos objetividade e subjetividade, designam um duplo movimento. Nesta sociedade, portanto, o acontecimento é dado na forma de choque, de estímulo, de vivência instantânea, pontual e fragmentada a que respondemos com um *sim* ou *não*, para logo admitirmos sua obliteração. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade impedem a experiência porque impedem a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita, sem deixar qualquer vestígio. Tornamo-nos, neste sentido, sujeitos "ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos", "estamos sempre em ação, sempre mobilizados de tal forma que não podemos parar", e como consequência, "é justamente por isso que nada nos acontece" (Larrosa, 2002, p.24).

É exatamente a este dispositivo que o aprendizado, mas também toda a sociedade em suas instituições democráticas, se reduziu, tornando impossível, assim, a experiência do saber. Tal experiência pressupõe outras propriedades e condições que Larrosa resume em "fazer silêncio" e "fazer memória", ambas tomadas a partir de um gesto de interrupção:

> A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar

> para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (Larrosa, 2002, p.19).

O que o filme-ensaio modestamente é capaz de fazer é retomar as imagens segundo propriedades não naturalizadas, é restaurar novas temporalidades segundo diferentes usos. É dar a elas um remanso e um tempo capazes de restituir às imagens um lugar na memória a partir do qual possam ser pensadas, problematizadas (postas em crise sob um olhar crítico), visibilizadas (mesmo naquilo que permanecerá invisível), legibilizadas (ao abrir o campo de suas significações, experimentando leituras daquilo que nunca foi escrito), temporalizadas (remetendo-as não apenas ao contexto histórico mas ao tempo presente) e, por fim, adensadas (ao elaborar a experiência de sua duração e o lugar de sua memória), a fim de garantir uma experiência que fundamente um saber. Quanto à legibilidade, ela viria, conforme argumenta Didi-Huberman, "da montagem", uma certa maneira de organizar os dados do real, sob uma certa operação intelectual e afetiva. Para isso, continua Didi-Huberman, essa montagem é "considerada *como forma e como ensaio*", isto é

> uma forma pacientemente elaborada, mas não fechada em sua certeza (sua certeza intelectual: "isto é verdadeiro", sua certeza estética: "isto é o belo", ou sua certeza moral: "isto é o bem"). Como pensamento elevado à altura de uma cólera, ela corta, toma posição e torna legível a violência do mundo. (Didi-Huberman, 2018, p.110)

Porém, faz-se necessário dizer, há sempre um não-dito, quanto mais seja imagem de arquivo. Aquilo que Arlette Farge (2009, p.14) afirma a respeito da documentação textual de um arquivo, que ela não é ainda história, isto é, que o "arquivo não escreve páginas da história", serve à imagem, isto é, que a imagem não é ainda história enquanto não passa por elaboração. É aqui, afinal, que a história se investe de qualquer coisa que poderíamos designar por memória coletiva ou social. O presente do mundo das imagens em nossa contemporânea sociedade é um arquivo público cujas imagens estão a todo momento sendo instantaneamente significadas e postas em circulação. É a imagem tornada informação e seus significados possíveis, bem como suas atribuições, factíveis ou não, são substituídos pela forma simplificada da opinião manifesta.

Mas o que significa construir uma legibilidade da imagem? Não se trata de verificar na imagem uma certeza factual; no limite, encontrar-se-ia um substrato visível, um precipitado do tempo, que é também, ou pode ser, o contorno de uma opacidade enucleada, o vacúolo onde habita o impensado. Como se pode intuir, o impensado é a parte maldita, aquilo sobre o qual nada se sabe ou se sabe muito pouco. É, em todo caso, o avesso de nossas certezas e nossas opiniões. Assim sendo, o impensado é o que resiste na imagem à pura adjetivação, ao que podemos sobre ela atribuir valor quanto menos encerrá-la dentro de uma opinião qualquer. Escreve Didi-Huberman: "*Diante da imagem* devemos convocar verbos para dizer o que as imagens fazem e o que elas nos fazem (onde elas nos tocam), e não apenas adjetivos e nomes para acreditar ter dito o que elas são" (Didi-Huberman, apud Samain, 2014, p.52, *grifos do autor*). Por outro lado, construir uma legibilidade é pôr a imagem em movimento, colocá-la sob um estado de crise. Isto significa dizer, como

Didi-Huberman: inquietar-se diante da imagem, permitir que, no contato com a imagem, se desdobre toda uma outra dimensão do ver em um aspecto fenomenológico, capaz de redobrar o sensível da visão à intelecção do *logos*.

Essa é, desnecessário dizer, toda uma discussão trazida por Walter Benjamin e assumida por Didi-Huberman. A relação entre a "conhecibilidade histórica" e a "legibilidade" vai muito além da redutora simplificação teórica assente no "primado do legível sobre o visível ou vice-versa" (2018, p.25). Como assinala Didi-Huberman, no fragmento de Benjamin sobre o tema, a "imagem lida", ou seja, a que foi investida de uma "legibilidade", não significa que seu "conhecimento histórico" tenha se dado por um mero "ato de deslocamento ao passado para descrevê-lo e colhê-lo" tal como foi. O "conhecimento histórico" se dá num encontro instantâneo e efêmero de um presente com um passado vivo, isto é,

> [...] de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e de legibilidade que aparece – enunciado capital na concepção de Benjamin – como um *ponto crítico*, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível. (Didi-Huberman, 2018, p.21-2)

Mais adiante, Didi-Huberman afirma que a "questão da 'conhecibilidade' se apresenta na história, em seu próprio movimento, como uma questão ética e política" (idem, p.26). A legibilidade não é anterior nem posterior à visibilidade, mas ela acontece na admissão e no manejo de uma relação dialética entre a imagem e a nossa maneira de articular um *ver* com um *saber*, uma faculdade tal capaz de tomá-la sempre como singularidade numa rede complexa de outros dados, sensíveis ou documentais.

A legibilidade seria essa parte da imagem que encontra-se em estado de latência, isto é, a parte do que não é imagem ainda. O que tratamos por não-imagem, portanto, seria essa parcela virtual da imagem que estimularia ainda uma certa crença no poder das imagens de surpreender, de inquietar e, assim sendo, de provocar o pensamento, de nos fazer agenciar uma vontade de saber com um desejo não apenas de gozo mas sobretudo de crítica. Como bem o faz Didi-Huberman que, ao invés de enquadrar imagens em conceitos, o autor sugere que

> o conceito me ajuda a olhar, depois o olhar me ajuda, reciprocamente, a criticar, a modificar, a fazer bifurcar o conceito. Eu trabalho somente com singularidades (não tenho nada de geral a dizer sobre "a arte", "a beleza" etc.) na medida em que as singularidades têm essa potência teórica de modificar nossas ideias preconcebidas, portanto, de solicitar o pensamento de uma maneira não axiomática: de uma maneira heurística. (Didi-Huberman, 2006)

Em contraponto a essa maneira de pôr em interlocução um conceito, uma ideia, uma palavra e uma imagem, maneira aberta, produtora de bifurcações, é digno de nota chamar a maneira como os informes, *memes* se quiserem, são, por assim dizer, "montados"; a maneira como são "legendados", ou literalmente "sobrescritos", sobre-determinados por um sentido imposto pela palavra. A imagem nos chega como um texto completo, fechado, irredutível. Por isso a necessidade trazida por uma pedagogia do olhar, da montagem e do fragmento de transpassar um olhar crítico acerca da montagem exercida sobre a mais banal das imagens. Se há uma instância pedagógica no ensaísmo é porque ela se instala justo neste *ponto crítico* caro a Benjamin, um ponto crítico diante

das maneiras com que se concebe a montagem de imagens e se lhes põem em circulação nos mais diversos circuitos e suportes midiáticos.

Imagem, matéria e memória da História: entre a legibilidade e a visibilidade.

Emmanuel Alloa retoma na introdução do livro "Pensar a imagem" o debate sobre a atual situação epistemológica no estudo das imagens, relembrando que a questão da dualidade entre opacidade e transparência reverbera no bojo do problema junto a outras dicotomias semelhantes, tais como visibilidade e lisibilidade, *punctum* e *studium*, em suma, toda uma genealogia teórica que remaneja sem parar a ontologia da imagem e a sua semiologia; em resumo, o que estaria em cena, na imagem, é a relação da matéria com o sentido, isto é, a história de como a sua referencialidade, o corpo visível se torna signo e significado, e como isso acabaria por subsumir o estudo das imagens a toda uma "genealogia geral" que toma as imagens como individualidades, dados inertes, reduzindo assim "todo conhecimento [da imagem] a um reconhecimento"; em outras palavras, nessa história acaba-se por tomar a imagem não como um problema teórico no qual ela seria miríade e singularidade, mas apenas mero objeto sujeito à totalização de um pensamento já constituído. O que se perde, constata Alloa, é a "*superveniência singular*", cerne de toda imagem, uma certa "força irruptiva" que acaba por ser anestesiada (Alloa, 2015, p.15), a imagem sendo assim impedida em sua capacidade de "abrir o pensamento" (Didi-Huberman, 1998, p.10). Trata-se não de negar a legibilidade presente na imagem (legibilidade em estado de

latência), mas de não deixar de remetê-la a uma transitividade incessante, que vai do visível ao legível, de fazer com que este não esqueça aquele. Isto quer dizer que o fim da imagem não é a sua legibilidade (que ela seja "janela aberta" para uma significação), que sua referência devidamente significada e interpretada oblitere a sua materialidade[12].

O que está em jogo é a capacidade da imagem de promover pensamentos, deslocar visões de mundo, chacoalhar formas tradicionais da epistemologia, mas também, e mais próximo ao cotidiano, a sua capacidade de afetar, de fazer conhecer, de suscitar dúvida e inquietação. Ser interpelado pela imagem significa tomá-la em sua capacidade de inquietar. Esta é, aliás, uma reivindicação de Didi-Huberman retomada por Alloa quando este descreve a experiência da imagem como uma experiência de desamparo, de despossessão: diante da imagem "estamos antes de tudo desamparados e despossuídos de nossa segurança", algo muito próximo, continua Alloa, do que Merleau-Ponty, complementando Cézanne, expressava ao sugerir que, "com a pintura, não podemos jamais nos sentir em casa como podemos com a linguagem" (Alloa, 2015, p.15). Isto se deve ao fenômeno muito próprio e singular na experiência da imagem que é a da capacidade de a imagem devolver o olhar, algo também presente no conceito de *aura*, de Walter Benjamin, mas desenvolvido igualmente, segundo Alloa, por Paul Valéry e Lacan, quando evocam essa sensação de um "ser-olhado pelas imagens".

12 Se a opacidade da imagem resiste a toda verbalização sem resto, não significa, contudo, que a imagem é a identidade de sua referência com ela mesma, isto é, uma identidade material como resumida na fórmula de Frank Stella: "what you see is what you see". Na trilha de sua baliza a respeito do estatuto da imagem, Alloa desloca o problema ao se perguntar se existiria "*punctum*" sem "*studium*", visibilidade sem legibilidade (Alloa, 2015, p.14).

Didi-Huberman, por fim, resume a questão ao identificar no âmbito da imagem, tratando-se desse olhar que ela nos devolve, uma certa demanda que, antes de ser por interpretação, é a demanda pela atenção, uma demanda que é a do direito de olhar de volta (Didi-Huberman, 2010). O cerne deste olhar solicita do sujeito uma atenção não menos especial, singular em sua mirada, pois que não diz respeito a sua capacidade de informar sobre sua referencialidade, interpretar semiologicamente ou mesmo opinar, posicionar-se moral e politicamente a favor ou contra seu conteúdo; mas é a exigência especial de um "lapso de tempo e um lapso no tempo", uma eclosão dos significados por meio da afecção, da inquietação que impele o sujeito a fazer diferente uso do tempo da experiência de sua relação com a imagem; como Alloa enfatiza, não é uma visão sinóptica o que a imagem entrega, isto é, uma quadro dado como totalidade fechada e simultaneidade de elementos que circuita o signo ao significado ou ao referencial do passado, mas, ao contrário, uma "visão cinestésica", um atrator do olhar do sujeito capaz de colocá-lo em movimento, de acioná-lo rumo a novas direções. Nas palavras de Alloa, a imagem é "operadora de eclosão ou ainda de abertura", ela "introduz um excedente não reintegrável na ordem do saber e provoca, a partir de dentro, uma exposição ao fora" (Alloa, 2015, p.16). Ora, o excedente não é apenas aquilo que, na imagem, supera o referencial ou o signo, mas a sua parte maldita, mal vista, o impensado, não pensado ou o que foi equivocadamente, insuficientemente ou demagogicamente compreendido. O lapso no tempo é esse limiar onde a visão cede lugar, modestamente, a um não-saber-ainda, uma incerteza fecunda. Com isso, e este ponto é central em nossa investigação, Alloa situa a relação do pensamento com a imagem na forma de uma "iminência":

> Isso que a imagem dá a pensar se situa talvez lá, nesta iminência que não pertence a ninguém, alguma coisa que se tem *diante* (em todos os sentidos da palavra): nem aqui nem em outro lugar, nem presente nem ausente, mas *iminente*. Quando se diz que as imagens são suspensas, é preciso entender essa constatação literalmente: o que elas dão a ver está suspenso, *sem que essa suspensão possa ser objeto de uma substituição sintética, o que aparece em imagem resiste à generalização, mas excede sempre*, no seu aparecer a um espectador, sua simples redução ao artefato individual. (grifo nosso, idem, 2015, p.16)

Quando Deleuze insiste, ao falar da condição temporal da imagem, a "imagem-tempo", que ela não é apenas visível, mas legível, trata-se de insistir exatamente neste ponto desenvolvido por Alloa. A imagem não se exaure no instante, tampouco nos limites de suas bordas; a imagem é "suspensão", estado de latência; nas palavras de Alloa: "entrelaçamentos temporais, quiasmas de olhares", cuja localização não se encontra nem aqui nem lá, "mas constituem precisamente esse *entre* que mantém a relação". A tarefa de uma pedagogia do olhar, no âmbito das imagens, inspira-se nestes novos aportes teóricos, nestas recentes tentativas de operar outras abordagens na pesquisa sobre a imagem, pois, é o que sustenta Alloa, por estarem aí, nesta borda fronteiriça entre o visível e a legibilidade, borda não menos obscura por abrigar o impensado, o não visto ou o mal visto, o não dito ou o maldito, "as imagens requerem uma outra forma de pensar que suspenderia suas certezas e aceitaria se expor às dimensões de não saber que implica toda experiência imaginal" (idem, 2015, p.16).

Retomando Deleuze, o sujeito de uma tal experiência e a condição espectatorial em que está imerso não são outra

que não a do adivinho e a da vidência literal. "Para o olho vidente", escreve Deleuze, "como do adivinho, é a 'literalidade' do mundo sensível que o constitui como livro". A vidência de um tal olhar pressupõe uma "imagem-legível", uma "imagem-pensante", não no sentido de que é literalmente o futuro que deve ser interpretado, mas o estado de latência do tempo redobrado sobre si mesmo que, na imagem, precisa ser explicitado; é só dando-o a ver que fazemo-nos capazes de fazer deslocar o montante de significações da imagem e, por isso, só uma "pedagogia", como escreve o próprio Deleuze, poderia ajudar a desativar os circuitos sensório-motores que fizeram da imagem um clichê (Deleuze, 2018, p.39). Escreve Deleuze:

> Civilização da imagem? Na verdade, uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos ocultar as imagens, não forçosamente em nos ocultar a mesma coisa, mas em nos ocultar algo na imagem. [...] Não se sabe onde uma verdadeira imagem pode levar: a importância de se tornar visionário ou vidente. Não basta uma tomada de consciência ou uma mudança nos corações [...]. Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo o que não se vê na imagem, tudo o que foi subtraído dela para torná-la 'interessante'. Mas às vezes, ao contrário, é preciso fazer buracos, introduzir vazios e espaços em branco, rarefazer a imagem, suprimir dela muitas coisas que foram acrescentadas para nos fazer crer que víamos tudo. (Deleuze, 2018, p.40)

Nessa civilização da imagem, sociedade da informação-opinião, o que está em jogo é a maneira como o poder opera por retirada de potencial ou saturação de sentidos. A imagem encontra-se obliterada, justamente porque os discursos a atravessam e a capturam. No que concerne às imagens do

arquivo mundano, documental, seria preciso admitir a sua dimensão fenomenológica bem como o aspecto insuficiente, não totalizante, de seu enquadramento visual. Mas essa disputa encontra-se no cerne da experiência do tempo.

A legibilidade de uma imagem permanece problemática enquanto sua visibilidade e sua temporalidade não forem restituídas. O caso da abertura dos campos, referido por Didi-Huberman, ilustra bem tal situação: tendo precisado partir de imediato à liberação, os soldados não podiam ouvir os sobreviventes e por isso tinham de ignorá-los, virar os olhos. A isso Didi-Huberman atribui uma insustentabilidade tal que é própria da temporalidade do horror dos campos. O que as imagens do campo primeiro negligenciam é justamente isso: "sua duração" (2018, p.30). Mais adiante, argumenta Didi-Huberman que "construir uma legibilidade para essas imagens" não se resume a "se contentar com a *legenda* acrescida pela voz do comentador autorizado pelo exército libertador", seria preciso tomá-las em sua atualidade, "restituir, recontextualizar essas imagens numa *montagem* de outro tipo, com outro tipo de texto, por exemplo, as narrativas dos próprios sobreviventes quando contam o que significa, para eles, a abertura de seu campo" (idem, p.30).

A temporalização da imagem, isto é, a restauração de sua duração, por vias da palavra da experiência, palavra que conta, plasma a experiência; a duração restaurada não é de forma alguma a conservação do comprimento original do rolo, é o que institui a imagem não mais, ou não apenas, como documento histórico, mas como portadora de precipitados da violência e dos afetos humanos. Didi-Huberman (idem, p.31) é enfático ao dizer que "abrir os olhos sobre a história" é, dentre outras coisas, "*temporalizar as imagens* que nos restam dela". O protocolo jurídico acerca do crime contra os judeus incorporou as imagens a todo um conjunto

de documentos determinantes na disputa por "estabelecer os fatos [do extermínio] como *provas*", mas interessa a Didi-Huberman, enquanto historiador e estudioso das imagens, em que elas podem interessar ao historiador hoje, a que fins poderiam ser retomadas, no meio de toda uma literatura do testemunho, uma literatura cuja escrita, acredita-se, seria capaz de restaurar, investindo com todo o seu "teor poético", uma violência tal que é a marca do sofrimento, a marca do tempo sobre as coisas da História, isto é, "*figurar* o *acontecimento* em sua temporalidade mais profunda, que é [por sua vez] a da *provação*" (idem, p.33).

O ensaio para uma consciência crítica.

Contra a apropriação e ressignificação indiscriminadas de imagens utilizadas em correntes de mensagens cujo circuito principal são as redes sociais e aplicativos de mensagem instantânea, e contra a dominação dos principais veículos de comunicação, que por vezes constrói a narrativa e a perspectiva hegemônica sobre os fatos políticos e sociais do país, o gesto ensaístico sobre a imagem de arquivo, público ou privado, não consistiria em se apropriar pura e simplesmente, de forma subjetiva ou pessoal, mas confrontá-la com toda perspectiva resistente a sua irrequieta rebeldia, a sua abertura fundamental e sobretudo a sua pulsante força de afetação, a todo momento esvaziada pelos discursos midiáticos ou pelo coquetismo explicativo dos especialistas e dos formadores de opinião.

Em um texto de 1935, analisado por Didi-Huberman, Brecht dissertava sobre as "cinco dificuldades para escrever a verdade", porque para dizê-la era preciso "interrogar cada coisa sobre seus caracteres transitórios e variáveis", e

que apesar das dificuldades era possível "recusar os lugares-comuns sobre o destino, demonstrar que o homem faz, ele mesmo, seu destino" (Brecht, apud Didi-Huberman, 2017, p.86). A despeito de suas diferenças, quase seria possível dizer o mesmo a respeito da relação de cada sujeito, seja ele espectador ou criador, com a imagem, se não precisássemos fazer a devida ressalva sobre o destino humano no contexto de suas necessidades e de seus desejos, e o destino da imagem, no contexto de sua espetacularização, não mais de exposição massiva e centralizada num meio hegemônico de comunicação, mas capilar, pervasivo, viral, como é o caso das redes sociais e dos aplicativos de troca de mensagem, e não menos favorável à perpetuação capitalista, à reconfiguração de estruturas de poder e desigualdade em favor da dominação de grupos oligárquicos.

Se as imagens tomam posição, como acredita Didi-Huberman, não é apenas dentre os espectros políticos disponíveis e frente a uma realidade de injustiças sociais; quanto a isso, a resposta de Brecht, de acordo com Didi-Huberman, é que uma "escritura de afrontamento" não pode ser efetuada senão "produzindo formas abertas, formas em que a interrogação sobreviva à afirmação e à exclamação" (Didi-Huberman, 2017, p.168) e que só uma atitude crítica pode ter real efeito sobre a realidade social e imaginária de um povo, produzindo novos modos de vida. O que dizer sobre o atual estado de compreensão política das imagens e dos discursos políticos num contexto de ascensão de um conservadorismo beligerante, não menos rebarbativo a "isso tudo que está aí" que a esquerda, detentora tradicional da crítica social e da vontade de transformação, sempre problematizou? No contexto do uso das imagens, não é que haveria uma crença acrítica no poder das imagens, tanto quanto nos discursos políticos, nem tampouco numa disputa de narrativas na qual

a esquerda fracassou, o que de fato aconteceu e de forma retumbante, mas numa ausência do que podemos chamar, por ora, pura e simplesmente, de uma consciência crítica produzida por uma educação sobre e pela imagem.

É neste sentido que acreditamos numa instância pedagógica do documentário e, particularmente, do filme-ensaio, ao fazer da imagem documental um campo inesgotável de possibilidades semânticas, de disputas interpretativas, mas sobretudo se a tomamos, a imagem, por uma espécie de glande sensível de afecções e percepções sobre o mundo. A imagem, contudo, é produzida, ela é também um gesto, um posicionamento, uma forma de enquadrar o mundo. "Não há, sem dúvida, nenhuma imagem que não envolva, ao mesmo tempo, olhares, gestos e pensamentos", escreve Didi-Huberman (2018, p.85).

Ao destacar, no texto de Adorno, a afirmação de que "a atualidade do ensaio é a de um anacronismo", Didi-Huberman orienta sua interpretação no sentido da capacidade de o ensaio "remontar o tempo", torná-lo imbricado na "complexidade dos próprios objetos" (2018, p.112); trata-se, contudo, de reafirmar novas possibilidades de trabalho em oposição ao "conceito tradicional de método", que prescrevia a pesquisa segundo uma operação de sucessão e acumulação; o ensaio, então, operaria por meio de associações, de saltos, de entrelaçamentos, toda uma trama que reelabora a textura temporal implicada no objeto ou na imagem. Este é um método, escreve Didi-Huberman, que, sendo autêntico, não pode ser outra coisa que não "impuro" e opera "por contiguidades, contaminações, deslocamentos, movimentos de absorção", e chega a ser "mais dialético do que a [própria] dialética".

"Ensaiar é tentar novamente", continua Didi-Huberman, isto é, "experimentar por outras vias, outras correspondências, outras montagens", sempre disposto a recomeçar, a

voltar ao objeto, à imagem, ao texto: insistir na releitura a fim de encontrar a cada vez novas legibilidades. Relembrando Aby Warburg em uma de suas conferências, Didi-Huberman sublinha o caráter modesto de seu trabalho cujo desfecho, após toda a sua exposição, arrematava o pedido de uma retomada incessante da pesquisa: "Continuemos – coragem! – recomecemos a leitura! (*si continua – coraggio! – ricominciamo la lettura*!)". Como não admitir nesta retomada um desejo e "um ato de *sempre tudo reaprender*"? (id., ibidem, p.114, grifo do autor). O ensaio, defende Didi-Huberman, pressupõe esta exigência, que não haja nunca uma "última palavra". Esta exigência não passa sem a acedência de um *rever* a um *reler*, atos não apenas complementares ou suplementares, mas que constantemente promovem difrações entre si; trata-se de renegociar os termos do saber com cada remontagem a que se chega, pois que esta negociação depende de uma "modéstia de saber" que o que se vê não nos pertence e o que se pensa "procede daquilo que o precedeu", pois, como destaca Didi-Huberman, "é preciso pensar para ver, para organizar o que se vê" (p.114). No final de *Sans Soleil*, Marker pergunta-se: "haverá uma última carta?".

Sendo a imagem integrante de um arquivo público que poderíamos arriscar dizer coincide com uma memória coletiva, um inconsciente montante onde se depositam as imagens produzidas e postas em circulação cotidianamente, ela é depositária de um dado real, índice de uma realidade, não obstante sua traiçoeira trivialidade (num sentido de *trivialis*, uma via tríplice que designa o modo de sujeição às mais diversas possibilidades manipulatórias); em suma, sua fácil passividade com que se deixa manipular, ressignificar. De outra forma, a imagem é essa brecha por onde passa o real, brecha pela qual a história oferece uma visão retraída, não de todo suficiente, de um fato qualquer, de um evento, de uma

personalidade, de um gesto que a designe, isto é, um gesto que foi ele próprio indutor da própria história.

Para informar (no sentido de investir e dar forma) uma *consciência crítica* seria preciso restituir o caráter *sensciente* da condição humana à experiência da imagem: o sentir e o saber como um amalgama, como um movimento *inflectivo* e *reflectivo*, como um bloco indistinto de sensação e pensamento: a passagem ou a afecção visceral que designa o circuito de afetos que constituem nossa capacidade de perceber, sentir e experimentar o mundo e que presidem, portanto, certo investimento intuitivo do pensamento sobre o mundo, um mundo que não deixa de ser adensado por um tempo ele próprio *matérico*, *táctil*.

Pensar com as mãos, diria Godard afinal. Trata-se de uma postura que é antes um recuo sobre a imagem, mas não um distanciamento insensível; as imagens nos tocam, nos afetam, transformam nossas formas habituais de perceber, pensar e mesmo sentir as coisas do mundo. Em suma, a não-imagem seria este momento da imagem onde as ideias, as histórias ou as memórias são retiradas de seu estado de latência por meio de um gesto e de uma escolha; é também algo que está próximo do que Godard fala quando diz que é preciso filmar não apenas o que está acontecendo no mundo, mas o que "não está acontecendo".[13] Uma pedagogia do olhar e um pensamento pela imagem parecem fazer parte de uma vontade que nunca deixou de existir nas produções fílmicas, seja de ficção ou não ficção. Fazer a distinção entre o esforço surgido de uma necessidade do ver contra a equivalência geral das imagens e dos discursos sobre elas parece ser a tarefa desta pedagogia, e o filme-ensaio, pelo menos alguns de seus exemplares, pode oferecer ao espectador alguns de seus parâmetros, de suas questões e de suas estratégias.

13 Em entrevista, disponível em: https://www.telegraph.co.uk/films/2018/05/12/jean-luc-godard-facetime-press-conference-cannes-filming-boring/

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALLOA, Emmanuel. "Introdução: Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar". In ALLOA, Emmanuel (org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (p.7-22)

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas, SP: Papirus, 2015.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo (Cinema 2)*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. *Cinema 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018a.

_____. *Cinema 2 – A imagem-tempo.* São Paulo: Editora 34, 2018b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "S'inquiéter devant chaque image" (Entrevista concedida a Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui). In *Vacarme*, n. 37, 2006. Traduzida para o português por Vinícius Nicastro Honesko e publicada em: http://flanagens.blogspot.com/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html (Acesso em 13/06/2019).

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Quando as imagens tomam posição – O olho da história I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

_____. *Remontagens do tempo sofrido – O olho da*

história II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

LARROSA, Jorge. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". In *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, 2002.

MIGLIORIN, Cezar. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2015.

SAMAIN, Etienne. "Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman." In *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol.3, nº 2, 2014. P.47-55.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica". In Revista Maracanan, vol. 12, n.14, p.58-74, 2016.

Arthur Gustavo Lira do Nascimento é doutorando e mestre em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde desenvolve pesquisa na área da História Cultural do Cinema com ênfase na construção discursiva do Nordeste através dos documentários brasileiros nas décadas de 1960 e 1970. A pesquisa é financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e tem orientação do Prof. Dr. Flávio Weinstein Teixeira e coorientação do Prof. Dr. Alexandre Figueirôa Ferreira. Durante o mestrado, trabalhou com as relações entre os cineastas pernambucanos e o Estado Novo (1937-1945). Graduou-se com láurea acadêmica em Licenciatura Plena em História pela Universidade de Pernambuco (UPE). E-mail: arthurlira31@gmail.com.

O CAJUEIRO NORDESTINO (1962): UM ESTUDO SOBRE O FILME DOCUMENTAL E O INSTITUTO JOAQUIM NABUCO DE PESQUISAS SOCIAIS

Arthur Gustavo Lira do Nascimento

Parte significativa da história do cinema no Nordeste está ligada a produção de documentários. Conforme aponta Jean-Claude Bernardet (1979, p. 28), muitos pesquisadores se mantiveram atentos aos ficcionais desprezando o gênero documental. Isso pode ter sido motivado pela dificuldade de contato com o material não ficcional, ou mesmo pela ênfase da indústria cinematográfica aos filmes de ficção. Por esse certo desprezo, as principais discussões sobre os documentários nordestinos durante as décadas de 1960 e 1970 estiveram associadas ao movimento cinematográfico do Cinema Novo, sendo o curta-metragem não ficcional considerado uma matriz da visão sociológica que o movimento se dispunha[14]. Todavia, pouco foi verificado as especificidades dos

14 Os curtas *Arraial do Cabo* (1959) de Paulo César Saraceni e Mário Carneiro e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha são considerados matrizes do Cinema Novo brasileiro, inaugurando uma nova forma estética de representar o país, aliando a crítica social a uma definição de Brasil.

aspectos das produções, a atuação dos órgãos que fomentaram o gênero e seus significados para uma historiografia do documentário no Brasil.

Sobre a trajetória do documentário no Brasil é importante ressaltar que durante a primeira metade do século XX, como efeito da dificuldade em concorrer com a supremacia hollywoodiana, o cinema sonoro nacional teve nos curtas documentais sua sobrevivência. Em sua maioria, esses filmes estavam ligados ao Estado, especialmente através de órgãos como o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que durante a Era Vargas privilegiou o didatismo do gênero.

No Nordeste, a atuação de várias produtoras cinematográficas encontra-se atrelada aos cinejornais, cujo principal objetivo era retratar os feitos políticos dos governantes, na construção de uma onipresença do Estado Novo. Foi por causa dos recursos obtidos com o gênero que, por exemplo, em 1942 nasce o primeiro longa-metragem ficcional sonoro da região, *O Coelho Sai*, realização da empresa pernambucana Meridional Filmes (Nascimento, 2015).

Já nos anos 50, cresce no Nordeste o número de cinegrafistas amadores, atividades cineclubistas e debates sobre cinema. Neste cenário, a Associação de Cinegrafistas Amadores do Brasil (ACA) promove em 1952, no Recife, o I Concurso Nordestino de Cinegrafistas Amadores. Por sua passagem para a gravação de *O Canto do Mar*, Alberto Cavalcanti esteve na presidência do júri. Em 12 de dezembro, o resultado do concurso foi divulgado pelo jornal *Folha da Manhã*. Na categoria "Documentário" *Alguns Dias em Bertioga*, de São Paulo e *O Livro de Rosinha*, de Armando Laroche, realizado no Recife, ficaram em primeiro e segundo lugar respectivamente (*Folha da Manhã*, vespertino, 12 dez. 1952, p.6). Segundo relata a pesquisadora Luciana Correa de Araújo:

> Em artigo sobre "Cine-amadorismo no Brasil", Cavalcanti afirma ter se surpreendido ao encontrar no Recife "uma vasta atividade entre os cinegrafistas amadores", comentando os trabalhos apresentados no Concurso que o impressionaram pela alta qualidade. (ARAÚJO, 1997, p. 65).

No ano seguinte acontece a segunda versão do concurso e o francês Armando Laroche é novamente premiado na categoria documentário. Desta vez pelo filme *O Mundo do Mestre Vitalino* (Brasil, 1953), um retrato sobre o artista popular do Alto do Moura (PE), narrado por Waldemar de Oliveira e com arranjos musicais de Nelson Ferreira. O filme contou com o apoio do recém-criado Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS). Após isso, Laroche realizaria também outros filmes cujo tema era o Nordeste: *Marzão de meu Deus*, *O Jangadeiro*, *Joãozinho de Goiana*, *A Caajara* e *Reminiscências do Rio Paraguaçu*. Esses, no entanto, não obtendo o mesmo reconhecimento que o sobre o ceramista pernambucano.

Ainda em 1953, outro filme sobre a cultura popular também fora financiado pelo IJNPS: *Bumba-meu-boi* (1953), dirigido pelo francês Romain Lesage que retratava o ofício do mestre do bumba meu boi, Antônio Pereira, conhecido como Bicho Misterioso dos Afogados. Como relata a pesquisadora Luciana Corrêa de Araújo, este filme de média-duração foi feito nos intervalos de outro projeto do cineasta junto ao IJNPS. A grande ambição de Lesage nesse tempo era realizar um filme biográfico sobre o Recife:

> [...] um filme "biográfico" sobre o Recife, para o qual consulta autores como Gilberto Freyre e Mário Sette, informando-se sobre "o nosso passado e as nossas tradições" (DN, 28/

> mar/53, p.3). Promovido pelo então Instituto, hoje Fundação, Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, com assessoria do historiador José Antônio Gonsalves de Mello Neto, e contando com verba prometida pelo Governo Federal, o filme integraria as comemorações em torno do terceiro centenário da saída dos holandeses da cidade, que teria sua história revisitada como se conta a história de uma pessoa, reforçando mais o fato anedótico do que a "grande história". Mas é justamente a "grande história", a história oficial, que sela o destino do filme: com a morte de Agamenon e as mudanças no quadro político do estado, o presidente Getúlio Vargas não assina a liberação da verba para as comemorações do terceiro centenário. (ARAÚJO 1997, p. 72-73)

A participação do instituto nessas iniciativas mostra que, desde sua origem, o órgão voltou sua atenção para a relação entre a pesquisa social e a cinematografia. O IJNPS foi idealizado pelo sociólogo e então deputado federal pernambucano Gilberto Freyre, que levou à Câmara dos Deputados o projeto de criação de um instituto de pesquisas sociais com o nome do político, historiador, jurista, jornalista e abolicionista Joaquim Nabuco, em homenagem a comemoração de seu centenário e sediado em sua cidade natal, o Recife. Surgiu assim o Instituto Joaquim Nabuco: "dedicado ao estudo sociológico das condições de vida do trabalhador brasileiro da região agrária do Norte e do pequeno lavrador dessa região, que vise o melhoramento dessas condições" (Art. 2º da Lei Nº 770 de 21 de julho de 1949).

Subordinado ao Ministério da Educação e Saúde[15], o

15 No ano de 1953, o governo federal criou o Ministério da Saúde e retira do Ministério da Educação e Saúde as responsabilidades sobre a saúde pública. A partir desse momento, o órgão passa a se chamar oficialmente de Ministério da Educação e Cultura (MEC), pela lei nº 1.920 de 25 de julho de 1953.

instituto realizou inúmeras pesquisas científicas voltadas a questão social no Nordeste do país. Tais como: *Problemas de Habitação Rural no Leste de Pernambuco* (de Olen Leonard), a coleção *Os Rios do Açúcar do Nordeste Oriental* (de Gilberto Osório de Andrade), *Pesquisa no Conjunto Residencial da Tamarineira* (de Antônio Carolino Gonçalves), *Inquérito entre Agricultores do Nordeste* (de Albino Gonçalves Fernandes) e *Burocracia e Desenvolvimento* (de Wamireh Chacon). Uma visão sociológica sobre o Nordeste passava a ser edificada através da produção científica do IJNPS.

Do interesse em financiar e realizar também filmes que retratassem a cultura nordestina e seus aspectos, Armando Laroche e Romain Lesaje são os primeiros artífices de uma relação institucional com o documentário voltada à imagem social e cultural da região que irá se estender e intensificar nas décadas seguintes. Contudo, no posicionamento de Paulo Carneiro da Cunha Filho, "tanto o filme de Lesage quanto os curtas de Laroche são documentários pouco expressivos, descontando-se o aspecto de serem registros da cultura popular" (Cunha Filho, 2014, p. 73-74).

Foi na década de 1960 que a produção cinematográfica do IJNPS ganhou expressividade. Da preocupação social com o Nordeste e na construção de um discurso fílmico sobre a região nasce em 1960 o célebre filme *Aruanda* (1960), com a direção do paraibano[16] Linduarte Noronha e fotografia do pernambucano Rucker Vieira. Trata-se de um documentário sobre os remanescentes de um antigo quilombo na Serra do Talhado, no sertão paraibano, que contou com o apoio do INCE através do diretor Humberto Mauro e do

16 Nascido na cidade de Ferreiros em Pernambuco, Linduarte Noronha é considerado um paraibano de origem pernambucana, devido ao fato de ter vivido boa parte de sua vida na cidade de João Pessoa.

IJNPS, sob a chefia do jornalista Mauro Mota[17].

Esse filme faz parte do que denominamos aqui por "Trilogia do Nordeste" do Instituto Joaquim Nabuco, do qual se incluem também outros dois famosos curtas produzidos na década de 1960: *A cabra na região semi-árida* (1966) e *O Cajueiro Nordestino* (1962). Filmes que ficaram conhecidos como expoentes significativos de um cinema novo nordestino, conforme artigo do crítico Ivan Soares "Pernambuco e o Cinema Novo"[18] (*Diário de Pernambuco*, Recife, 9 de agosto de 1964, Terceiro Caderno, p. 1). Segundo aponta Karla Holanda (2008, p. 98), estes filmes conseguiram elevar o status do gênero na região, estando associados também ao Ciclo de Documentário Paraibano (1959-1979)[19].

Entre a pesquisa social e o filme documental, a história do *Cajueiro Nordestino* pode ser vista através de duas expressivas produções culturais que se relacionam com o IJNPS. Cronologicamente, a primeira, trata-se da tese do poeta, jornalista, ensaísta pernambucano Mauro Ramos da Mota

17 *Aruanda*, filme de maior sucesso dentre os produzidos pelo IJNPS, foi lançado em julho de 1960, num evento promovido pelo Clube de Cinema do Rio de Janeiro; e em São Paulo, tendo com destaque de sua exibição na VI Bienal das Artes. Com efeito desta passagem, o cineasta baiano Glauber Rocha afirmou que, "Linduarte Noronha e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. Aruanda, assim, inaugura o documentário brasileiro (...)" (Rocha, 1963, p. 101). O sucesso de *Aruanda* trouxe um reconhecimento não só para a equipe cinematográfica do filme, mas também ao projeto auspicioso do Instituto Joaquim Nabuco, ressaltado nos periódicos desde de sua fase inicial de produção, como em matéria publicada na revista Cinelândia em fevereiro de 1960, que destacava a parceria entre o INCE e o IJNPS em realizar uma película sobre a região onde outrora existiu um quilombo e onde hoje vivem cerca de cinco mil descendentes dos escravos fugidos (*Cinelândia*, Fev. 1960, 2° quinzena, Edição 175, p. 77).

18 No artigo publicado em 1964, Ivan Soares cita os filmes *Aruanda* e *O Cajueiro Nordestino*. O jornalista não cita A cabra na região semi-árida, pois, foi um trabalho realizado posterior a matéria, em 1966.

19 O pesquisador José Marinho (1998) estuda o ciclo paraibano através do relato de diversos cineastas como Linduarte Noronha, Vladimir Carvalho, João Ramiro Mello, Rucker Vieira e Ipojuca Pontes, analisando as condições de produção, propostas e obras de cada um desses realizadores.

e Albuquerque. Com a tese *O Cajueiro Nordestino*, Mauro Mota, como era conhecido, se submeteu ao concurso para a cátedra de Geografia do Brasil do Instituto de Educação em Pernambuco, em 1955. Nesta obra, ele enfoca a relação do cajueiro com os indígenas, suas origens históricas, distribuição geográfica, a castanha, o cajueiro na cultura popular e na literatura. Sua pesquisa é publicada em 1956, editado pelo Ministério de Educação e Cultura (MEC), mesmo ano em que Mota é nomeado pelo presidente Juscelino Kubitschek para o cargo de diretor executivo do IJNPS, onde permanece até 1970.

Por outro lado, falar sobre *O Cajueiro Nordestino* também nos leva a outro objeto cultural, desta vez no campo cinematográfico, com o filme etnográfico realizado em 1962 pelo IJNPS, que contou, assim como em *Aruanda*, com a direção de Linduarte Noronha e fotografia de Rucker Vieira. Filme baseado na tese homônima de Mota.

Cada obra teve um valor significativo em seu campo. Com sua tese, Mauro Mota conseguiu aprovação da cátedra no dia 26 de novembro de 1955. Sua banca foi formada por renomados membros de um campo intelectual da região: Dácio Rabêlo (presidente da banca), diretor do Instituto de Educação e catedrático de Geografia do Brasil da Faculdade de Filosofia; Gilberto Osório de Andrade, catedrático de Geografia Física da Faculdade de Filosofia de Pernambuco; Clóvis Lima catedrático de Geografia Humana da Faculdade de Filosofia de João Pessoa e diretor da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade da Paraíba; Estevão Pinto, catedrático de Antropologia e diretor da Faculdade de Filosofia de Pernambuco e Antônio Figueiredo, catedrático de Geografia do Brasil do Colégio Estadual da Bahia. Assistiram também a defesa nomes como Gilberto Freyre, Luiz Delgado, Silvio Rabelo, Sizenando Silveira, Nilo Pereira, Amaro

Quintas, entre outros (*Diário de Pernambuco*, 27 nov. 1955, p. 1). A defesa tornou-se um evento, sendo noticiada pela imprensa local, especialmente no *Diário de Pernambuco*, onde Mota era editor do suplemento literário.

Mauro Mota conseguiu então um reconhecimento dentro da pesquisa social, que provavelmente lhe possibilitou o ingresso na direção do IJNPS. Seu trabalho chegou a ser aclamado pela comunidade acadêmica e literária, recebendo elogios em cartas publicadas na imprensa local de personalidades como o antropólogo René Ribeiro; do diretor da Biblioteca Nacional, Eugênio Gomes; do economista e professor da Universidade de Lisboa, Henrique de Barros; do crítico e professor da Universidade de São Paulo, Antônio Cândido; e do geógrafo e professor da Universidade Federal de Pernambuco, Manuel Correia de Andrade[20]. Este último, afirmando que "*O Cajueiro Nordestino* conseguiu fazer um livro tão bom quanto saborosos são os cajus sem ranço da praia de Muriú, Ceará-Mirim, Rio Grande do Norte" (*Diário de Pernambuco*, Recife, 24 mar. 1957, p. 8). Para Andrade, Mota procurou estudar o cajueiro em seus aspectos não só científicos, como literários, explicando sua origem nordestina e distribuição geográfica. O poeta pernambucano Manuel Bandeira, também escreveria sobre a obra: "[...] Que saudades ele me deu do Monteiro onde nos meus oito anos fui caçador de caranguejo na lama do Capibaribe, usando como isca um caju chupado, preso na ponta de um barbante" (*Diário de Pernambuco*, Recife, 5 jul. 1959, p. 2).

Por outro lado, com o filme, o diretor Linduarte Noronha deu seguimento ao projeto do IJNPS na realização de filmes

20 René Ribeiro: *Diário de Pernambuco*, Recife, 8 de janeiro de 1956, 2º seção, p.1; Eugênio Gomes: *Diário de Pernambuco*, Recife, 15 de janeiro de 1956; Henrique de Barros e Antônio Cândido: *Diário de Pernambuco*, Recife, 19 jan. 1858, 2º seção, p. 1; e Manuel Correia de Andrade: *Diário de Pernambuco*, Recife, 24 de março de 1957, p. 8.

etnográficos sobre o Nordeste brasileiro, obtendo o reconhecimento e atenção da crítica cinematográfica nacional, em um momento em que o próprio documentário brasileiro se reformulava esteticamente. Devido ao sucesso de *Aruanda*, Linduarte Noronha conseguiu para *O Cajueiro Nordestino* uma projeção nacional.

Em 1965, em matéria escrita no *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, a jornalista Miriam Alencar afirma que o movimento cinematográfico do Nordeste está se tornando cada vez mais forte e usa, dentre vários exemplos dos estados da região, os dois filmes de Noronha como produções que acompanham o movimento do cinema arte (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, 18 ago. 1965, p. 7).

Na crítica assinada por Pedro Lima, em *O Jornal*, exalta-se a exibição que promoveu a apresentação do filme na cidade do Rio de Janeiro, realizado pelo Clube de Cinema do Rio de Janeiro e pelo Cineclube Lumière no Palácio da Cultura. O jornalista destaca o trabalho fitogeográfico de Linduarte Noronha e sua atenção em humanizar o cajueiro durante o filme. No entanto, afirma Lima que sob o aspecto técnico e artístico: "[...] não tem o filme a beleza e a sedução de *Aruanda*, mas acreditamos que com montagem mais cuidada, *O Cajueiro Nordestino* poderá ser um clássico dentro da nossa produção de curta metragem" (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 31 jul. 1962, p.4)[21].

O Cajueiro Nordestino circulou nas principais cidades do país, alcançando as mais distantes salas de onde fora

21 A respeito do desejo de Pedro Lima, do filme se tornar um clássico, podemos citar que a obra de Linduarte Noronha recebeu em 2015 uma homenagem do VI Festival Internacional do Filme Etnográfico do Recife (FIFER), organizado pelo antropólogo e professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Dr. Renato Athias. Como uma referência para o gênero – filme etnográfico –, o documentário foi exibido numa sessão especial intitulada "Narrativas do Nordeste", no então recém-inaugurado museu Cais do Sertão, no Recife.

realizado. O *Jornal do Dia*, do Rio Grande do Sul, divulga em 1962 o 1º Festival do Novo Cinema Brasileiro que seria realizado em Santa Catarina, em agosto daquele ano. Dentre os filmes, *Aruanda* e *Cajueiro Nordestino* fariam parte da programação (*Jornal do Dia*, Porto Alegre, 27 jun. de 1962, p. 11). O jornal gaúcho contava com a crítica cinematográfica de Humberto Didonet, que em outro momento, mostrando-se atento aos documentários realizados no Nordeste menciona a monografia do paraibano Wills Leal (*Apontamentos para execução de uma política cultural da cinematografia*, de 1963), dizendo que: "*Aruanda*, *Cajueiro Nordestino* e *Romeiros da Guia* [dos diretores paraibanos João Ramiro Mello e Vladimir Carvalho, 1962], são hoje patrimônio nacional e elogiadas até mesmo no estrangeiro". (*Jornal do Dia*, Porto Alegre, 08 out. 1963, p. 7).

É de ressaltar, todavia, que boa parte da crítica cinematográfica ao falar sobre o filme documental denuncia também as péssimas condições de exibição e circulação desses filmes, que ficavam restritas a pequenos públicos do próprio meio cinematográfico e de cineclubistas. Antonio Carlos da Fontoura, em texto publicado na coluna de Glauber Rocha para o jornal *Diário Carioca* menciona os filmes de Noronha no artigo intitulado "Quem verá 'O Circo'?". Referindo-se ao curta-metragem de Arnaldo Jabor – *O Circo* (1965) como exemplo das precárias condições de formação de públicos para os documentários e curta metragens nacionais –, Fontoura afirma que estes filmes, sem fins propagandísticos, estão destinados às prateleiras ou exibições privadas para amigos:

> "Arraial do Cabo", "Aruanda", "Cajueiro Nordestino", "Festival de Arraias", "O Poeta do Castelo", "Integração Racial", "Ziriguidum", "Meninos do Tietê" – ninguém viu os documentários brasileiros. São todos filmes

> importantes, alguns até brilhantes, como "Arraial do Cabo" de Paulo César Saraceni e "Aruanda" de Linduarte Noronha. Todos conferem ao documentário sua condição mais digna, que não é vender caminhões, tecidos, pneus ou políticos, mas sim investigar a realidade, documenta-la, criticá-la. (*Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26 fev. 1965, p. 6).

Mesmo seguindo na esteira de *Aruanda*, o filme sobre o cajueiro, entretanto, não teve a mesma força que a obra-prima de Noronha. *Aruanda* tem um impacto que reverbera na própria instituição do Cinema Novo, especialmente por ser bem quisto entre os intelectuais precursores do movimento, seja pelo momento em quem foi lançado ou por sua qualidade fílmica. Algo que enquanto obra cinematográfica, *O Cajueiro Nordeste* não conseguiu manter[22]. Sua potencialidade se manteve apenas enquanto filme etnográfico, advindo da preocupação social e geográfica com a preservação do cajueiro e a valorização de suas potencialidades econômicas para a região, tema da tese de Mauro Mota.

Contando com parte da equipe de *Aruanda*, mais uma vez com Linduarte Noronha à frente da direção e Rucker Vieira responsável pela fotografia do filme, *O Cajueiro Nordestino* teve ainda a participação dos técnicos de som Manuel de Almeida e Ivan Oliveira; na montagem e edição musical, Manuel Cardoso; arranjos musicais de Augusto Simões; direção de arte de Elcir Dias; e um vasto número de

22 A respeito dessa comparação, podemos citar o livro *Cinema documentário brasileiro em perspectiva* (2013), organizado por Antônio da Silva Câmara e Rodrigo Oliveira Lessa: encontramos neste livro referência a *Aruanda* em três capítulos distintos, cuja análise se mantem mais espaça. Enquanto que o filme *Cajueiro Nordestino* é citado brevemente uma única vez no capítulo escrito por Oliveira Lessa. Obviamente por seu valor estético e histórico, o filme *Aruanda* possuí um peso significativo na história do documentário brasileiro, procuramos aqui preencher as lacunas existentes sobre outra produção, realizada não só pelos mesmos artífices como também financiado pelo mesmo órgão, o IJNPS.

instrumentistas. Vladimir de Carvalho e João Ramiro Mello que também fizeram parte da equipe de *Aruanda* não participaram do filme pois estavam envolvidos na dupla direção de *Romeiros da Guia*, filme sobre a cerimônia religiosa rumo à Igreja de Nossa Senhora da Guia, no município de Lucena na Paraíba.

O Cajueiro Nordestino apresentou uma equipe mais ampla que em *Aruanda* especialmente no aspecto musical, pois tratou-se de uma montagem que não possuía voz *over* e toda narrativa foi acompanhada apenas pela trilha musical com canções populares que ditam o ritmo das cenas num tom poético. Ao som de "Cajueiro Tim-Tim-Tim", o filme inicia com a imagem de dois grandes cajueiros, focalizando na sequência o gado à sua sombra. Durante as cenas seguintes, as imagens se aproximam dos detalhes da árvore, sendo dado um *close-up* ao caju, enquadramento fechado, caracterizado por mostrar o principal assunto da película. Este início é representação da fruticultura e pecuária do Nordeste, exaltando os aspectos da região. Exibe em seguida, os aspectos do processo de colheita, do doce-de-caju, da cachaça, das festas populares e da castanha, verdadeiro fruto do cajueiro. Um destaque é dado a uma criança que brinca num balanço preso a um cajueiro. O filme é uma etnografia do cajueiro, não se resumindo à agricultura ou a economia, mas como expressão da cultura nordestina.

Mantém-se uma estrutura parecida com a de *Aruanda*, repleta de panorâmicas e planos abertos que expõem as paisagens nordestinas, agora não mais desérticas do sertão, mas frutíferas da região litorânea. Vale destacar o trabalho de Rucker Vieira, cuja fotografia é mais uma vez considerada o ponto alto do filme. Em *O Cajueiro Nordestino*, conforme nos relata Alexandre Figueirôa, Rucker "já sentia-se mais seguro como fotógrafo e montador e, embora continuasse

trabalhando com luz natural, dispôs, por exemplo, de rebatedores" (Figueirôa, 2002, p. 52).

As filmagens no interior de uma casa, desta vez, não necessitaram dos mesmos improvisos que em *Aruanda*[23]. Por se tratar de uma casa mais aristocrática, ressaltando uma estrutura colonial, os largos espaços facilitaram a luminosidade das cenas interiores que mostram doces e comidas típicas derivadas do caju. Dela, somos levados a uma festa popular de rua e seus enfeites. Vemos neste momento a Igreja de São Francisco, em João Pessoa. Nas sequências observam-se castanhas sendo torradas no fogo, meninos descascando as castanhas e se divertindo com um jogo de castanha, enquanto um homem repousa e se protege do sol na sombra de um cajueiro. Há todo um envolvimento da representação daquelas práticas em torno do cajueiro e seus derivados.

Não há uma sincronia entre a narrativa literária de Mauro Mota e a narrativa cinematográfica de Linduarte Noronha, no entanto ambos se apresentam como um registro etnográfico. O livro de Mota, baseado numa pesquisa acadêmica, começa discorrendo sobre a genealogia do *Anacardium occidentale*, nome científico do cajueiro, planta da família *Anacardiaceae*. Identificando e analisando os primeiros relatos sobre a espécie, abarcando a tradição indígena e as crônicas coloniais. Atribuindo o cajueiro ao Nordeste brasileiro, e descrevendo como de lá chegou em outras partes do mundo: "a disseminação do *Anarcadium occidentale* na África e no Hemisfério Oriental justifica-se porque os portugueses o levaram do Brasil 'para os seus domínios do Levante'" (Mota, 2011,

23 A fotografia de *Aruanda* é considerada seu ponto alto. A cena mais emblemática está inserida tomadas dos interiores de uma casa, quando Rucker Vieira teve de improvisar destelhando as casas para realizar boa captação da iluminação para o filme (Marinho, 1998, p. 161).

p. 32-33). Uma prova disso é o que nome tupi original da planta, aparece, segundo os relatos trazidos por Mota, em doze idiomas orientais. Na qual, inicia dizendo que:

> A espécie *Anacardium occidentale*, L., dos botânicos, da qual nos ocupamos, é, segundo Southey, a árvore mais útil da América. Certamente não apenas segundo Southey e agora não apenas na América. Pois levado do Brasil para zonas asiáticas ou africanas, o *Anacardium occidentale*, L., para onde foi, foi com suas utilidades. (Mota, 2011, p. 37).

Tema que Mota retorna tempos depois em crítica, quando em 1979 escreve o artigo "Mamar nos Cajueiros" ao *Diário de Pernambuco*. No texto, cita as ações do Centro Nacional de Referência Cultural, coordenado por Aloísio Magalhães, junto a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA) na promoção do II Seminário Multidisciplinar do Caju, em valorização da sua importância no contexto econômico e cultural no Brasil, especialmente no Nordeste. Com poética, descreve:

> Completando o gesto das moças das casas-grandes, que jamais usavam facas na extração dos sucos, que os recolhiam dos cajus numa operação de ordenha manual, de carícias extremas, como se retirassem leite das ovelhinhas de presepe, o que nós queremos de fato é mamar nos cajueiros. (*Diário de Pernambuco*, Recife, Caderno de Opinião, 29 abr.1979, p. A-11).

Em sua crítica, completa que se perde espaço para outros países, como a Índia, que levaram cajueiro do Brasil, e "[...] aproveitam, quase sozinhos, uma riqueza que, bem explorada, em intensidade e extensão, tanto contribuiria para dar ao Nordeste a autossuficiência econômica"

(*Diário de Pernambuco*, Recife, 29 abr.1979, p. A-11). O país da Ásia Meridional tem na castanha, de acordo com Mota, o segundo produto de maior exportação nacional. Seus principais compradores são os Estudos Unidos, a União Soviética, a Alemanha Ocidental e a Inglaterra. Conta o autor:

> Tenho um amigo cambaico [da cidade indiana de Cambaia], aqui no Recife, que ri desta penúria brasileira voluntária, num riso brâmane, como se tivesse numa operação antiplástica, cortado os beiços, mesmo perdendo a chance de lambê-los depois das cajuadas, só para exibir a opulência dos dentes de ouro de lei tirado dos cajueiros indo-gangéticos [...]. (*Diário de Pernambuco*, Recife, Caderno de Opinião, 29 abr.1979, p. A-11).

"Que humilhação, para os Brasileiros!", ressalta Mota. O cajueiro, nordestino, sai do Brasil pelos colonizadores donde vai para Angola e Moçambique, até chegar à Índia. E este país explora mais o produto que o Brasil. O *Cajueiro Nordestino* de Mota é antes de tudo uma análise sociocultural das possibilidades que a árvore dá. Ao longo de seu livro, o autor desenvolve um exame do cajueiro e suas utilidades, especialmente focando o caju e a castanha. Há toda uma preocupação acerca das possibilidades econômicas deste produto genuinamente nordestino e mal explorado na região.

Através da pesquisa, Mota constata que o cajueiro oferece os mais completos recursos de exploração. Do caju, bebidas típicas como a cajuada (suco de caju), a cajuína (vinho de caju) e o tradicional doce de caju. Produtos de intensa exportação no Nordeste brasileiro. Da castanha, verdadeiro fruto do caju, assada, cozida ou extraída seu óleo, são algumas de suas possibilidades mais exploradas.

No filme, tais processos também são retratados na parte final, trazendo uma experiência etnográfica do cajueiro por

sua relação com a natureza e também na indústria, que vai numa narrativa desde a árvore em si, passando pelos usos do caju e da castanha, sua influência na cultura popular e a fabricação das bebidas do caju e do doce. Uma investigação no domínio da antropologia visual que se pretende observar determinados usos dos derivados do cajueiro, a sociedade e seus costumes – sem inferência de voz *over*, como já constatado, focando na narrativa visual e na musicalidade.

Após esse processo industrial, as últimas imagens do filme são de troncos de cajueiro cortados e em decomposição. Intercalados em planos abertos e fechados vemos fogo consome cajueiros ao som de "Cajueiro Tim-Tim-Tim". É uma metáfora a morte do cajueiro, sendo consumido pelas labaredas.

O que podemos observar do *Cajueiro Nordestino*, entre a pesquisa sociológica e o filme documental é que há um discurso sobre o Nordeste, não exclusivo desta obra, mas que a integra em parte significativa de um imaginário. Como nos propõe Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o Nordeste, como todo recorte regional, é uma invenção humana, são os homens que criam e definem as fronteiras do regional ou nacional. Essa invenção, feita pelos diversos campos das artes (literatura, cinema, música, pintura, etc.) é também expressa pela sociologia, por exemplo, através dos textos de Gilberto Freyre, criador do IJNPS. Segundo Albuquerque Júnior:

> O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de "verdades" sobre o espaço. (Albuquerque Júnior, 2009, p. 62).

Num tom científico, Mauro Mota chamou atenção para a importância histórica, cultural e econômica do cajueiro. Num tom poético, Linduarte Noronha deu vida à árvore tipicamente nordestina. Se por um momento, a atenção às comunidades quilombolas e a subsistência através da atividade da cerâmica foram alvo de atenção do documentário paraibano de Noronha, desta vez, a pesquisa fitogeográfica do *anacardium* foi representada nas telas. Esse foi o último filme realizado por Linduarte Noronha junto ao IJNPS e o último filme documental feito pelo diretor paraibano. Em meios a vários projetos inacabados, dirigiria apenas *O Salário da Morte* em 1971. Coube a Rucker Vieira a continuidade do projeto cinematográfico do IJNPS, que em 1966 realizada um filme sobre a caprinocultura nordestina.

Mauro Mota continuaria a frente do instituto até 1970. Sua trajetória foi marcada por diversas publicações literárias e nomeações em cargos políticos. Tornou-se membro da Academia Pernambucana de Letras em 1957 e treze anos depois na Academia Brasileira de Letras. A partir de 1972 assume o cargo diretor do Arquivo Público Estadual João Emerenciano (Pernambuco) e em 1981 torna-se membro do Conselho Federal de Cultura[24]. Sendo esses dois últimos cargos o que ele permanece até o fim de sua vida.

24 Na posse do Conselho Federal de Cultura, mesmo passados quase vinte e cinco anos, o Cajueiro Nordestino não fora esquecido. Para saudar o novo conselheiro, Francisco de Assis Barbosa cita o currículo de Mauro Mota: "Poeta, professor, acadêmico, homem público, grande administrador como Diretor Executivo do Instituto Joaquim Nabuco de Ciências Sociais, cargo que deixou para ocupar a Diretoria do Arquivo Público de Pernambuco, esse professor do Instituto de Educação de Pernambuco, para cuja congregação ingressou por concurso público, apresentando uma das teses mais interessantes da ecologia brasileira, um trabalho clássico, intitulado O Cajueiro Nordestino, é um grande pernambucano que segue a mesma trajetória do mestre Gilberto Freyre, mestre de todos nós" (CONSELHO FEDERAL DE CULTURA, 1981, p. 24). Nas falas que se seguem, destaca-se que Mauro Mota discutia o problema do cajueiro com Gilberto Freyre, afirmando o próprio Mota que foi o sociólogo o grande incentivador de uma tese sobre o assunto.

Já Linduarte Noronha, dirigiu o primeiro longa-metragem de ficção do cinema da Paraíba, *Salário de Morte*, em 1971. Após *O Cajueiro Nordestino*, Noronha não realizou outros filmes junto ao IJNPS, mas manteve seu interesse em cinematografar obras literárias nordestinas. Tendo algumas frustações com esse processo ao não conseguir adaptar as obras que tentou adaptar ao cinema: *A Bagaceira*, de José Américo, que considerava uma expressão do Cinema Novo na literatura nacional; *Geografia da Fome*, de Josué de Castro; e também *Jangada* de Luís da Câmara Cascudo. Sobre este último caso, em artigo publicado no jornal *Diário de Natal*, intitulado "De Vickings a Linduarte", é citada a importância de um órgão para financiar o projeto, tal como o IJNPS promoveu o cinema nordestino:

> O paraibano Linduarte Noronha, realizador dos documentários "Aruanda" e "Cajueiro Nordestino", escreveu carta ao folclorista Luiz da Câmara Cascudo, mostrando interesse em vir filmar no nosso litoral documentário baseado no livro "Jangada" daquele autor. Trecho daquela carta diz: "Há muito que Gagão, de sua 'jangada', não me sai da cabeça, como elemento dramático cinematográfico. Desde quando realizei 'O Cajueiro Nordestino', do nosso amigo Mauro, Gagão com sua epilepsia em alto mar e o mundo da jangada que o cercava conta de minhas cogitações para o futuro. O difícil é produção. Como se trata de obra potiguar, só um órgão, de Natal poderia se interessar pelo financiamento deste documentário, o qual, ao meu ver, é um dos maiores temas para o gênero no Brasil, nessa fase de renovação do cinema nacional. A Universidade do Rio Grande do Norte não teria condições?" Linduarte virá a Natal buscar solução para seus planos. (*Diário de Natal*, Natal, 17 jan. 1967, p. 6)

É sabido, entretanto, que em 1963, às vésperas do Golpe de 1964 e logo depois de lançar *O Cajueiro Nordestino*, Linduarte Noronha foi ao Rio de Janeiro conseguir uma câmera para a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde tornou-se professor. Adquiriu na época uma da marca *Kohbac* de fabricação soviética, o que lhe rendeu com o advento do regime militar seu afastamento da instituição e as portas fechadas para uma série de projetos[25], como as adaptações de *Geografia da Fome*, de Josué de Castro, e *Jangada*, de Câmara Cascudo.

Apenas em 1979 recupera seu cargo de professor da UFPB, onde se aposenta. Linduarte seguiu na Paraíba atuando como cineasta, professor universitário e posteriormente como procurador de justiça. De 1974 a 1991, esteve na presidência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP). Morre em 2012 na cidade de João Pessoa devido a uma parada respiratória. Sua trajetória exerceu grande influência no cinema paraibano, cuja tradição documentária foi de extrema importância para o Nordeste.

Percebendo a trajetória histórica dos filmes, o cinema como documento vem recebendo um interesse muito grande por parte dos historiadores, especialmente dentro do campo da História Cultural. Porém, os trabalhos que envolvem o documentário ainda são poucos, restritas muitas vezes aos teóricos do cinema. A escassez sobre os significados históricos que envolvem a produção do IJNPS e a circulação do *Cajueiro Nordestino* nos são estímulo para uma pesquisa. Em observar como o instituto produzia e agenciava imagens cinematográficas em consonância com a perspectiva sociológica.

Consideramos por fim inserir *O Cajueiro Nordestino* (1962) numa tradição de filmes que tinham ligação com a realidade

25 Esta história foi narrada no documentário *Kohbac - A Maldição da Câmera Vermelha* (2009) de Lúcio Vilar.

sócio antropológica do homem nordestino, expondo através do audiovisual as reflexões das pesquisas sociais. Uma tradição que se inicia em finais dos anos 50 e tem seu ápice no filme documental dos anos 60. Dessa maneira, este documentário, enquanto obra fílmica é mais um traço dessa estética vigente. Todavia, enquanto obra etnográfica, está associada à própria construção discursiva do Nordeste estabelecida pelo Instituto Joaquim Nabuco, tornando-se assim um caso particular dessa relação institucional.

Analisar a historiografia do documentário brasileiro é um caminho para o estudo da própria história do Brasil republicano. Entender como se articulam os discursos e seus provedores, em temas, formas e linguagens. O papel revelado da cinematografia promovida pelo IJNPS, dedicado aos estudos sociológicos e a memória da instituição, está inserida num importante momento da história do filme documental brasileiro que além de representar um novo modo de fazer cinema, corroborara ainda com uma edificação do significado social e cultural para a delimitação, não apenas territorial, mas discursiva do que é, ou o que quer mostrar ser, o Nordeste brasileiro.

Referências Bibliográficas

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.

ARAÚJO, Luciana. *A Crônica de cinema no Recife dos anos 50*. Recife: FUNDARPE, 1997.

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

CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira (orgs.). *Cinema documentário brasileiro em perspectiva*. Salvador: EDUFBA, 2013.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. *Boletim do Conselho Federal de Cultura.* Rio de Janeiro: MEC, ano XI, nº 42, jan.-mar. 1981.

CUNHA FILHO, Paulo C. *A imagem e seus labirintos: o cinema clandestino do Recife (1930-1964).* Recife: Nektar, 2014.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Rucker Vieira: uma experiência cinematográfica no Nordeste. In: *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, n. 8, p. 50-53, ago. 2002.

HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise.* São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

MARINHO, José. *Dos homens e das pedras: o ciclo do documentário paraibano (1959-1979).* Niterói: EdUFF, 1998.

MOTA, Mauro. *O cajueiro nordestino*. Recife: CEPE, 2011.

NASCIMENTO, Arthur Gustavo Lira do Nascimento. *O Estado sob as lentes: a cinematografia em Pernambuco durante o Estado Novo (1937-1945).* Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História da UFPE. Recife, 2015.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

Filmografia

O Canto do Mar (1952), de Alberto Cavalcanti

O mundo de Mestre Vitalino (1953), de Armando Laroche

Bumba-Meu-Boi: O Bicho Misterioso dos Afogados (1953), de Romain Lesage

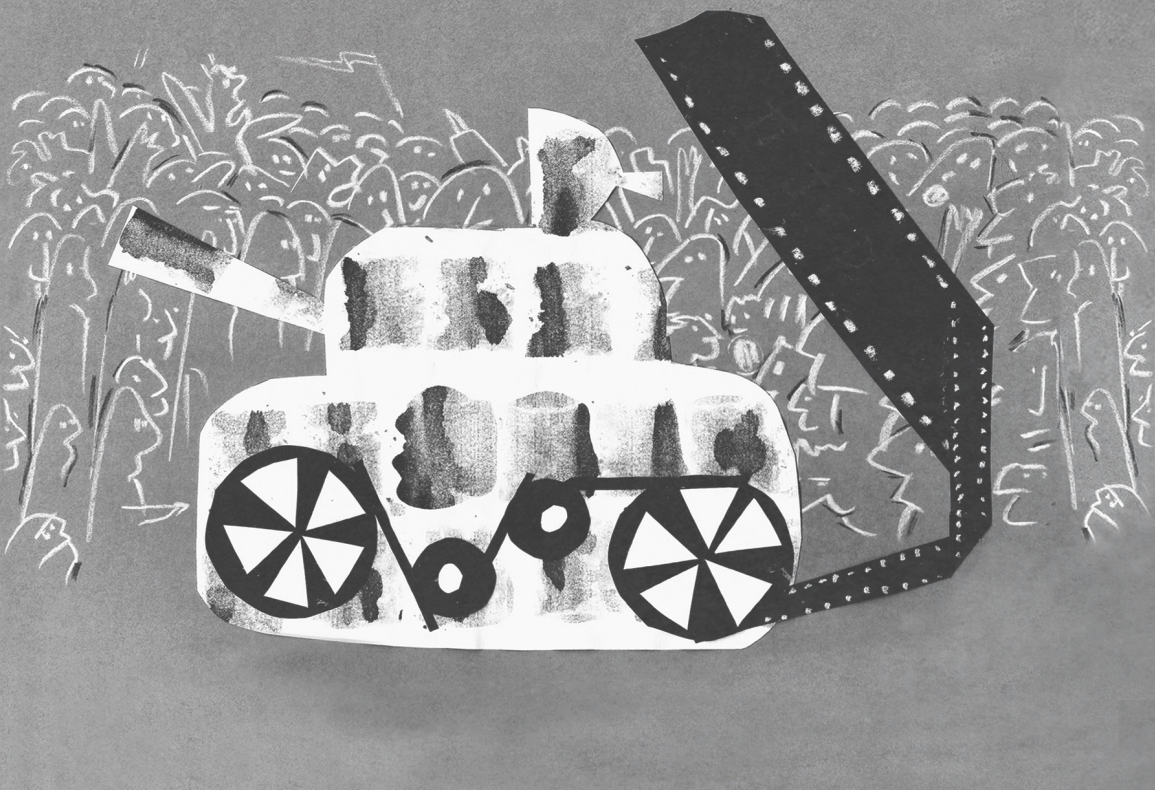
Aruanda (1960), de Linduarte Noronha

O Cajueiro Nordestino (1962), de Linduarte Noronha

A cabra na região semi-árida (1966), de Rucker Vieira

O Salário da Morte (1971), de Linduarte Noronha

Kohbac - A Maldição da Câmera Vermelha (2009), de Lúcio Vilar



Breno Mota Alvarenga é graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (2014). Atualmente, é mestrando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É ainda realizador audiovisual, atuando como roteirista e diretor de curtas-metragens. E-mail: brenomalvarenga@gmail.com

SARAH POLLEY E A ESCRITA DE SI: TÉCNICAS DE ATIVAÇÃO DE SUBJETIVIDADES EM "HISTÓRIAS QUE CONTAMOS"

Breno Mota Alvarenga

Introdução

Em entrevista a Jovita Maria Gerheim Noronha, Philippe Lejeune (2002) lança uma importante questão em relação ao ato autobiográfico: "com que direito conta-se a própria vida?" (Noronha, 2002, p. 24). Segundo ele, o espaço autobiográfico - a autobiografia, as autoficções e os autorretratos - exige legitimação, ou seja, um certo entendimento de que aquela obra é relevante. As narrativas autobiográficas, via de regra, se direcionam a um público futuro e, portanto, esse movimento de compartilhamento do eu deve ser justificado; há de se revelar como sendo digno da partilha. Em resumo, é preciso se perguntar: a quem interessa acessar tal relato?

Uma segunda questão que também deve ser pontuada é: por que o ato autobiográfico é instaurado? Quais motivos levam as escritas de si a perpassarem a literatura e demais artes? Philippe Artières (1998) sinaliza que "arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a

imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência" (Artières, 1998, p. 11). Para ele, arquivar a própria vida é "um processo notável de subjetivação" (Artières, 1998, p. 32), em que o autor se distancia para testemunhar e restituir seu direito de construir a própria identidade. As escritas de si operariam como práticas pessoais de reconstrução e legitimação de identidades e sujeitos, um exercício de ser dono da própria história e de entender-se como tal.

As duas questões apontadas acima são instauradas e questionadas no documentário *Histórias que Contamos* (Canadá, 2013), de Sarah Polley. Levando isso em consideração, vamos analisar o filme e a partir dele explorar as escritas de si no cinema.

A princípio, o documentário de Sarah Polley revela uma tentativa da diretora de reconstruir o passado de sua falecida mãe, a atriz de teatro Diane Polley, vítima de câncer. Contando primordialmente com a entrevista, Sarah explora as memórias de seu pai de criação, seu pai biológico, irmãos, amigos de Diane e alguns de seus colegas de trabalhos, em um movimento de reconstrução da memória da falecida. O filme, no entanto, tem a narrativa modificada quando Sarah relata o processo de descobrimento de seu verdadeiro pai biológico: Harry Culkin, amante de uma época passada de Diane Polley. O fato faz insurgir no filme certo incômodo entre Sarah e sua família, especialmente em relação a seu pai de criação, Michael Polley. Sarah, diretora consagrada[26] e figura pública já na época da produção do documentário, vê-se perseguida pela mídia e sob o risco de ter a sua intimidade e a de sua família expostas.

26 Sarah Polley é diretora de filmes como *Longe Dela* (Canadá, 2007) e *Entre o Amor e a Paixão* (Canadá, 2011).

"Com que direito conta-se a própria vida?" (Noronha, 2002, p. 24). Esta questão levantada por Lejeune parece também acompanhar a diretora (e os entrevistados) ao longo do filme. "Por que você acha que estou fazendo este filme?", pergunta Sarah a sua irmã Joanna. "Sinceramente, eu não sei. Quem diabos liga para a nossa família?[27]". O que está implícito nessa pergunta de Joanna, de certa forma, é: "por que você acredita que nossa história seja suficientemente interessante para o público a ponto de ser inscrita num documentário?" ou ainda "o que há de especial nela que valide esse espaço cinematográfico?". O pai de criação de Sarah, Michael, também questiona o que teria levado a filha a produzir o filme: "(...) quando você faz um documentário sobre a descoberta de um novo pai, você não o estaria fazendo para mascarar suas preocupações sobre como isso te impactou?" a que Sarah responde: "Talvez você tenha razão. (...) Eu não entendo porque estou nos expondo tanto".

Como aponta Lejeune, a ato autobiográfico é um ato "excepcional e intimidador" (Noronha, 2002, p. 24). A meu ver, excepcional, pois antecede a comunhão de um espaço privado e desconhecido pelo público (além da possibilidade de reconstrução de si perante os demais) e intimidador ao instaurar um processo de recepção, cabendo ao público julgar e posicionar-se em relação a fatos até então íntimos. A princípio, Sarah não consegue justificar para si e para o público a relevância de sua narrativa. Ela chega a perguntar para Harry Gulkin, seu pai biológico, se a maneira como ela estaria realizando o filme seria a melhor forma de fazê-lo. "Não, eu não acho", ele responde.

Na primeira cena do filme, a diretora tenta justificar a realização do longa ao acrescentar em *off* uma passagem do livro *Vulgo Grace* (1996), de Margaret Atwood:

---

27 Tradução minha, assim como as demais passagens do filme.

> Quando você está no meio de uma história, aquilo não é uma história, mas sim uma confusão, um rugido escuro, uma cegueira, um destroço de vidro quebrado e madeira lascada, como uma casa em um redemoinho ou então um barco esmagado pelos icebergs ou varridos pelas corredeiras, onde todos a bordo são impotentes para pará-lo. É só depois que se torna algo parecido com uma história, quando você está contando para si mesmo ou para outra pessoa[28] (Atwood, 2008, p. 318).

Parece-nos, portanto, que Sarah utiliza o trecho acima para validar o processo de realização de seu filme. A produção do material funcionaria para ela como um ato terapêutico, em que o filmar e o montar do documentado tornam-se momentos de reflexão e apreensão do vivido por ela. Um gesto que possibilita a compreensão e a organização de informações e emoções fragmentadas e dispersas para a diretora. Enfim, um ato de construção de identidade.

> O arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida é simbolicamente preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós (Artières, 1998, p. 31).

Outra recorrente questão da diretora em relação à sua escrita de si é o valor de real do que é apresentado na narrativa do seu filme. Segundo Lejeune, diante de uma obra autobiográfica participamos do chamado "pacto autobiográfico". Para ele, neste pacto ocorre o que seria "o compromisso de dizer a verdade sobre si. É um ato real, que implica

28 Tradução minha.

a possibilidade de verificação, e que compromete de fato, socialmente e juridicamente, podendo, às vezes, até chegar ao tribunal" (Noronha, 2002, p. 23). Ou seja, no pacto autobiográfico, o leitor (neste caso o espectador) confia na veracidade dos fatos e relatos narrados, dá-lhes valor de real e se deixa relacionar com o apresentado. Este relacionamento se daria por meio de "reconhecimento, aprovação, amor. E, ao mesmo tempo, sugere ou propõe algo mais embaraçoso ainda: a reciprocidade" (Noronha, 2002, p. 23).

Sarah se questiona: "Será possível reconstruir o passado através da memória dos outros?". Diane, sua mãe, é a personagem principal do filme, apesar de falecida. Ela se faz presente pela ausência, sendo retomada pelas lembranças dos que conviveram com ela. Como então falar de verdades quando o sujeito do qual se fala não é colocado a depor? As impressões sobre alguém são suficientes para constituí-lo e compor sua identidade? Harry Gulkin, pai biológico de Sarah, discorda. Ele alerta Sarah que poucos dos que participam do filme foram atingidos pelos fatos e que não caberia a eles dizer o que ocorreu; a voz deles não teria poder de verdade. Harry parece acreditar que a pluralidade de vozes traz pluralidade de versões, afastando o filme de uma narrativa comprometida com o real. Ele chega a reivindicar sua função como o único autor possível daquela história: "As testemunhas diretas dos eventos são apenas duas, e uma já não está aqui. (...) A verdade é que, essencialmente, e sinto em dizê-lo, mas a história de Diane só cabe a mim contar". A essa provocação, Sarah responde com o argumento de que seu filme não busca a verdade e sim explorar como a verdade nos atinge e como a passamos adiante por meio de histórias. Sendo assim, a conclusão que chega é a crença de que seu objetivo é reunir as histórias irradiadas pela presença de sua mãe, mais do que propriamente dizer a verdade sobre ela.

Essa concepção de Sarah sobre seu filme esvaziaria então a função autobiográfica da sua obra? O espaço autobiográfico aqui, como nota-se, é um incessante confronto entre a verdade e as percepções sobre essa verdade.

Por ora, interessa-me iniciar a discussão matriz deste artigo: os dispositivos, ferramentas e técnicas utilizadas por Sarah para estimular o surgimento de subjetividades e emoções na narrativa. Lejeune, após refletir sobre a necessidade da legitimação na obra autobiográfica, comenta: "Além disso, como construir uma narrativa que prenda a atenção dos outros? É uma arte difícil. A autobiografia é pois um ato pouco frequente: poucas são escritas embora muitas sejam lidas" (Noronha, 2002, p. 24). Entende-se, portanto, que o ato autobiográfico não só requer um compromisso com o real, mas também deve se apresentar de uma maneira atrativa para o leitor/espectador. Se por um lado a escrita de si no cinema pode ser vista como sinal de "autenticidade, profundidade e exigência", é ainda necessário que "o trabalho de montagem transforme *a posteriori* o descozido do diário em uma crônica bem estruturada" (Lejeune, 2008, p. 234).

Como Sarah estrutura sua crônica? De que técnicas ela lança mão para tornar sua narrativa mais sedutora e emocionante? Analisaremos duas delas a seguir.

A narração em *off*

No capítulo *Cinema e Autobiografia: problemas de vocabulário* (2008), Phillippe Lejeune reconhece a narrativa em *off* como uma importante ferramenta nas escritas de si no cinema. Como ele aponta, "(...) a voz em *off* permite recuperar a confiança cega que temos na linguagem articulada e também expressar a relação com o passado que a imagem

por si só tem dificuldade em mostrar" (Lejeune, 2008, p. 228). Seu comentário nos faz refletir sobre como a voz em *off* se torna uma importante ferramenta para o comparecimento do valor de verdade no cinema autobiográfico, algo que na linguagem escrita comparece espontaneamente: ao analisar o ensaio *L'autobiographie au cinéma* (1980) de Elizabeth W. Bruss, o autor comenta que para ela o enunciado é passível de verificação e que o ato enunciativo é revelador do sujeito, lhe dando valor de identidade (Lejeune, 2008, p. 226).

Em *Histórias que Contamos*, as imagens são acompanhadas por uma narração em *off* feita por Michael Polley, o pai de criação da diretora. Interessa-nos, em especial, o conteúdo dessa fala: o que escutamos durante o filme é uma carta escrita por Michael para a filha há alguns anos, em que confidencializa seu processo de luto em relação à morte da esposa e a internalização da revelação de não ser o pai biológico de Sarah. É um ato provocativo da diretora convidá-lo como o narrador do filme, uma espécie de "dispositivo" revelador de subjetividades.

O dispositivo, segundo Michel Foucault (2008), relaciona-se a questões de jogos de poder, em que se entrelaçam estratégias e técnicas de intervenção e manipulação por linhas de força (Foucault, 2008, p. 234) e que moldam o nosso comportamento social. Embora Foucault usasse o termo para refletir sobre as relações de poder e as construções subjetivas na sociedade moderna, este mesmo termo é utilizado no cinema, especialmente para a reflexão do fazer documentário. Mariana Souto explica que o empréstimo do termo refere-se no cinema a um método de "criação de regras para lidar com a realidade" (2012, p. 73) e que para Consuelo Lins é capaz de ser "produtor, ativo, criador – de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele" (apud Souto, 2012, p. 73).

Cezar Migliorin (2005) complementa: "O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores" (Migliorin, 2005). Em resumo, podemos entender o dispositivo no cinema como um movimento em que atuam cálculos e regras com o objetivo de incitar certa aleatoriedade, ou seja, vetores de força que estimulam o estabelecimento de comportamentos subjetivos.

Mas, afinal, por que considerar a narração em *off* de *Histórias que Contamos* como um dispositivo? Cezar Migliorin (2005) aponta quatro vetores de força comuns no uso do dispositivo no documentário. A seguir, reviso-os e analiso a maneira que operam no filme de Sarah Polley:

1) *estabelecimento e recorte de um espaço*: no documentário da diretora, toda a narração é feita dentro de um estúdio de gravação.

2) *estabelecimento de um tempo*: o processo de produção da voz em off só terminará quando todas as falas do roteiro entregue a Michael forem gravadas. "Isso é a primeira parte da gravação", informa Sarah a Michael. "E eu vou fazer tudo?", questiona. "Sim, e há mais um para amanhã". "É tudo o que eu escrevi? Grande castigo esse!", conclui lembrando do tamanho da carta escrita por ele.

3) *definição dos atores envolvidos no processo*: Michael ficará sentado, tendo a sua frente o microfone e o roteiro com sua carta. Ele deverá ficar assim disposto até o fim da gravação. Do outro lado do estúdio, separados por um vidro, está Sarah. Ela escuta atentamente cada frase gravada.

4) *estabelecimento das regras do jogo*: o conteúdo completo da carta deve ser gravado. Sarah, como diretora, tem o poder de interromper e corrigir as falas. E o mais importante: todo

> o processo deve ser também gravado visualmente. A isto, Michael questiona: "Não é o procedimento normal, é?". Em sua resposta, Sarah revela que há algo por trás daquele movimento: "Dissemos que é um documentário, mas na verdade é um interrogatório".

Quais seriam os motivos pelos quais Sarah cria tal dispositivo? Esses objetivos chegam a ser alcançados? Ao saber que não era o pai biológico de Sarah, Michael revela ter ficado embasbacado, reagindo apenas com espanto pela revelação do nome do verdadeiro pai: "Mas o Harry Culkin?!". Sarah tenta extrair mais informações sobre a recepção da notícia perguntando se para ele algo mudava. Ele responde: "Não, não muda nada em relação a nós. Em termos de nossa relação, continua tudo como era antes". Importante observar a preocupação recorrente da diretora em relação à reação de Michael e como ele lidaria com aquelas informações. Michael não lhe dá pistas contundentes em sua fala de como aquilo o atingiu. Seu processo internalizador vem posteriormente, por meio da escrita. "Percebi que ela tinha me lançado a colo uma história espantosa. Aos poucos comecei a construir uma imagem daquilo tudo. E muito do passado de Diane e da minha própria vida assumiram tonalidades diferentes", informa ele em um dos trechos da narração.

O dispositivo criado por Sarah parece atuar como uma tentativa da diretora de recuperar essa fala omissa naquele momento anterior, possibilitando que acesse verbalmente os pensamentos de Michael necessários para ela naquele dia e que não se fizeram presentes.

"A Sarah só é o que é devido àquela noite de amor entre Diane e Harry. Se eu fosse o pai biológico dela, ela seria outra pessoa. Poderia ser melhor ou pior, mas não seria decididamente a Sarah que existe hoje, a Sarah que eu amo". Sarah

ouve com atenção do outro lado do estúdio, ora olhando para o pai, ora olhando para baixo. Em alguns momentos, sorri. Outras vezes, pede para que ele repita as frases mais impactantes. Nota-se que diferentemente da prática comum do dispositivo no documentário, a diretora não necessariamente faz insurgir subjetividades em seu personagem. Essas subjetividades afloram, principalmente, na própria figura da diretora: Sarah cria um método para que ela mesma seja atingida. No documentário como escritas de si, o realizador é também personagem e, portanto, é penetrado e influenciado pelas distintas técnicas e dispositivos de apreensão do real, num movimento interessante em que se torna controlador e controlado por essas linhas de força.

As imagens de arquivo (re)encenadas

A ato de contar de si no documentário frequentemente[29] faz uso de imagens de arquivo (fotos, vídeos caseiros, recortes de jornais, documentos históricos etc) para tecer a história narrada, seja para ilustração do que é dito ou mesmo para justificativa/validação. Arlette Farge (2009) comenta o uso do arquivo e seu efeito de real em seu livro *O Sabor do Arquivo*:

> O arquivo petrifica esses momentos ao acaso e na desordem; aquele que o lê, que o toca ou que o descobre é sempre despertado primeiramente por um efeito de certeza. A palavra dita, o objeto encontrado, o vestígio deixado tornam-se representações do real. Como se a prova do que foi o passado estivesse ali, enfim, definitiva

29 Além de *História que Contamos, Elena* (Brasil, 2012), de Petra Costa, *Diário de uma Busca* (Brasil, 2011), de Flávia Castro e *Um Passaporte Húngaro* (Brasil, 2001), de Sandra Kogut são alguns exemplos de documentários de caráter autobiográfico com uso de imagens de arquivo.

> e próxima. Como se, ao folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de "tocar o real" (Farge, 2009, p. 18).

Trazendo estas observações para o campo audiovisual, damo-nos conta que o uso de imagens de arquivo filmadas tende a ser convocado exatamente para a representação de um real, um espaço aberto na narrativa para que imagens com valor de verdade digam sobre um passado existente. Não podemos, é claro, desconsiderar que a inserção de imagens de arquivo em um filme é afetada pelos comentários sobre ela e pela a maneira como é colocada em cena. A montagem, via de regra, nos guia por uma releitura daquele documento, nos dá pistas de como apreendê-lo[30]. Ainda sim, é irrefutável a força de representação do real que carregam consigo e como que, por isso, tocam nossa sensibilidade. Como comenta Sylvie Lindeperg (2015):

> Elas clareiam os acontecimentos de maneira sensível, renovam os pontos de vista sobre eles, reabrem suas perspectivas; elas guardam os rostos e gestos de mulheres e homens do passado, dão corpo aos ausentes da história, trazem à luz fatos e temas esquecidos. (Lindeperg, 2015, p. 16)

Em especial quando comenta que as imagens de arquivo "dão corpo aos ausentes da história", Lindeperg nos fornece pistas da importância dos vídeos caseiros (pelo menos, até então) para o filme de Sarah Polley. Como comentado

30 Afinal, como comenta Maria Dora Genis Mourão, "a montagem cinematográfica não pode ser vista somente como um procedimento técnico em que planos são combinados com o único objetivo de traduzir o que está previsto no roteiro ou no pensamento do diretor. A montagem é essencial no processo de realização de um filme (ou de uma obra audiovisual) uma vez que é o momento em que se organizam os materiais e se define a estrutura da narrativa no jogo que se instaura na associação de imagens e sons. Vista como um momento de criação ela se impõe e passa a ter um papel central e significativo" (Mourão, 2006, p. 231).

anteriormente, Diane Polley, mesmo que falecida, é a personagem central de *Histórias que Contamos* e Sarah abusa das imagens de arquivo para fazê-la presente.

A personalidade complexa de sua mãe é ilustrada por esses vídeos caseiros, que mostram Diane ora extrovertida e alegre, ora misteriosa e cabisbaixa. Quando os irmãos de Sarah, em entrevista, relembram a infância juntos a mãe, somos transportados para essas memórias: testemunhamos Diane brincando na piscina de sua casa com as crianças, jogando bolas de neve no inverno, jantando em família. Quando amigos de Diane contam de sua ida a Montreal para estrelar uma peça (local onde conhecera o pai biológico de Sarah, Harry Culkin), somos também levados para essa época: acompanhamos os bastidores da peça e observamos Diane interpretando e interagindo com os demais atores. Em muitos momentos, as imagens de arquivo chegam a ser bastante literais. Em certo ponto do documentário, uma amiga comenta que Diane estava radiante por estar naquela peça. Para ilustrar, um vídeo caseiro apresenta a mãe de Sarah em Montreal sorrindo, pulando, brincando com a câmera. As imagens de arquivo, a princípio, parecem encaixar perfeitamente com os comentários feitos, não deixando espaços para contradições, dúvidas ou a possibilidade de testemunhos contaminados. Essas imagens não estão ali para agregar novas informações ou corroborar para o desenvolvimento da narrativa. Estão ali para validar o que é dito sobre Diane, comprovar como sendo verdade os comentários feitos sobre ela.

O espectador pode chegar a se questionar quem estaria por trás da câmera e até os motivos para tal. Momentos corriqueiros como quando Diane conversa impaciente ao telefone e tenta impedir que a câmera a filme (imagem usada para ilustrar seu possível desespero ao descobrir que estava

grávida) ou momentos íntimos entre ela e Michael Polley (sejam discussões ou momentos amorosos), por exemplo, corroboram para uma desconfiança da veracidade daqueles arquivos. Outro exemplo é quando um dos irmãos de Sarah descreve como Michael ficou deprimido após a morte de Diane e um vídeo caseiro acompanha a fala revelando um Michael cabisbaixo sentado no sofá e a casa desorganizada. É de se espantar que tantas imagens de arquivo venham a calhar com exatidão em momentos tão específicos. Porém, próximo ao fim do filme, Sarah revela que a maioria das imagens de arquivo foram encenadas, ou seja, atores foram contratados para reviver possíveis acontecimentos do passado da família Polley e cenários foram montados/alterados para retomarem épocas passadas.

Para a produção dessas imagens, Sarah utiliza uma câmera Super 8 que fornece a essas imagens um visual caseiro e amador, permitindo reaver uma estética típica de filmes dos anos 70. Para ainda uma maior verossimilhança, a diretora cria um personagem do antecampo (aquele que filme) como alguém íntimo dos filmados: nas cenas mais extrovertidas, os personagens acenam para a câmera, interagem com quem está por trás dela, encaram a lente sem se sentirem intimidados. Nos momentos de maior tensão, a câmera é trêmula, posicionada atrás de portas e janelas, por entre brechas e desvencilha quando está prestes a ser descoberta pelos filmados, como se o cinegrafista temesse ser visto.

Essas imagens nos permitem ter uma evidência visível de um outro tempo que não teríamos acesso. Esses documentos fílmicos nos aproximam de uma Diane, dão-nos o rosto da personagem em falta; apaziguam lacunas óbvias da morte. No entanto, os excessos e a tentativa da diretora de fazer tudo visível revelam que há um claro desejo de dar a "ilusão de que todos os acontecimentos do passado teriam

sido filmados" (Lindeperg, 2015, p. 23). O ato de encenação dessas imagens de arquivo consolida-se como um movimento de visibilidade total da diretora, onde não há espaço para questionamentos: as evidências, ainda que falseadas, estão o tempo todo na tela. Em sua entrevista a Comolli (2015), Lindeperg comenta que as imagens de arquivo carregam consigo uma ausência. Segundo ela, essa ausência deve ser sentida e não completada (Comolli, 2015, p. 333). As fotos usadas por Sarah e alguns poucos vídeos (estes sim documentos reais) apontam para um passado fragmentado, nunca atingido, mas que permitem lampejos sobre eventos ocorridos. Estes poucos documentos e imagens de arquivo não ficcionalizados estimulam a imaginação, nos cobram a ir além das suas faltas. Porém, Sarah Polley não deixa espaços para essas lacunas e, por meio da ficção, preenche um por um os vazios intrínsecos ao arquivo, exigindo deles um valor de prova.

Poderíamos nos perguntar se isso diminui a força da narrativa, se essas soluções encontradas pela diretora revelam uma desconfiança do potencial de seu filme. Particularmente, acredito que não. Não podemos nos esquecer de que o espaço autobiográfico é uma inscrição de subjetividades, um processo de escrita de si. Neste processo, o autor se reconhece, se reconstrói e se deixa ser modificado pela própria história, ou seja, o procedimento de como se dá a escrita de si diz também sobre esse eu e sua jornada. Num documentário autobiográfico, o processo de produção, a escolha das fontes, as ferramentas e dispositivos e junção das partes (montagem) são procedimentos que comentam a narrativa mas também comentam sobre o autor. Em *Histórias que Contamos*, todas as escolhas de Sarah Polley como diretora revelam sobre Sarah Polley, a filha de Diane. Se por um lado o uso de Michael Polley como narrador nos mostra uma Sarah

em busca de um apoio paternal e um conforto verbal, a ficcionalização das imagens de arquivo nos revelam um desejo de Sarah de tornar presente a mãe ausente, seja essa mãe ausente em morte ou ausente em vida por tantas informações omissas ou contraditórias.

É interessante ainda notar como ao longo do filme o foco passa a ser o próprio processo de produção do documentário. Sarah percebe que diferentemente do que Harry Culkin aponta (ele comenta que "a função crucial da arte é dizer a verdade, encontrar a verdade"), a arte é um conjunto de narrativas e narratividades que ajudam a compreender o mundo a nossa volta e a maneira como o vemos. Ela nota que cada um dos personagens enxergava sua mãe de uma maneira distinta, aceitava ou não seu relacionamento fora do casamento e tinham opiniões diversas sobre os caminhos que o filme deveria tomar. Em resumo, todos tinham sua visão sobre aquela história, criando cada um uma nova versão. Seu filme revela que compreender alguém por completo ou compreender as relações entre as pessoas é algo impossível, pois sempre há a mediação de um olhar terceiro. É certo que as imagens ficcionalizadas vão contra um vazio, tentando preenchê-lo a todo custo. Mas é certo também que essas mesmas imagens fornecem visualmente para o espectador as diferentes histórias: essas imagens se formam a partir de cada uma das narrativas construídas pelos muitos personagens do filme. As imagens de arquivo ficcionadas, apesar de tudo mostrarem, ainda apontam uma falta: não é possível resgatar alguém da morte, sendo que o que resta são memórias e imagens mentais das mais diversas fontes e que nunca chegam a um consenso, a uma condição de certeza que o físico de uma presença possui.

Conclusão

O objetivo do artigo foi analisar a maneira como Sarah Polley, em seu documentário *Histórias que Contamos*, tece a escrita de si no audiovisual, refletindo sobre os desafios, limites e possibilidades do ato autobiográfico no cinema. Se na literatura a organização da narrativa se dá por estilos e técnicas da escrita, outros recursos possibilitam a escrita de si no audiovisual. Portanto, o artigo almejou localizar e investigar quais elementos são esses no documentário de Sarah Polley, percebendo de que forma contribuem para a manifestação de subjetividades, seja na figura da diretora ou de seus entrevistados.

Em *Histórias que Contamos* acompanhamos a angústia de Sarah em relação ao próprio material. O caráter autobiográfico do seu relato e a maneira como atinge os personagens envolvidos passam a incomodá-la em certo ponto do processo e, percebendo perder o rumo da sua narrativa e o sentido das motivações iniciais, considera abandonar o processo. Jean-Louis Comolli, em *Sob o Risco do Real* (2001), sinaliza esse questionamento: "O imperativo de "como filmar" - coração do trabalho do cineasta - coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme" (Comolli, 2011, p. 169). Sarah se faz este questionamento e ao entrar em crise com o material filmado, toma a decisão de instaurar duas técnicas para organizar seu relato: uso da narração em *off* e de imagens de arquivo ficcionadas.

Sobre filmes que apresentam a narração em *off* como método narrativo, Consuelo Lins (2007) aponta que "São filmes em que essa "forma" surge como máquina de pensamento, como lugar e meio de uma reflexão sobre a imagem

e o cinema, que imprime rupturas, resgata continuidades, traduz experiências." (Lins, 2007, p. 157). Em *Histórias que Contamos* processo semelhante ocorre: a narração tece comentários sobre as imagens e encaminha o espectador por uma apreensão controlada dos significados. Porém, como analisado, o fato da narração ser feita pelo pai de criação da diretora e a partir de escritos feitos por ele anteriormente traz novas possibilidades para o filme: cria-se um dispositivo em que a própria diretora, no processo de gravação das falas, é atingida pelo conteúdo e reage a ele revelando suas subjetividades.

Já na (re)encenação de imagens de arquivo, a diretora encontra a solução para a presentificação das diferentes Dianas que se revelam nas versões das histórias ouvidas por ela. Comolli lembra-nos que no documentário

> Um depoimento, uma palavra, um documento e a própria narrativa podem remeter a fatos, a eles se referir e com eles estabelecer relações, contudo, deles se separam por meio de uma elaboração que, ainda que diga respeito ao fato, o reconfigura em formas que não são mais as dele. (Comolli, 2011, p. 173)

Ou seja, a elaboração dos fatos narrados e a forma como transparece na narrativa revelam um olhar, dizem daquele que os organiza. Os fatos compartilhados pelas personagens do filme são manifestados nas imagens de arquivo produzidas pela diretora, reconfigurando-os. Como concluído anteriormente, essas imagens dizem mais da relação de Sarah com sua mãe do que propriamente dos eventos ocorridos no passado.

De forma geral, buscou-se neste artigo investigar as ferramentas e técnicas utilizadas por Sarah Polley na organização

da sua narrativa, dando especial atenção à maneira como essas decisões revelam suas subjetividades e influem e comentam a escrita de si da diretora.

Referências bibliográficas

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 22 Ago. 2019.

ATWOOD, Margaret. *Vulgo Grace*. Tradução de Geni Hitara. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Sob o risco do real**. In: *Ver e poder - a inocência perdida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*; tradução Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

FOUCAULT, Michel; MACHADO, Roberto. *Microfísica do poder*. 26. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: *de Rousseau à internet*. Philippe Lejeune; organização: Jovita Maria Gerheim Noronha; tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINDEPERG, Linda. **O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário, uma "querela"**; tradução de Julia Fagiolo, Pedro Veras. In: *Devires*, Belo Horizonte: v.12, n.1, 2015, pp. 13-26. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/342/188>. Acesso em: 22 Ago. 2019.

LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasi-**

leiro contemporâneo. In: *Sobre fazer documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

_____. **O ensaio no documentário e a questão da narração em off**. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, pp. 143-157.

MIGLIORIN, Cezar. **O dispositivo como estratégia narrativa**. In: *Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema*. Rio de Janeiro: v. 3, jan./jun. 2005. Disponível em: <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>. Acesso em: 22 Ago. 2019.

MOURÃO, M. D. **A montagem cinematográfica como ato criativo**. In: *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo: v. 33, n. 25, p. 229-250, 23 jun. 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/65628>. Acesso em: 22 Ago. 2019.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Entrevista com Philippe Lejeune**. In: *Ipotese, revista de estudos literários de Juiz de Fora*. Juiz de Fora: v.6, n.2 (2002), pp. 21-30. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/Entrevista-com1.pdf>. Acesso em: 22 Ago. 2019.

Bruno Alves Ferreira é graduado em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Também é mestre em Comunicação pela linha Estética e Culturas da Imagem e do Som pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. Email de contato: barrwall@gmail.com.

A METAFÍSICA DO OLHAR TÉCNICO EM ÔNIBUS 174

Bruno Alves Ferreira

A morte

A primeira imagem é ausente. Embrenhada entre carros e árvores, assombrada por silhuetas distantes de policiais e um poste em primeiro plano que eventualmente tomará toda a tela, o olhar da câmera perde o momento exato dos disparos. Captura apenas a marcha cuidadosa de duas pessoas para fora de um ônibus banhado numa fina camada luminosa de bronze: Sandro e Geísa, sua refém. Alguns segundos de silêncio naquele início de noite tumultuoso prenunciam a tragédia. Dois disparos secos estalam longe, seguidos de gritos dos observadores. Geísa morre oculta do nosso olhar.

Em seguida, sua morte se repete por outro ângulo, sem nada entre a câmera e o acontecido para frustrar sua visão. O tempo que fluía no curso normal é represado e correrá vagaroso até enrijecer nos instantes derradeiros. Os milésimos que retiraram Geísa deste mundo se tornarão minutos. Assim, sua morte será repetida inúmeras vezes, cada novo ângulo oferecendo uma nova faceta para o olhar, multiplicando um

instante único que estava destinado a escoar no tempo tão rapidamente quanto surgiu. Aproximando-se vagarosamente de algum momento desconhecido que ofereça alguma resposta; um engatilhamento, um disparo, uma queda. Depois de tantas repetições, de tantas investigações aparentemente sem retorno, uma nova chance para a normalidade. O retorno ao tempo normal, um retorno ao discurso.

Até então, o documentário *Ônibus 174* (Brasil, 2002), de José Padilha, se narrava de maneira tipicamente tradicional. Aos moldes de uma longa reportagem, Padilha examina as circunstâncias sociais que culminaram no fatídico sequestro do ônibus[31]. Sandro deixa de ser um vilão unidimensional que tinha tomado uma nação refém por uma tarde inteira, símbolo do repúdio e temor de uma criminalidade sem rosto, para ser redescoberto pelo diretor como mais um elo numa longa cadeia de violência e injustiça social que assolam o país.

Através de entrevistas, Sandro é recriado pelo discurso dos outros da mesma forma que dois anos antes, o tinha sido pelo discurso da mídia. Saberemos assim que quando criança fora abandonado à própria sorte depois de assistir a decapitação de sua mãe. Menino de rua, rouba para comer e comprar drogas. Certa noite, enquanto dormia em frente a uma igreja, é alvejado por tiros. Sobrevive uma chacina que

31 Na tarde de 12 de junho de 2000, por volta das 14h, Sandro Barbosa Nascimento sequestrou o ônibus da linha 174 no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Dez pessoas foram feitas reféns num caso que provocou comoção nacional e foi registrado, ao vivo, pela maioria dos canais de TV aberta da época. Por volta das 18h45 Sandro decide descer do ônibus com a professora Geísa Firmo Gonçalves. Numa tentativa de abordagem, um oficial do BOPE (Batalhão de Operações Especiais) tentou atirar nele mas errou o alvo, acertando Geísa que morreu na hora. Fonte: https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,em-2000-brasil-assistia-ao-vivo-ao-terror-do-sequestro-do-onibus-174,70002974763 [Acesso em 12 de abril de 2019]

mata oito de seus amigos[32]. É internado numa instituição para menores infratores, onde recebe surras diárias dos funcionários. Cresce sedento por sangue, sua raiva gestada no coração da desigualdade de uma sociedade que comemorou o assassinato a sangue-frio de seus pares, da mesma maneira que comemoraria o seu alguns anos depois.

Um dia, tenta assaltar um ônibus e na confusão acaba tomando seus passageiros como reféns. Pede mil reais e, estranhamente, uma granada. Seria o início de uma longa tarde de negociações com a polícia. Sandro parece ser ouvido pela primeira vez na vida e faz essa oportunidade valer, as vezes com requintes de crueldade. Tortura emocionalmente suas reféns, vocifera ameaças para as câmeras dos noticiários e depois de algumas horas, decide descer do ônibus com o pescoço de Geísa na ponta do cano do seu revólver. Percebendo uma abertura, um policial salta da dianteira do ônibus e tenta matá-lo com um tiro de metralhadora no rosto. Erra e acaba acertando o tiro no queixo de Geísa. Sandro se assusta e cai em busca de proteção, apertando o gatilho. Os dois tiros atingem o tórax e a espinha de Geísa. Em pouco menos de um segundo ela leva três tiros na frente de milhões de pessoas que acompanhavam o caso ao vivo através da televisão.

Este foi o acontecimento midiático que singularizou uma tarde de junho do ano 2000, que transformou a angústia de uma eventual morte em ibope. Reiterado semanas adentro até se eternizar no imaginário social em retrospectivas

32 Nos referimos ao acontecimento que ficou conhecido como "Chacina da Candelária". Na noite de 23 de julho de 1993, oito jovens moradores de ruas, na faixa dos 11 aos 19 anos, que dormiam na frente da igreja da Candelária do Rio de Janeiro, foram fuzilados por policiais do 5º Batalhão da Polícia Militar do Rio por motivos até hoje desconhecidos. Dos setes policiais indiciados apenas três receberam sentenças. Atualmente, todos estão livres. Fonte: http://www.terra.com.br/noticias/brasil/candelaria-25-anos-de-uma-chacina-num-pais-que-nao-mudou,7c1185a0481d59489b4af0cde5a379d2dfe2m7fa.html [Acesso em 5 de junho de 2019]

televisivas, tomando diversas formas. Por um lado, será a exposição a uma personagem invisível nos diagramas de poder da sociedade. Por outro, se tornará símbolo da rebeldia marginal, a insurgência de um poder reprimido ante a falência da segurança pública. No entanto, o acontecimento midiático do sequestro do ônibus é firmado numa particularidade muito mais rara que mais um crime das folhas policiais. Torna-se diferenciado e digno de visibilidade através de sua relação íntima com a realidade, que por breves instantes finalmente encontrou abertura para percorrer a tela plenamente: câmeras ligadas numa rua carioca, atravessadas por uma narrativa trágica construída durante o início da tarde, capturam o inesperado. O brasileiro ligou a tevê em busca de sua magia e esta em retorno lhe ofereceu uma imagem de indisputável e cruel realidade: uma imagem de morte.

Ocorreu o contato com algo muito distante, expurgada da prática cotidiana. Atravessada de restrições e pudores, a morte é o maior tabu da existência moderna. Segundo Ariès (2014), ela iniciou um trajeto no decurso dos últimos séculos do coração do cotidiano – dos lutos familiares à onipresença pública dos cadáveres nas ruas medievais – para se esconder em catedrais, catacumbas e cemitérios, e depois, na modernidade, terminar oculta em instituições de saúde. Algo que acometeria toda criatura, uma certeza irrevogável do viver acabou se tornando um fenômeno técnico, clínico e acima de tudo longínquo. Graças a esta distância, predominará no imaginário sua visão violenta, a erupção caótica na linearidade dormente e morosa do dia a dia. Individualizado, alçado a um novo patamar da existência, o homem moderno deixará de encará-la como um evento natural na harmonia cósmica da qual fazia parte e a verá sempre como a maior injúria à sua existência.

A morte contemporânea, portanto, será sempre uma contingência encarnada num processo irreversível. Possui um caráter obsceno, pornográfico, que se estenderá às suas imagens, terá seu acesso associado diretamente com pulsões reprimidas. Opera-se uma contradição. Será naturalizada e codificada na ficção, enquanto na imagem do documentário a sua visão será sempre uma forma de insulto, impelindo o espectador a questionar tanto a produção daquela imagem como também sua própria espectatorialidade (SOBCHACK, 2004, p. 143). A morte no documentário se torna sempre uma questão de moral e assim será reestruturada em uma outra forma de ordem social, cabendo apenas à ética lidar com seu surgimento, reprimindo ou eliminando o caráter existencial de sua imagem. Ela é chocante porque aconteceu fora das normas conjuntas, não porque apenas aconteceu e do que isto significa ao sujeito. Além disso, Sobchack aponta que sendo um tabu visual, a sua imagem sempre caberá subterfúgios que a permita ser representada através de estratégias visuais que legitimem sua exibição.

Nada mais exemplar destes conflitos que a omissão do acontecimento original por Padilha, visto que seu documentário é um claro exemplo desta típica reestruturação de seus significados. Se a primeira imagem é reprimida, indicando apenas o indício do acontecimento original e o reconhecimento tácito de um certo tabu em seu registro que implora para ser rompido, a segunda retorna explícita. O acontecimento da morte de Geísa desaparece detrás de um poste e retorna esmiuçado pelo olhar técnico e poético da câmera. Seu tempo nativo é destruído e seu espaço deformado. Não é a mesma cena que surpreendeu ao vivo os brasileiros em seus telejornais.

O bote veloz e desastrado do policial, o som do tiro e a queda rápida ensaiando o fim. O burburinho público, a

invasão dos corpos sepultando a imagem. Toda a temporalidade que constituía o acontecimento original é deixada de lado em busca da verdade, alguma verdade, por trás daquele acontecimento. Manifesta-se uma única certeza neste abandono: que aquele acontecimento não torna a acontecer, embora contraditoriamente esteja sempre visível em repetição, uma, duas, três vezes. Esta imagem se demonstra falível para os ideais organizadores, impossível de ordenar assim como já tinha se demonstrado nos noticiários. Pouco explica além de sua punção diante de um tabu traumático.

Um acontecimento em sua forma mais genuína, a emergência de uma transformação absoluta no presente, que não pode ser contida por estar entrelaçada nas correias do tempo. Ela não torna a aparecer novamente porque ela está sempre em processo de aparição, é uma transformação cicatrizando na tessitura da realidade (Queré, 2012, p. 22). Torna-se uma referência fantasmagórica enquanto sobrevive organizada nos discursos, na estrutura. Uma representação do acontecimento. Seu sentido se descarna da aparição do acontecimento, para se ressignificar como substituição de algo inalcançável, como o apontamento de um caminho esquecido. Tornando-se assim um desafio posto para a representação, o desafio de apresentar uma semiose incontrolável, o signo que encerra todos os signos e que portanto tem por natureza sempre apontar para fora de si, concedendo à si o caráter de "irrepresentável" (Sobchack, 2004, p. 133).

Esta insegurança latente na ontologia da imagem da morte explica os discursos casuísticos e dêiticos adotados por Padilha. Busca-se compreender quem matou quem, como essa morte ocorreu. Ações e reações. Causalidades evidentes que compensem o vazio no âmago daquele processo. A imagem da morte exige uma explicação, exige uma resposta.

Será no campo do visível que Padilha busca algo porque o visível foi a única coisa que restou do acontecimento original. Assim, a imagem omitida retorna modificada, ao seu domínio. Toma como recurso o ideal original da imagem cinematográfica, que tanto maravilhava os seus primeiros teóricos: a conquista do tempo. O acontecimento da morte é distendido, os tiros se transformam em clarões preenchendo a imagem, um balé de corpos colidindo amenamente.

Há uma contradição nas escolhas de Padilha, uma contradição no coração da própria ferramenta. Porque seu filme lida primariamente com representações, sua intenção é de explicar ou organizar relações dadas por um sistema ou estrutura. É uma forma que naturalmente se esquiva de soluções estéticas por não encontrar nelas relevância alguma para elucidar suas dúvidas. Até então, o filme primava por um pragmatismo formal contundente, possuindo uma linearidade reforçada pela força discursiva que orientava suas imagens, se pautando explicitamente como uma investigação social, um filme de fala e discurso, não de imagem. Neste instante que entra a contradição. Por que algo que esteve em último plano durante todo o filme, seus artifícios estéticos, é invocado quando diante da morte de Geísa?

Usualmente não associamos experimentações estéticas com a abertura de respostas que cabem ao campo da pragmática. Sabe Padilha intuitivamente que um retorno ao sensível talvez forneça alguma forma de resposta numa trama tão cheia de dúvidas? Reconhece intuitivamente que a estética, se for pensada em seu aspecto lógico e utilitário, possui as exatas mesmas capacidades de ordenar e organizar o mundo que a técnica e que portanto são consanguíneas em sua vontade de poder?

O olhar

No bloco dedicado às inúmeras mortes de Geísa, Padilha utiliza de três ferramentas técnicas particulares à imagem cinematográfica. A repetição, o zoom e a câmera lenta. Adiantamos a conclusão da análise: sua utilidade sempre parece partir de uma vontade estética, uma sensibilidade, para numa análise mais aprofundada se revelar como uma potência técnica. Cada ferramenta é utilizada não para realçar o objeto como um fim, mas para utilizá-lo como um meio para o surgimento de algo além das suas próprias imagens.

A experiência do vídeo sempre ocorre a partir de fluxos temporais. As suas imagens sempre estão em mutações decorrentes da aplicação do tempo ao visível, ao espacial. Assim definiu Noel Carroll a imagem cinematográfica: "a possibilidade de movimento no tempo" (2008, p. 63) reconhecendo a sumária importância do tempo em sua ontologia. O filme, por se construir primariamente a partir do tempo e secundariamente do visível, oferecerá uma experiência à semelhança de sua força matricial. Assim como nossa experiência do tempo ela será gradual, dado a mudanças e alterações no curso daquela experiência. Guardará ao mínimo uma dupla temporalidade, uma psicológica e outra objetiva. Se a primeira se dispõe a uma experiência pura do tempo, subjetiva – a duração – a segunda é a objetividade temporal do acontecimento original, aquela que André Bazin (2014) associará com o realismo possível apenas através da objetividade mecânica do cinematógrafo. O tempo técnico cinematográfico é, portanto, uma totalidade que independe do sujeito para se instalar e o tempo subjetivo seria uma particularidade fluida que responde as circunstâncias sensíveis

oferecidas pelo filme. Um tempo além do sujeito e um tempo inteiramente do sujeito. Ambas atuam em acordo, estética e técnica, para ampliar a projeção do sujeito na substância temporal que formou aquele objeto, numa dinâmica de poderes mais conciliadora do que opositora.

Chegamos na primeira particularidade técnica – mais ignorada – que é oferecida pelo acesso ao dispositivo de reprodução: a repetição. A experiência cinematográfica para se tornar experiência mais uma vez precisa sempre da repetição, uma nova instância do acontecimento original. Se este, por natureza, só poderia ter ocorrido uma vez, resistindo simbolicamente no seu perpétuo acontecer, com o surgimento das tecnologias de registro se oferece a capacidade de fazê-lo surgir novamente. Um controle que essencialmente renega uma qualidade particular da experiência afetiva do acontecimento: sua singularidade temporal. A repetição é a primeira tentativa do sujeito instituir seu poderio sobre a imagem temporal, eliminando a independência do processo. Quando seu autor faz uso da repetição é para delimitar o seu campo de atuação temporal, eliminando a sua autonomia. Controle em sua forma mais elementar, gerenciando as possibilidades de sua aparição. O tempo é remodelado em espaço ao se instalar na imagem como reversível, portanto reatualizável. A repetição do acontecimento, embora a ferramenta mais básica, talvez seja a mais essencial, a que fundamenta toda uma forma de pensar cientificamente com a imagem, de encontrar nela um meio de investigação empírica, através de uma metodologia do olhar.

O segundo artifício é um longo zoom. Tradicionalmente, o zoom se executa por uma motivação pragmática do querer ver melhor. Uma prática estilística facilmente traduzível em uma intencionalidade. Uma câmera que aciona o zoom agência um olhar, que personaliza uma busca em direção

a um ponto. Há um apelo muito comum desta ferramenta para a materialidade de um movimento imperfeito, construído artificialmente, simultaneamente uma exerção de poder e uma admissão póstuma das limitações do movimento nas circunstâncias originais. O movimento verdadeiro é formalmente associado com a emoção do desejo, a vontade de transitar pelos espaços gravados, a satisfação projetiva do vídeo que caminha pelos seus espaços em busca de uma visão privilegiada, de um estar-no-mundo mais acurado. Já o zoom é o "movimento sujo" (Dubois, 2004, p. 191) que redefine o distanciamento daquela imagem como uma insatisfação, um crivo limitador e frustrante surgido de algum impasse ocorrido nas circunstâncias da gravação que deve ser eliminado a partir de uma satisfação simulada deste movimento.

Outro aspecto ignorado do zoom é o fato de que ele é efetivamente uma transformação operada na superfície visível da imagem. Delimita-se o lugar de investigação, manipulando a única substância material oferecida pelo seu registro. Tudo que é considerado dispendioso da imagem é jogado fora, empurrado para os limites externos do quadro, considerado essencialmente um não-lugar da imagem. No entanto, todo ser que surge no mundo faz parte de um horizonte de seres que o definem e são definidos por ele numa rede de interações. Todo ser é um ser-no-mundo (Heidegger, 2006, p. 98), tendo como parte essencial de si seu mundo circundante. Eliminar os espaços dispendiosos da imagem é efetivamente eliminar o mundo que a compõe, o admitindo como supérfluo à composição e o alienando daquele acontecimento

Parece contraprodutivo a uma investigação a exclusão daquilo que a formou, evidenciando que está se operando alguma forma de deslocamento na intencionalidade daquelas imagens. Os enunciados sociais e suas relações dialógicas dão lugar a uma busca ferrenha em torno do unívoco

oferecido por uma cientifização da imagem, reforçando a natureza estritamente teleológica desta busca. O zoom nesta imagem de morte – e em tantas outras que replicam estes usos – se torna simbolicamente associado com o desejo de atingir a verdade. Nesta segunda etapa, se operacionaliza um controle sobre as imediações do olhar, o limpando de qualquer influência externa e gerando uma imagem incólume, exata e desta maneira, transcendental.

Terceira ferramenta, a câmera lenta. A câmera lenta sempre possuiu esta duplicidade ferramental, sendo instrumento tanto de investigação minuciosa do mundo quanto de exuberância estética. Especialmente a imagem planimétrica da abordagem – com sua pouca profundidade de campo – parece transportar suas personagens a outro tempo, descolados totalmente da temporalidade do quadro. O fundo vivo é estático, no tempo normal da vida observada. Já as pessoas em primeiro plano habitam o tempo secreto permissível apenas pela temporalidade destrinchada do filme, o tempo oculto e ignorado que os primeiros pensadores do cinema tanto se orgulharam de finalmente acessar. Se podemos identificar, a partir da câmera lenta, um esforço consciente de Padilha para se utilizar de suas capacidades estéticas de "sobredramatizar sua representação na ordem do simbólico" (Dubois, 2004, p. 208) o que realmente se opera é um retorno genealógico às origens do cinema, do fascínio científico em encontrar um mundo ignorado pelas limitações de um espectador frustrado pela sua biologia.

Opera-se uma desconstrução do próprio meio: a câmera lenta é um congelamento das capacidades vitais da imagem cinematográfica, do tempo objetivo que a técnica conquistou, o mesmo tempo que favoreceu o caráter irrefreável da experiência. A conquista do tempo e do movimento da ontologia do cinema é negada a partir das também capacidades

do meio de ser reduzido à sua gênese ontológica, lentamente se reduzindo a uma série de instantes capturados, fotografias alinhadas para o exame. Em busca da compreensão da morte na imagem, Padilha reduz o fluxo do tempo – como que admitindo que a ele não coube resposta alguma – a uma série de instantes desdramatizados, um fluxo que possui uma duração dispersada, atomizada em ínfimos blocos, uma série espacializada de momentos quantificáveis. A interrogação cinematográfica em busca da verdade da imagem, se encerra com sua própria destruição.

A técnica

Quando Padilha disseca a imagem é porque busca algo. Se o seu uso da técnica sente necessidade de desossar a temporalidade do acontecimento, é porque enxerga nesta prática a validade de lidar com o que se oculta na imagem da morte. Toda metodologia de investigação exige uma forma de conhecimento prévio, uma pré-compreensão (Heidegger, 2006, p. 40) dos caminhos investigativos onde aquele ser oculto pode se desdobrar. Desta forma, como se investiga indica não só seu ponto de partida como também seu ponto de chegada.

A metafísica é o fundamento de toda uma maneira de experimentar o mundo, dominando o modo que seus seres se revelam: "a metafísica funda uma era, na medida em que, através de uma determinada interpretação do ente e através de uma determinada concepção de verdade, lhe dá o fundamento da sua figura essencial." (Heidegger, 1977, p. 97). A metafísica, diferente do pensamento habitual, não cabe apenas ao campo do transcendental, ela se faz num sujeito corporizado, alterando como este sujeito se relaciona com seu

mundo. Portanto, até mesmo o ato de ver também é metafísico (Merleau-Ponty, 2004, p. 31) porque é atravessado por modelos de visão que o regem, ordenando para onde, como e por quê se olha, acima de tudo, o que aquele olhar fará surgir. Mais do que regimes estéticos, codificados a partir de ideologias políticas tomando corpo, o ato de olhar é participante de regimes existenciais que vão além dos discursos da atividade cotidiana para mergulhar no âmago das motivações e estruturas mais essenciais do sujeito. Se um olhar sente a necessidade de efetuar uma transformação naquilo que é olhado, é porque aquela transformação faz parte de um projeto de apropriação do mundo pelo sujeito, ou, em nosso caso, de uma ausência de apropriação, um afastamento.

O que revela a metafísica do olhar operada no instante da morte de Geísa? Nos mostra acima de tudo, antes de qualquer sentido ou intenção serem atribuídas, que estamos diante de uma imagem fluida que se tornou uma imagem exata. A exatidão é característica de um olhar científico, quadro metafísico que possui uma tendência em querer reduzir a existência a pontos de igualdade e semelhança, que possam afirmar que alguma coisa – seja uma posição, objeto ou acontecimento – é aquilo mesmo. Um conhecimento fundado naquilo que possui de antemão, ou nas palavras de Heidegger, aquilo que é "sempre-já-conhecido" (1977, p. 100). Num processo de investigação visual, o único resultado possível caberá para reafirmar uma visualidade, que se escreva a partir das exatas regras que a formam.

Para poder operar esta metafísica de reforço do mesmo, a ciência buscará uma ferramenta de pesquisa que possa se orgulhar de sua exatidão. O exato é o modo de pensamento fundante daquilo que é matemático. Heidegger (2008, p. 294) afirma que a atitude matemática não se define exatamente pelos números, os utiliza porque eles possuem

a particularidade de serem absolutos, correlatos puros de exatidão ao se referirem unicamente a si mesmos. Embora exista um processo cognitivo envolvido numa contagem, seu resultado final não é mediativo ou indireto, não remete a um outro objeto para ser compreendido. Quando somamos 1+2, ou contamos copos sobre a mesa, existe um raciocínio envolvido na soma ou contagem que necessita do sujeito conhecer os esquemas correspondentes, porém, o resultado final se revelaria como um ele mesmo absoluto, o sempre-já-conhecido do numeral três. Não é possível você trocar o número três por um equivalente porque não há um equivalente possível. Também não é possível reparti-lo sem transformá-lo em outro número – mesmo que fracionário – também correlato de si mesmo.

Elimina-se portanto o hibridismo do mundo da vida no acontecimento matemático. Ele funcionará a partir de identidades rígidas, passíveis de existirem apenas em um outro domínio do pensamento, a exatidão idealista. Identificamos portanto uma relação transcendental no matemático e portanto também na atitude tomada por Padilha. O fruto eventual desta forma de pensamento metafísico é que a verdade dos seres e portanto do mundo pode ser reduzido a um objeto transcendentalmente manipulável, que toma para si a responsabilidade de ser o mundo por ele mesmo.

O que Heidegger descreve e chama de pensamento ou imagem metafísica – ora implicando apenas a científica, ora toda forma de metafísica – é o processo de transformar o pluralismo caótico da realidade, que se apresenta de modo não mediado, em objetos que se destaquem por sua exatidão e analiticidade: representações. Os seres e por conseguinte o próprio mundo se tornam uma representação. Nas palavras de Heidegger:

> Representar significa "pôr diante de si mesmo e de volta para si mesmo". Através do representar, o ente alcança a constância de um estar e assim recebe o selo de ser. O processo por meio do qual o mundo se torna imagem é o mesmo por meio do qual o homem se torna o *subjectum* em meio ao ente. (1977, p. 132)

O sujeito recebe sensível e afetivamente os objetos mundanos e em seguida, os enjaula em sua metafísica. Apropria-se de um ser desvelado, lhe nomeia, constrói dentro e fora dele camadas passíveis de manipulação racional e depois o coloca novamente no mundo, partilhando-o com os outros seres e o reinserindo na rede de relações de que fora retirado. No entanto, o objeto ou a experiência que passa por este processo deixa de possuir o caráter original incerto para se tornar uma outra coisa exata. Há também no centro desta atitude uma legitimação do sujeito a partir da manipulação daquelas representações. O modo representativo de se relacionar com as coisas faz parte de um mecanismo de estabilidade existencial, que se individualiza perante o mundo através do seu domínio.

Em suas obras tardias, Heidegger (1977) identifica que a essência da técnica contemporânea está além de sua definição habitual – tanto uma prática de algo, como um meio para algum fim. Definitivamente, faz parte dela ser um meio para um fim, assim como também uma atividade do sujeito. No entanto, estas definições mascaram uma origem mais importante do conceito: a técnica como um meio para um fim serve apenas para se atingir um ser pretendido previamente. Sua função numa reflexão mais profunda é fazer surgir seres. Toma as coisas do mundo e através de si os transforma em algo com um senso de finalidade, de sentido, de uso. Ela é teleológica, fazendo surgir seres predestinados, como o

martelo que foi feito pra martelar ou a câmera que foi feita pra filmar.

O que distingue a técnica moderna da técnica clássica é a sua dependência da exatidão científica e dos novos processos mecânicos para se realizar. Assim como utiliza os números pela sua capacidade transcendental de exatidão, o mesmo faz com as máquinas pela capacidade mecânica de exatidão que a técnica clássica não poderia oferecer senão conceitualmente através da representação. Ademais, se anteriormente a técnica servia para fazer surgir seres com uma finalidade objetiva, a técnica moderna – a Tecnologia – serve para criar seres no qual sua finalidade é servir apenas de reserva de energia para a própria técnica. Usa como exemplo o moinho: se antigamente ele girava pela força do vento para moer os grãos, atualmente o moinho gira para gerar energia que vai alimentar uma outra máquina que moerá os grãos. O ser gerado pela técnica moderna não surge imediatamente, seu potencial de ser é armazenado como energia para ser transformada de acordo com as necessidades.

Se Heidegger identificava no metafísico em busca da exatidão uma certa forma de se relacionar central à noção de representação, neste ensaio ele vai além para determinar que a imagem de mundo moderna seria portanto produzida sumariamente pela técnica. Esta é a culminação de um projeto filosófico milenar – a metafísica idealista – predominante que tenta determinar a única maneira legítima de se descobrir e mostrar seres a partir de uma ordenação de suas potencialidades. Meios para uma prática de revelação do mundo que exige dominação absoluta de todos seus aspectos, os reduzindo a objetos manipuláveis em trânsito.

Inevitavelmente o próprio manipulador começa a se enxergar como mais uma reserva de energia, ampliando seu distanciamento do mundo na sua gana de dominá-lo.

Heidegger chamará esta imagem metafísica moderna de enquadramento (*ge-stell*) do mundo (1977, p. 31). O mundo enquadrado é um mundo onde os seres são dispostos como vias energéticas para funções e metas. Seu desvelamento funciona apenas sob este regime metafísico que subjuga todas as outras formas de se relacionar com as coisas, tornando todos os seres apenas mediativos, impossíveis de surgirem por si só sem o auxílio técnico.

É o que demonstra aplicadamente Francesco Casetti (2015) quando tenta compreender o que mudou no último século na nossa relação com a tela cinematográfica. Para Casetti, é evidente que a relação que temos com a tela não se congelou no tempo, ela está em constante mutação existindo antes da invenção do cinema e potencialmente sobrevivendo além dele. A tela surge indicando um espaço que é simultaneamente uma camada de proteção do mundo, como também um espaço de abertura deste mesmo mundo. Originalmente, portanto, a tela seria um espaço mediativo que faz surgir imagens tanto próximas quanto distantes. E esta noção se expande com o cinema, meio que entronizou a tela como principal instrumento mediador do século XX em diante.

O cinema nasce como uma máquina maravilhosa, que apesar de sua origem mecânica parece evocar um desejo de poder ver-se, em totalidade, em tela. A experiência clássica do cinema se destacaria por uma relação com a noção de tela que modularia sua intencionalidade através de diferentes metáforas que remeteriam sempre a uma relação direta com suas imagens. O aspecto mediativo da noção original seria minimizado graças à força arrebatadora do indicial, abrindo-se uma experiência direta com a tela. O cinema durante muito tempo, com todas suas ritualidades, era a única maneira possível de se acessar aquelas imagens magníficas e gigantescas em movimento.

São três as metáforas que expandiram a noção de tela através do cinema: a tela como janela, a tela como quadro e a tela como espelho. Como janela, a tela seria vista como a abertura de um portal, ao mesmo tempo distante e próximo para uma realidade contígua. O espectador se projetava na tela numa relação de extensão de si em direção a um mundo compartilhado. Como quadro, se inicia uma fuga da ingenuidade da experiência, e o reconhecimento que a imagem cinematográfica é uma imagem produzida por um autor. Como espelho, em vez de enxergar a tela como um local de deslocamento espacial e imaginário, ou a tela como um quadro onde uma verdade oculta se revela a partir da genialidade artística, a tela será tomada como um reflexo do mundo no qual o sujeito pode se projetar e habitar psicologicamente, encontrando em seus atores, reais e ficcionais, reflexo de seus próprios estados psicológicos.

O surgimento da portabilidade da televisão muda a nossa relação com a tela. Anteriormente, parte de uma relação quase sagrada com as imagens, rito possível apenas em salas de cinema, a tela diminui e torna-se o coração do lar. Esta aproximação produz novas ritualidades, enquanto permite pela primeira vez a manipulação do conteúdo das telas inevitavelmente banalizando a sua presença. As telas poderão agora serem postas lado a lado, revelando uma continuidade de imagens que pode ser interrompida ou alterada com o apertar de um botão. Daí em diante, com a crescente miniaturização das telas, dos televisores aos dispositivos digitais, abrem-se novos horizontes de interação. Surgem novas metáforas de relação entre vidente e visto.

Casetti definirá a grande metáfora contemporânea da tela através do *display*. Este se caracteriza pela sua capacidade de ser manipulado, de possuir um conteúdo essencialmente mutável, circulável (Casetti, 2015, p. 170). Seu conteúdo será

antes de tudo visto como informação partilhável. Informação em circulação no qual o poderio do sujeito sobre suas imagens é mais importante que a capacidade destas imagens de apresentar algo. No qual sua capacidade de recodificação e retransmissão, relega a experiência contida nelas ao segundo plano. A imagem num *display* é antes de tudo instrumental e sua relação é fruto da ironia que a aproximação aparentemente maior possibilitada pelos artifícios tecnológicos – através de aplicativos de interação, manipulação e *touchscreens* – se tornou seu maior distanciamento. A finalidade clássica do cinema, aquela que se levantava aterrorizada de um trem atravessando a parede, some para dar lugar a uma relação que encontra nas imagens apenas uma circularidade, apenas meio para outros meios.

Nos parece que Casetti encontra, a seu modo, o mesmo paradigma identificado por Heidegger sobre os fins últimos da técnica. Até mesmo o conteúdo das telas se torna uma reserva de energia em trânsito para produzir mais energia. Suas imagens deixam de conferir uma apresentação do mundo para se justificarem apenas como algo para ser passado adiante através das próprias telas – das redes sociais – tendo o seu ser eternamente adiado ou ocultado por esta energização. Imagens que surgem apenas para energizarem outras imagens, sem um fim em vista num ciclo infinito que se retroalimenta.

Conclusão

A utilização de ferramentas técnicas em *Ônibus 174*, trai uma metodologia de conhecimento, acesso e formalização do acontecimento dentro da esfera do organizável, do estruturado, em suma, do representado. Se as ferramentas

indicadas são utilizadas, não é tanto por suas capacidades estéticas ou técnicas isoladas, mas por esta duplicidade lhe permitir paralelamente efetuar duas investigações que acabam convergindo. Se a imagem é dilatada e o fluxo irrefreável do tempo é laminado em pequenos instantes, é para requalificar a ontologia original daquela imagem.

Se ela resistiu como imagem foi por conta do acontecimento surgido no risco vertiginoso da realidade. Porém, se ela sobreviveu arquivada, passível de ser continuamente reinserida no fluxo nativo do tempo através da repetição, é por já estar inserido neste processo de requalificação nativo de toda forma de registro mecânico. *Ônibus 174* toma a saída fácil para si e seus espectadores, ou seria mais adequado dizer, a única saída permissível no *ethos* contemporâneo diante de um enigma inominável. A saída que envigora seu diretor e seus espectadores com o poder de manipular aquilo que colocaram adiante. Seu apelo ao poético é dúbio, pelo sensível surgir como natureza secundária de um processo de enrijecimento das potencialidades da imagem. A revelação de um ser, seu acontecimento apropriativo, é refreado em tentativas contínuas de instrumentalizá-la, transformando suas potencialidades originárias em energia manipulável.

Dentro desta busca teleológica em torno do acontecimento de morte de Geísa, se encontra uma potencialidade domada, enquadrada numa contemporaneidade que rejeita qualquer forma de relação com os objetos que não reforce assertivamente seu domínio antropocêntrico – e contraditoriamente, rejeitando o *antropos* para favorecer a *techne*. O caos residindo na imagem é dispensado, para dar lugar central às ferramentas ordenadoras que farão aquela investigação se validar como investigação, portanto como um conhecimento válido em nossa *episteme* contemporânea. Elas se tornam as protagonistas, o seu poder sobre a imagem é que torna seu

emergente protagonismo – desta imagem tabu – consensual.

A imagem deixa de ser um acontecimento de morte de Geísa, para se tornar uma investigação de morte de Geísa. A morte deixa de ser o evento agenciador primário da experiência estética, de ser o porvir originário do acontecimento, para se tornar meramente uma propriedade, um atributo servil a um *ethos* que reforça uma relação de mundo que elimina o acontecido do acontecimento, o sujeito de seu objeto, a experiência em sua forma pura, sensível. O acontecimento se torna ciência, um objeto recortável e quantificável. O acontecimento, que surgia cortando o horizonte, é reprimido, cercado por discursos de compreensão e analíticas da imagem oferecidas pelo mecânico, tanto da imagem quanto do discurso. O que surgia diretamente torna-se mediado, e a morte torna apenas o meio para a técnica estabelecer seu domínio e transformar um acontecimento estético em um não-acontecimento técnico, duas expressões primordiais da vontade de poder sobre o mundo.

Ironicamente, a investigação científica impulsionada por esta imagem, simultaneamente distante e próxima, apenas realça a fragmentação da experiência diante do acontecimento, a falibilidade do sujeito que tenta compreender. A individualidade requisitada pela técnica é perdida para subjugar o mundo e a si mesmo sob suas regras. A ordem apenas amplifica a desordem. E a imagem final e sua incapacidade última de mostrar algo, perdida nos ritmos ondulosos de um tempo esfacelado, parece em contrapartida redefinir a imagem inicial, que surge não só como justificante deste projeto tecnicista, como também como resultado da falência deste projeto. Uma investigação falida, que passou alhures o essencial da imagem, a presença do inominável da morte. O acontecimento brutal da morte é respondido logo de imediato na sua primeira imagem, escondida atrás de uma massa

negra. A reação instintiva diante do irrepresentável da morte é cavar uma distância do mesmo tamanho que o abismo que se aproxima.

Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da Morte*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

BAZIN, André. *O que é o cinema.* São Paulo: Cosac Naif, 2014.

CARROLL, Noel. *The philosophy of motion pictures.* Malden: Blackwell, 2008.

CASETTI, Francesco. *The lumiére galaxy.* Columbia University Press: 2015.

DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo e Godard.* São Paulo: Cosac Naif, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Basic writings.* New York: Harper Perennial, 2008.

_____. *The question of technology and other essays.* New York: Garland Publishing, 1977.

_____. *Ser e tempo.* Petropólis: Editora Vozes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Cosac Naif, 2004.

QUERÉ, Louis. **A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista.** In. FRANÇA, Vera Regina Veiga; OLIVEIRA, Luciana. *Acontecimento: reverberações.* Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 21-38.

SOBCHACK, Vivian. **Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre a morte, representação e documentário.** In. RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema: volume II.* São Paulo: Editora Senac, 2004, p. 127-158.

Filmografia

Ônibus 174 (2002), de José Padilha.

Carolina Gonçalves Pinto é doutoranda e mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com especialização prática em Audiovisual pelo Le Fresnoy - Tourcoing, França, extensão em prática do documentário na La Fémis; também graduada em Cinema e Vídeo pela ECA-USP. Realizadora e roteirista de documentários, curtas metragens e outras peças audiovisuais. Contato: divinaclementina@gmail.com

CINEMA COMO MEMÓRIA – UMA APROXIMAÇÃO ENTRE CAMPOS A PARTIR DA ANÁLISE DE *ROCHA QUE VOA*

Carolina Gonçalves Pinto

Em *Rocha Que Voa*[33] (2002), Eryk Rocha insere sobre uma imagem de arquivo a seguinte inscrição "a memória não se grava como um filme." A frase instiga ao pontuar as diferenças entre cinema e memória, mas também sugere, pela comparação, algum ponto de contato entre estes dois campos. Pensamos, a partir desta afirmação, aproximações possíveis entre cinema e memória. O cinema, como arte que se faz a partir da manipulação temporal e a memória como fenômeno que movimenta temporalidades.

Pretendemos examinar através de exemplos presentes em *Rocha Que Voa*, de que maneira os elementos formais e

33 Timothy Corrigan preconiza três fatores em sua definição de filme ensaio; um sujeito presente, um tema relativo ao mundo factual e um pensamento que relacione este *eu* com o tema em questão. Já Philippe Lejeune aponta em sua definição de filme autobiográfico como uma obra que produza conhecimento sobre o autor ou pessoas próximas a ele. A rigor, *Rocha Que Voa* escapa a estas duas definições. A presença de um *eu* não se faz suficientemente explícita para se permitir enquadrar em uma outra categoria, se assim formos considerar. No entanto, nosso conhecimento sobre o fato de que o realizador presta uma homenagem ao seu pai, já falecido, ao realizar tal empreitada, nos leva a crer que esta informação nos é suficiente para que possamos realizar uma leitura do filme como sendo um filme autobiográfico de caráter ensaístico.

plásticos deste filme sugerem esta aproximação. Consideramos, como elemento principal para articular nossa análise, a montagem cinematográfica, compreendendo não somente sua dimensão imagética, como também sonora, à luz de conceitos expostos nos textos *Mémoire Collective et Sociologie Du Bricolage*[34] de Roger Bastide e *Memória Coletiva*[35] de Maurice Halbwachs.

Nossa tentativa de aproximar, em uma análise, este filme com aspectos da memória, se pauta sobretudo pelo fato desta obra ser construída a partir de relatos que se cruzam. O realizador não busca confrontar as narrativas e fatos descritos com documentos que os comprovem. O principal esforço se concentra em resgatar as recordações sobre Glauber Rocha, junto a seus contemporâneos que o conheceram em Cuba.

Tomamos assim, como a questão central ao analisar esta obra, a memória revisitada e de que maneira ela dialoga com o tempo da realização. A trama que compõem o tecido do filme se forma, sobretudo, pelo discurso acerca do vivido, a descrição das experiências e quais resíduos ela deixa para e nos indivíduos. O que é dado a conhecer sobre Glauber Rocha é filtrado por estas impressões, gravadas naqueles que o conheceram, em sua passagem por Cuba, somado ao conteúdo de duas entrevistas sobre as quais falaremos adiante.

Conforme pontua José Carlos Avellar[36] em seu texto de apresentação ao filme, *Rocha que Voa – memória em transe nota introdutória a Rocha que Voa,* este projeto tem início a partir de duas entrevistas concedidas por Glauber Rocha em Cuba. Vale enfatizar que Eryk Rocha é filho de Glauber Rocha e

34 BASTIDE, Roger. ***Mémoire Collective et sociologie Du Bricolage***, [1970], Bastidiana 7-8, 1994.

35 Halbwachs, Maurice. ***A Memória Coletiva***. São Paulo: Centauro, 2003.

36 AVELLAR, José Carlos. *Rocha que Voa - A Memória em transe*. Rio de Janeiro: Ed. Martim 21, 2002.

optou por realizar seus estudos em cinema na escola cubana EICTV de Santo Antônio de los Baños, nas proximidades de Havana. Sob esta perspectiva, podemos encarar a obra como um esforço pessoal do próprio cineasta a conhecer aspectos de seu pai, morto prematuramente quando o realizador tinha apenas 4 anos.

Glauber Rocha já vivia no exílio no momento em que passa por Cuba e concede estas entrevistas, cujo conteúdo trata de considerações sobre o cinema brasileiro e cubano em uma perspectiva histórica de países que sofreram com a colonização. Neste sentido, o documentário de Eryk busca sobretudo recuperar o pensamento político e artístico de Glauber Rocha e o que subsiste deste pensamento no tempo presente, enquanto projetos políticos destes dois países.

Em *Rocha que Voa*, coexistem imagens retiradas dos filmes dirigidos por Glauber Rocha, filmes de outros cineastas latino americanos, como Patrício Guzmán, e os cubanos Sara Gomez e Tomaz Gutierrez Alea, entre outros e entrevistas gravadas em Cuba, durante a realização do filme (1999-2002), com pessoas que tiveram contato com Glauber ou que foram diretamente influenciadas por seu cinema. Enfatizamos que a característica predominante do filme é o fato de se utilizar de diversos suportes de imagem, como tipos diferentes de película e vídeo.

Acerca do problema que envolve a memória e seu suporte fílmico, tomaremos como um primeiro elemento acerca do qual teceremos nossa aproximação, a forma como as diferentes temporalidades são articuladas no corpo da obra. O filme realiza dois movimentos; um em direção ao passado, ao revisitar os filmes que Glauber realizou e outros materiais de arquivo. O segundo, se reafirma no momento presente da realização, nas entrevistas que Eryk Rocha realiza com os contemporâneos do pai.

Já na primeira sequência o espectador é situado diante destas imbricações de temporalidades, que serão recorrentes. Faremos a seguir uma breve descrição e análise A primeira imagem a ser vista é do céu com nuvens, seguidas pela imagens de ondas que quebram em uma praia. No plano sonoro, ouvimos o som do vento e das ondas. Passamos a um plano de um cardume, com um filtro de cor amarelada sobre a imagem. Os primeiros planos do filme são feitos em vídeo, seguidos por este dos peixes, de arquivo, em película. A mudança de suporte, no entanto, não sugere uma ruptura, a escolha por elementos de temática semelhante, faz com que estes planos se integrem, independente de terem sido confeccionados em momentos diferentes. Passagens entre materiais produzidos em diferentes momentos são constante ao longo de todo o filme.

A memória, por si, movimenta diferentes temporalidades. Ao falarmos de seu aspecto fenomenológico, estamos descrevendo a experiência que uma consciência tem ao evocar resíduos ou marcas deixadas por determinado acontecimento, no passado, em um momento presente. De certa forma, somos espectadores diante de nossas recordações. A memória seria, de certa forma, uma temporalidade fora do tempo, a junção de duas temporalidades e que nunca se repete, pois o presente nunca é o mesmo. Muitas vezes ao se tentar traduzir estes resíduos que são evocados, recorre-se sobretudo aos aspectos sensoriais que esta memória gera em um corpo. O cinema seria capaz de dar conta de dois destes aspectos, imagético e sonora. Em nossa comparação entre cinema e memória, consideramos que a montagem seja o principal fator que permite que de certa forma, uma alusão possa ser feita a esta experiência de recordar. No caso desta obra, a rápida alternância entre as temporalidades, ou mesmo a imprecisão que se gera nesta fragmentação acentuada,

é o que permite se aproximar ainda mais a experiência da memória com o cinema.

Citamos ainda como exemplo a sequência dedicada a Maria Tereza Sopeña, namorada de Glauber Rocha quando este viveu em Havana. Nesta, coexistem imagens de Sopeña quando jovem e outras gravadas durante a realização do projeto. Intercaladas, as imagens mais recentes revelam apenas fragmentos do seu rosto. Somente nas mais antigas, que atribuímos como sendo de autoria de Glauber, vemos sua face por inteiro. Para recompor este rosto no presente, o espectador precisaria fundir estas duas imagens, com os fragmentos de um presente sobre um rosto que ficou no passado.

Ao longo do filme, esta fusão das temporalidades se dá também no plano do discurso, articulado a partir das entrevistas tanto de Glauber como dos outros interlocutores do realizador. O filme estabelece um fluxo entre as falas, de forma a compor verdadeiros diálogos entre os entrevistados e o que diz o diretor cinemanovista em seus depoimentos. Muitas vezes na forma de um eco, ou de frases que se completam nas múltiplas falas articuladas. A título de exemplo, citamos a sequência em que vemos Germinal Hernandez[37] andando pelo bairro de Cayo Huesso em Havana e este fala que é preciso em primeiro lugar ser um ser humano, para então poder ser um diretor de cinema e que à medida que se tem esta dimensão humana, a pessoa poderá ser um bom profissional em qualquer área. O pensamento sintetiza algumas das ideias expostas anteriormente por Glauber Rocha e é reiterado, ao final, com outro trecho do relato de Glauber, como se a fala de um completasse o que o outro estava dizendo, porém gravadas com quase 30 anos de intervalo.

37 Germinal Hernandez integrou o Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC); depois, como técnico de som direto cubano, trabalhou em grande parte dos filmes de sua geração, até 2007.

Estas passagens entre os materiais nos remete à forma como a memória pode movimentar o tempo, ao evocar o passado no presente. Pensar em temporalidades é uma questão central para pensar sobre as formas da memória. Bastide diz em seu texto *Mémoire Collective et Sociologie Du Bricolage*: "(...) toda lembrança sendo passado e presente, enquanto presente se misturam ao fluxo da consciência e, naturalmente, se modificam." (Bastide, 1970). Face a esta operação, podemos ser levados a crer que ao justapor estes materiais a proximidade contribuiria para evidenciar que foram produzidos em momentos distintos. No entanto, ao contrário de afastar temporalmente estes fragmentos, a montagem contribui para reforçar o ponto de contato entre estes; estas duas temporalidades se integram para compor o que chamamos deste tempo da memória, formada pelo passado que se projeta sobre um presente, no tempo de fruição do filme.

Outra questão que *Rocha que Voa* nos sugere em termos de aproximação com o campo da memória remonta à construção espacial que o filme instaura. De maneira geral, o filme trabalha a partir da noção de fragmentação e complementaridade entre os materiais usados. Assim como pudemos observar em relação às imbricações de temporalidades no filme, a construção espacial promove uma fusão entre localidades, ao aproximar através da montagem, África, Cuba e Brasil.

Entre tantos exemplos, elencamos uma sequência na qual vemos o depoimento de Alfredo Guevara[38] e em seguida passamos à voz *over* de Glauber; aparecem então imagens do mar seguidas de imagens do filme *O Leão de Sete Cabeças* (1970), rodado pelo diretor brasileiro na África. Posteriormente, são mostradas imagens de arquivo tomadas de pessoas na cidade de Havana, imagens de arquivo em uma localidade que não nos é possível identificar e então o filme

38 Alfredo Guevara foi fundador do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)

passa a imagens da Bahia. No final desta sequência, o ritmo se acelera, ao intercalar planos de detalhes que remetem às localidades apresentadas anteriormente, sem que seja possível identificar exatamente a que local pertencem. Ao mesmo tempo que algumas imagens são situadas, fica evidente, nesta aproximação, semelhanças físicas que as pessoas destes locais possuem: feições, movimentos de danças, gestos, partes de cultos religiosos que se remetem uns aos outros, vistos, no entanto, em lugares tão distantes entre si. Todas estas aproximações dão corpo à fala de Glauber no filme, evocando uma história comum a estas localidades e se referindo à ancestralidade africana de Cuba e Brasil.

Outro fator de aproximação entre estas localidades, das quais o filme trata, são os planos de mar que ao mesmo tempo ligam e separam estes três lugares; eles aparecem ao longo do filme como se fossem um *leitmotiv*[39] Imagens de arquivos e tomadas recentes, com texturas e cores diferentes, com maior ou menor distância da câmera, os planos de mar surgem como uma costura ao longo do filme, como um elemento semântico de construção da narrativa, do qual emergem todas as lembranças. São os planos iniciais do filme, mas também, estão presente em diversas sequências, assim como nos trechos dos filmes de Glauber Rocha que integram *Rocha que voa*.

Podemos também dizer a propósito da apresentação da espacialidade do filme, que esta vai se compondo a partir destes fragmentos e também na fala de Glauber e suas memórias pessoais. Em dado momento, uma das entrevistadas diz que, ao andar por Havana, Glauber dizia se sentir como se estivesse em Salvador, ele relatava que o cheiro

39 *Leitmotiv*: termo que surge na música para designar uma frase curta que tem repetição constante ao longo de uma composição. Emprestamos o termo para designar o retorno de elementos ao longo de um filme, com a intenção de criar um significado a partir desta reiteração.

do feijão preto, assim como os habitantes da cidade cubana, evocavam a outra, baiana. Em outro momento, ele mesmo fala de seu desejo de aproximar estas localidades, através de um projeto político e artístico, através do cinema, que pudesse ser comum ao Brasil e Cuba assim como ao continente africano.

Esta noção de espaço no filme também se compõem a partir de memórias compartilhadas por outras pessoas a respeito de Glauber, ligadas sobretudo a Havana. Halbwachs, em seu texto *Memória Coletiva* (HALBWACHS, 2003), descreve que apenas em aparência estamos sozinhos em um lugar, pois em nosso pensamento, ligamos nossas impressões às de outras pessoas que por ali passaram; com isto, Halbwachs nos oferece elementos para pensar como percorrer um lugar é uma constante evocação de uma cartografia ao mesmo tempo pessoal e coletiva. No caso do filme, trata-se de percorrer este caminho no sentido inverso: as lembranças a partir dos depoimentos contribuem para refazer a topologia de Glauber, refazendo o mapa destes locais pelos quais passou.

Além da fragmentação e justaposição dos materiais - imagético e sonoro - também identificamos como uma das características do filme a montagem vertical[40]. São utilizados os recursos de fusão e sobreposição tanto de imagens como na banda sonora, estabelecendo assim um diálogo da obra com o cinema e o pensamento estético de Glauber[41].

---

40 Nos referimos aqui ao conceito de montagem vertical apresentado por Sergei Eisenstein, em seus escritos acerca da montagem, o qual ele usa para se referir à sobreposição de camadas na imagem e no som, resultando, de maneira geral, num enriquecimento da composição e combinação entre os planos.

41 Netas entrevistas concedidas por Glauber Rocha, este reitera um projeto de recontar a História do Brasil a partir do ponto de vista do colonizado, projeto que ele almejava filmar e que marca diversos relatos de seus contemporâneos cubanos. Para Glauber Rocha um projeto de cinema não deveria se dissociar de um projeto político de resgatar valores que pudessem retificar identidades nacionais a partir e um novo paradigma que não fosse o eurocêntrico.

Evocamos aqui também o conceito de *bricolage*[42], formulado por Claude Levi-Strauss e do qual se serve Roger Bastide (Bastide, 1970), como um recurso para analisar o agenciamento destes materiais no filme. Cada fragmento utilizado em *Rocha que Voa* guarda relação com suas origens e contextos nos quais foram produzidos, tanto no que diz respeito aos filmes de Glauber Rocha, como também os materiais de arquivos e os mais recentes, produzidos para o filme. Ao serem elencados na montagem, partem de seus significados originais, assumem outro sentido, enquanto elementos que compõem esta nova semântica do filme.

Por fim, salientamos o intenso diálogo que o filme estabelece em termos de linguagem com os cinemas de vanguarda, tanto do cinema novo, como do cinema revolucionário cubano e que compõem uma outra camada de memória, permitindo também uma aproximação entre este filme e o campo artístico com o qual se relaciona. Retomamos aqui a sequência de abertura do filme no qual fica mais evidente esta ligação através do espelhamento que ela cria para além do filme. Os planos de nuvens seguidos por planos de mar, repetem o mesmo encadeamento dos planos de abertura de *Barravento* (1962), primeiro longa metragem de Glauber Rocha.

Como uma frase que se repetiria anos mais tarde, esta sequência de imagens, sendo uma em película, em preto e

42 O conceito de *bricolage,* formulado por Claude Levi-Strauss se refere, sobretudo, a traços culturais de determinado grupo que ainda podem ser identificados em culturas diversas, mesmo tendo estes grupos já desaparecido ou se integrados a uma nova forma de sociedade. A memória coletiva, desta maneira, seria composta por estes diversos fragmentos que podemos identificar ao compor o todo. De maneira análoga, cada fragmento utilizado em *Rocha que Voa* guarda relação com suas origens e contextos nos quais foram produzidos, tanto no que diz respeito aos filmes de Glauber Rocha e materiais de arquivos como os mais recentes, produzidos para o filme. Ao serem elencados na montagem, porém assumem outro sentido, ao compor a nova semântica do filme.

branco e outra em vídeo, coloridas, nos faz pensar em uma alusão direta ao filme de Glauber. O cinema de Glauber ecoa ainda hoje no cinema brasileiro contemporâneo, sobre o qual a figura do cineasta ainda hoje, projeta sua sombra. Glauber soube ir em busca de temáticas que refletissem conflitos sociais e políticos da história de seu país. Ainda hoje a discussão em torno de uma busca por uma linguagem autêntica, que não resultem de mera reprodução de padrões estereotipados, encontram-se sob a marca da busca deste cineasta. Apenas para pincelar alguns exemplos, os filmes sobre ou no sertão que vão novamente emergir nos anos 2000, temática da qual o cinema brasileiro já se servia antes de Glauber, mas a qual ele reafirma como um campo de materialização dos conflitos da sociedade brasileira, dialogam diretamente com esta matriz do cinema novo.

Rocha que Voa, desta forma, nos oferece diversas possibilidades de pensarmos sobre a memória em uma forma audiovisual, ao evocar o cinema cubano em relação com o cinema brasileiro; a história destes dois países em suas relações com o continente africano e todas estas possíveis aproximações, apresentadas no filme a partir da trajetória deste Glauber Rocha que é relembrado em sua trajetória pessoal.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor, W. **O Ensaio como Forma** *in* **Notas de Literatura I**, Editora 34, São Paulo, 2003.

AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem.** Lisboa: Texto&Grafia, 2010.

AVELLAR, José Carlos. ***Rocha que Voa - A Memória em transe***. Rio de Janeiro: Ed. Martim 21, 2002.

BASTIDE, R. “Mémoire collective et sociologie du bricolage » [1970], Bastidiana 7-8, 1994.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker.** Papirus: Campinas, 2015.

DELEUZE, Gilles. **L’Image Mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. **L’Image Temps.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

EISENSTEIN, Sergei. Métodos de Montagem. In: *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

FREUD, S. Notes sur le ‘bloc-notes magique’ [1925] In : Huit études sur la mémoire et ses troubles, 1925.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Centauro Editora, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Filmografia

Barravento, (1962) de Glauber Rocha

O Leão de Sete Cabeças, (1970) de Glauber Rocha

Rocha que voa (2002) de Eryk Rocha

Cid Vascocelos é professor adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com várias publicações na área de cinema e audiovisual. Contato: nickmovie@hotmail.com

SOBRE CATEMBE

Cid Vasconcelos

Por volta dos idos dos anos 1960, os reflexos de uma visão de mundo crescentemente contestadora do colonialismo e de um discurso hegemônico eurocêntrico, já observados nos anos anteriores (inclusive no cinema), torna-se mundialmente disseminado, afetando até mesmo críticos portugueses, que defendem uma visão menos exótica ou marginal dos nativos moçambicanos. A configuração geopolítica do pós-Segunda Guerra, por sua vez, torna-se crescentemente refratária à continuidade das colônias.

Quando se pensa nas ideais fomentadoras de um discurso nacionalista em Moçambique, como em outras nações, a imprensa, como já havia salientando Anderson (2008), teve talvez o papel de maior relevância, através de órgãos importantes para questionar vários dos procedimentos coloniais, tais como O *Brado Africano*, fundado em 1919. A literatura, tampouco, deixou de ter extremo destaque junto ao público formador de opinião. Quando não, os dois juntos, na forma do suplemento literário O *Brado Literário* do referido jornal (Campos, 2015, p.5). Porém, em um segundo momento, quando da eclosão das lutas anticoloniais e, sobretudo, após

a independência, o cinema será provavelmente o meio de maior difusão das novas ideias do regime, tendo em vista sua capacidade de alcance bem superior ao relativamente pouco numeroso grupo de letrados, composto majoritariamente por colonizadores e assimilados. No período das lutas anticoloniais o seu efeito maior é junto à comunidade internacional, sendo uma rara vitrine para um discurso diverso do que a grande imprensa veiculava nos países ocidentais, que tinham Portugal como aliado da OTAN e, portanto, geralmente imune às críticas quantos aos massacres e outros excessos cometidos por seu exército junto aos colonizados.

No campo do cinema, uma maior pluralidade de vozes, de "compartilhamento do sensível", contemporâneas às experiências da etno-ficção de Rouch e também dos discursos falados, presentes em seu pioneiro *Crônica de um Verão* (1961), parecem antenadas com um desejo crescente de representação e mesmo auto-representação de grupos até então eminentemente marginalizados, quando muito "objetos" da voz dos realizadores. Com relação a representação, um crítico como Luís de Pina, advoga um cinema que se interesse pelos moçambicanos como forma de valorizar um Portugal uno, conhecedor e interessado de seus territórios ultramarinos, afirmando:

> O indígena costuma ser apresentado no cinema com todo o seu primitivismo, como um pretexto folclórico. Esse exotismo terá de acabar, *pelo menos onde não for justificado*. A apresentação, mais ou menos constante, do indígena como um ser atrasado e primitivo, não serve ninguém e *acaba por negar, à face do mundo, a nossa obra civilizadora*. (De Pina, 1961, p. 7 apud Convents, 2011, p. 300, grifos meus)

Embora nos trechos grifados fique clara a intenção ideológica de Pina, no primeiro o tratamento exótico seria

reservado aos não assimilados[43], no segundo apresentar todo e qualquer "atraso" dos nativos seria passar um atestado de incompetência do próprio colonizador, o mesmo jornalista se baterá pela produção de *Catembe*, de Manuel Faria de Almeida. Censurado, enquanto projeto inicial (1961), ao propor apresentar à relação de um pescador negro moçambicano com uma prostituta branca, algo bem diverso do que será o resultado final (1965), nem por isso menos efusivo e original no campo documental, mesmo com os mais de cem cortes que lhe foram proporcionados pela censura, e que limaram o romance projetado como um dos principais motivos originais. Antes mesmo do início da produção havia informações ao Secretariado Nacional de Informação (SNI) português dando conta do projeto:

> Há conhecimento de que uma equipe de filmagens da metrópole tenciona deslocar-se a Lourenço Marques a fim de produzir um filme sobre o tema "a paixão de um pescador negro de Catembe[44], de vida miserável, por uma prostituta, parece que da raça branca" tendo para o efeito já conseguido das autoridades um subsídio de 600 contos (...). No entanto o CITMO, depois de tomar conhecimento do argumento, que conteria cenas da mais baixa miséria moral e material, resolveu não aconselhar a concessão do subsídio desejado, uma vez que o filme (...) *prestar-se-ia a ser usado como instrumento de propaganda contrária à presença de Portugal em*

43 Também se deve levar em conta que as políticas eugenistas, um dos principais motores do discurso imperialista, consideradas crescentemente ultrapassadas, eram substituídas até mesmo no discurso oficial, por uma concepção do lusotropicalismo e de Portugal enquanto Estado pluricontinental (Seabra, 2014, p.36; 43 e seguintes)

44 Catembe é um dos sete distritos que formam a cidade de Maputo, sendo o segundo de maior extensão territorial e igualmente o segundo menos povoado. Localiza-se na Baía de Maputo e se vincula aos outros distritos por barco ou pela ponte construída em 2018.

> *África*. (Piçarra, 2009, p. 240; primeira lacuna original do texto, segunda minha; grifo meu)

Deve-se levar em conta a saída de António Ferro (1895-1956) em 1949, então chefe do SNI, como passou a ser designado, após a Segunda Guerra, o antigo Serviço de Propaganda Nacional (SPN), órgão sugerido de ser criado pelo próprio Ferro e fomentador da política de propaganda do regime junto a Salazar, autodenominada *Política do Espírito*. Após o afastamento de Ferro, o controle sobre os projetos cinematográficos antes de suas efetivas realizações parece ter se abrandado, configurando-se a partir de então: (a) uma crescente perda de influência dos cineastas mais próximos do regime; (b) uma falta de identificação do regime em relação à cinematografia nacional; (c) em grande parte decorrente de tal situação, censura parcial[45] de obras já finalizadas.

Dentro desse contexto metropolitano, apesar de todo o protagonismo que envolve a censura radical ao filme de Faria de Almeida, tendo sido, inclusive, incluído em algumas edições do Guiness como o filme mais censurado de todos os tempos, algo do qual seu próprio realizador costumava evocar, passando dos 80 minutos originais para os 47 que sobreviveram hoje (Piçarra, 2009, p. 242), não se trata de uma situação única. Na década anterior *Vidas Sem Rumo* (1956), de Manuel Guimarães, que já tivera problemas com a censura com outra produção que dirigira, teria sido mutilado em 45% de sua metragem. Ao contrário do filme de Faria de Almeida e de vários outros no final da década de 1960 e idos da seguinte, no entanto, não foi vítima de censura integral, mesmo após os cortes realizados. Os acréscimos e exclusões

45 Informações obtidas a partir de Cunha (2010), embora o arranjo seja de minha inteira responsabilidade.

efetuados por Faria de Almeida após a devassa da censura aparentemente não operaria mudanças radicais no que resultou de seu projeto original após os cortes, ao contrário do filme de Guimarães. Sobre a motivação dos cortes, Faria de Almeida detalha um exemplo, a referência de um entrevistado que fala em Portugal como se fosse outra nação e não considerasse Lourenço Marques[46] parte do país (Carvalho, Duarte et al: 2012) – imagem, aliás, que consta dos relativamente poucos fragmentos de material censurado depositados na cinemateca[47].

A crescente condenação internacional das políticas coloniais, após o final da Segunda Guerra e da emancipação de países como a Índia, torna cada vez mais difícil a defesa dos valores coloniais com o mesmo fervor dantes. Noutro artigo, na mesma revista que escreve Luis de Pina, alguém afirma "que os brancos devem permitir aos africanos, por meio do cinema, manifestar-se a si mesmos, sem ter de renunciar às melhores qualidades de sua raça." (Panciroli apud Convents, 2011, p. 300). Trata-se de outra fala paternalista, mas é nessa possibilidade de "dar voz" ao nativo, seja em que medida isso signifique para seus autores, que cineastas de matizes políticos variados ou pouco definidos podem trazer manifestações distintas das presentes no cinema colonial hegemônico. Essa sede de representações, nos anos 1970, também se

46 Lourenço Marques foi fundada em 1782, tornando-se cidade em 1887, e também capital do país. Seu nome é uma homenagem ao navegador pioneiro que chegou à costa de Moçambique em meados do século XVI. Foi rebatizada como Maputo, nome do rio que corta a cidade, em 1976, pelo presidente Samora Machel.

47 Informação existente em artigo de jornal, quando da exibição do filme na Cinemateca Portuguesa, também portadora de uma cópia ilustrada do roteiro original e de 11 minutos preservados do material censurado, material esse também exibido em janeiro de 2013. Cf. LOPES (2013). Dado o filme ainda não ter sido restaurado, suas exibições foram poucas e aparentemente concorridas– três desde 1980.

verá posta no desejo de se abrir espaço para representações de comunidades outras como a maometana, chinesa, grega e italiana (Convents, 2011), também importantes para a formação da sociedade moçambicana. Para outros críticos se faz necessária a realização de filmes pelos próprios moçambicanos, percebendo que somente dessa forma se teria um cinema verdadeiramente moçambicano.

Já no contexto da colônia, ou província ultramarina portuguesa, como Moçambique passou a ser oficialmente denominada pela burocracia da metrópole a partir de 1951, curiosamente, como o próprio Faria de Almeida relembra, a censura a exibição de filmes era relativamente branda, o que lhe possibilitou, ele próprio líder de um cineclube, o contato com uma cultura cinematográfica ampla que, somado a uma bolsa de estudos na Inglaterra, deixaria marcas nas mais diversas influências perceptíveis em *Catembe*.

O cineclubismo foi não apenas um importante elemento da cultura cinematográfica[48]. Sua efervescência foi crucial para uma compreensão de elementos da realidade nacional a partir do filtro do que era observado em sua rica seleção de materiais os mais diversos, sendo uma ponte para que uma geração de realizadores amadores se expressasse através de bitolas não comerciais, como foi o caso do próprio Faria de Almeida ao início. O que também me faz pensar na concepção de "imagens de fundação" e o quão complexa seria tal definição no contexto da produção realizada em Moçambi-

48 Embora curiosamente esquecido em suas várias referências do que comporiam uma "cultura cinematográfica" (imagens, histórias, sons, cores, línguas, músicas, estrelatos, técnicos, produtoras, realizadores, publicações, debates) (Convents, 2011, p. 319), o cineclubismo foi um dos mais relevantes formadores de cultura cinéfila e também fomentadores de um senso de identidade nacional. Cunha (2014), por sua vez, observa essa relação entre cultura cineclubista e anseios de autonomia nacional e de um cinema digno de ser considerado como nacional no caso também de Angola.

que (e/ou moçambicana) dos anos 1960 e 1970[49].

Tal sensibilidade mais ampla de estranhamento ou posição programaticamente contrária ao colonialismo, pode ser percebida no tecido social moçambicano, inclusive de forma institucional:

> Alterações mais significativas ocorreram a partir da década de 1960, com a extinção do *Estatuto do Indigenato* e com o ressurgimento de organizações político-culturais rebeldes ao controle exercido pelo regime salazarista e inseridas num quadro mais amplo de descolonização. (Costa e Silva, 2012: 19-20)

Catembe me parece um caso à parte, mas não exatamente único, de realização documental que não mais compartilha de uma percepção de mundo colonial, ao ponto de sofrer tão

49 O que faz a produção *O Zé do Burro*, de 1972, ser tida por alguns como o primeiro filme moçambicano e não *Catembe* ou, principalmente, *Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras* (1972), de Lopes Barbosa ou outro é algo passível de discussão; no site do Internet Movie Database (IMDb), por exemplo, todos constam como produções portuguesas. Penso as "imagens de fundação", a partir do termo "literatura de fundação" a qual se refere Sommer (2011), embora se trate de propósitos bastante distintos. Enquanto a literatura de fundação que se debruça a pesquisadora diz respeito as narrativas de conciliação nacional das então emergentes nações latino-americanas, ainda quando projetivas, a partir de histórias de amor de ascendência social e/ou étnica e nacional distintas, as imagens de fundação as quais me refiro foram filmadas no calor do momento das lutas pela independência ou de um cinema de construção nacional a partir do imperativo socialista.

brutalmente com a censura[50] em termos quase da desfiguração completa de suas intenções iniciais. Por outro lado, tampouco se engaja na observação das lutas pela independência do país, que inclusive surgem em meio a sua acidentada produção e trazem como tônica dominante os documentários produzidos a partir da segunda metade da década, dirigidos fossem por realizadores do Leste Europeu ou ocidentais. Se é verdade que Faria de Almeida tinha uma intenção consciente de afrontar o *status quo* colonial, seu produtor, António da Cunha Telles, nome dos mais expressivos do então iniciante Cinema Novo português e um dos produtores mais profícuos do país, provavelmente o teria ainda mais. Não se deve esquecer, no entanto, que o filme fora produzido com recursos do Fundo de Cinema Nacional[51].

Analisar *Catembe* é igualmente um exercício que de muito se deve ir além da análise fílmica, sem tampouco esquecê-la, dado inclusive as suas configurações específicas

50 Sobre um relato muito perverso de como um censor justificava a proibição integral de um filme seu, Eduardo Geada escreve: "Fui recebido, salvo erro, por Caetano de Carvalho, que me explicou as razões que, finalmente, tinham levado à reprovação do filme. Que analisara a situação e que não era possível fazer cortes porque estes deixariam o filme sem sentido. Que as obras de arte não se deviam mutilar, pelo que era preferível pura e simplesmente proibi-las. Que quando os distribuidores preferiam exibir os filmes com cortes, enganando assim os espectadores, o problema era deles e não da censura, que se limitava a cumprir uma missão patriótica." (Arte 7, Lisboa, n.5., outono de 1992 apud Cunha, 2010, p. 546). Outro realizador, Arthur Ramos afirma que, ao contrário de vários indícios comumente observados na bibliografia brasileira sobre o tema em relação a própria censura nacional, a portuguesa "era feita por gente que de fato sabia o que era o cinema. " (Idem, p. 544). Uma visão diversa, a partir de um recorte mais amplo, parece sugerida por Torgal (2009). Sobre as inconsistências da censura em termos da diversidade de decisões sobre questões similares cf. SEABRA (2014, p. 22). Ferro preconiza "o emprego da censura (...) como 'a legítima defesa dos estados' contra a desorientação do pensamento moderno e a desordem social. " (Pena-Rodríguez; Paulo, 2016, p. 9)

51 Fundo criado em abril de 1949 por António Ferro, a ser regido pelo SNI, e que não escondia seu viés: "É natural que este critério nos leve a proteger em princípio e por princípio, certos produtores e realizadores que se adaptem com mais compreensão ao nosso critério. " (Ferro, 1950, p. 70 apud Vieira, 2013, p. 19)

em que boa parte do material original não sobreviveu. E por serem também a prova viva da importância do que Convents chama de "cultura cinematográfica" para uma reflexão sobre a identidade nacional moçambicana, e mesmo fomentá-la.

Há uma compreensão, aparentemente muito evidente, para Faria de Almeida, que um discurso questionador das práticas coloniais deve ser elaborado a partir de práticas formais igualmente distintas das oferecidas pela propaganda colonial e afins. Embora não tenha encontrado nenhuma citação textual do realizador, pode-se observá-lo implicitamente tanto em entrevista que comenta sobre o desconhecimento do que é Moçambique para a maior parte dos portugueses quanto na própria fatura de seu filme.

Com relação à entrevista, Faria de Almeida afirma:

> Na verdade eu sabia que a ideia que em Portugal se fazia de Moçambique *era a dos pretos com bandeiras nas mãos, em alas, deixando passar o Presidente da República vestido de branco, brindado por papelinhos multicolores atirados das varandas*. Ninguém sabia como as pessoas ali viviam, que pessoas, como pensavam elas, como se divertiam e quais os seus problemas (...). (PIÇARRA, 2009, p.241, grifo meu)

A descrição que Almeida faz do que pensa que os portugueses imaginassem sobre os moçambicanos praticamente coincide com muitas das imagens que vemos em documentários de propaganda oficial salazarista como *A Segunda Viagem Triunfal* (1940), de Paulo de Brito Aranha, dentre outros. Donde se subentende para ele a força do cinema como meio de representação atrelado e fomentador de uma compreensão do mundo.

Com relação ao seu filme, nota-se o entusiasmo por fazer valer estratégias muito próximas do documentário modernista, acentuado em diversos momentos: em seu

prólogo, no qual a pergunta sobre se as pessoas eram felizes do início de *Crônica de um Verão* de Rouch é substituída pelo que os portugueses conhecem e como imaginam que seja Lourenço Marques, indagada nas ruas de Lisboa; no trecho em que flagra o almoço e posterior cochilo de um casal de portugueses, usa-se apenas de foto fixa e de ruídos, prática que se aproxima de *La Jetée*, de Marker, um dos cineastas admirados por Almeida; ou ainda no momento em que um casal jovem discute questões sobre cultura e práticas sociais associadas a cada gênero no cenário social especificamente dos portugueses brancos (ou descendentes dos mesmos) em Moçambique diante da câmera, observando-se uma série de intervenções sobre a imagem, ora obscurecendo um ou outro com máscaras, ora não equalizando o falado com os movimentos labiais, independente de quem seja o falante, ora efetuando intervenções sonoras de pretendido efeito paródico; ou ainda tirando ocasionalmente sutil partido irônico do narrador *over*, figura onipresente nas produções documentais coloniais. Essas incursões no estilo documental modernista se tornam ainda mais acentuadas, talvez, pela condensação a qual se viu articulado o projeto original após os cortes.

O que diferencia *Catembe* dos documentários comumente produzidos com capital metropolitano é não apenas seu aporte modernista mas, e grandemente vinculado com este, uma postura de abordagem oblíqua de temáticas como o então território ultramarino (Moçambique), racismo, sexismo e o colonialismo, nunca caindo no didatismo ou visão colada a um interesse político imediato.

Estruturado de um domingo ao seguinte, da forma como chega a nós podemos concebê-lo da seguinte forma:

I Prólogo (entrevistas sobre Lourenço Marques em Lisboa)

II Introdução à Lourenço Marques

III O Primeiro Domingo

IV Segunda – O Trabalho

V Terça – As Bifas

VI Quarta – Intelectuais & Não Intelectuais

VII Quinta – A Poesia da Outra Banda

VIII Sexta – O Cinema em Moçambique

VIII Sábado – O Saudosismo (filmado em Lisboa)

No material depositado na Cinemateca, vítima da censura, há ainda a cartela que dá início ao último segmento, chamado "O Último Domingo". No vídeo ao qual tive acesso – o filme nunca foi lançado em DVD – surgem não apenas a metragem depositada como sobras de material, sem que se especifique exatamente qual faz parte do que.

O filme elabora, em grau distinto, uma série de contraposições (condições de vida, trabalho x lazer, relações entre gêneros, conhecimento x desconhecimento de um tema como a da cidade de Lourenço Marques pelos portugueses) através de um repertório estilístico bastante variado[52]. E igualmente fazendo uso de modos documentais (Nichols, 2010) distintos, predominantemente o observacional e um falso observacional, que parece ser fruto de encenação, quando não abertamente encenado, mas também com forte presença da entrevista (interativo) e até mesmo efetivando momentos irônicos em relação ao modelo expositivo clássico, como comentado. As contraposições, na sua maior parte, podem ser observadas como se dando dentro de uma

52 Em termos comparativos, não acredito que nenhum documentário brasileiro contemporâneo da produção de Faria de Almeida faça uso de um repertório estilístico tão variado, o que evidentemente tem seu efeito ampliado por conta da compressão, em termos de metragem, a qual o filme ficou reduzido.

sociedade estruturada por profunda divisão social com viés eminentemente racial, e outras no próprio grupo branco-europeu. Se algumas delas, mais gritantes, ocorrem no próprio plano da imagem, como o da disparidade social entre os moradores dos bairros burgueses e dos populares, outras se expressam nos depoimentos e/ou encenações no interior do grupo branco – os negros nunca depõem à câmera, provável consequência dos cortes; o máximo que ocorre é se escutar o depoimento de um negro aparentemente sobre sua própria imagem (e de outros) em sonorização *over*.

É curioso se imaginar que talvez tais contraposições tenham sido ainda mais acirradas por efeitos dos cortes da censura, tendo em vista que na produção original, para além do episódio encenado com a prostituta branca, havia momentos em que se filmava brancos e negros a dançarem na vida noturna de Lourenço Marques, o que demonstra uma posição ainda bastante ambígua em relação a valorização da mestiçagem de colorações freyreanas que se propagava no discurso oficial há pelo menos uma década.

Da forma como sobreviveu o filme, no entanto, os universos de brancos e negros surgem aparentemente como distantes de qualquer maior contato. No momento em que o filme apresenta cenas da Praia da Polana, observa-se um repertório de imagens que bem poderiam ser decalque de algum balneário da Riviera francesa, pelos trajes, piscinas, veículos e equipamentos em geral descritos de um hotel frequentado pela elite. Não existem imagens de quem sirva os veranistas e se provavelmente a imagem de um casal de namorados, a mulher morena e o homem branco, sobreviveram, é porque a mulher se encontra longe do estereotipo racial negro. Desse, surge dois flagrantes entre os banhistas na praia. Um, a partir da subserviência, portanto sem agredir às sensibilidades coloniais mais exaltadas, apresenta uma

adolescente negra auxiliando uma menina branca em sua lida com as ondas. No outro, bem menos típico, um jovem negro observa o panorama da praia de certa distância, mas com trajes que também se imagina que poderá se unir aos veranistas.

De certa forma, em termos comparativos, embora o princípio de representação racial não esteja distante de um dos filmes de exaltação da colonização portuguesa mais lembrados, *Chaimite* (1953), de Jorge Brum do Canto, cuja ação ocorre no final do século XIX, no filme de Canto ainda se observa relações de extrema fidelidade e vinculação entre brancos e negros assimilados em situação de subjugação social que o filme de Faria de Almeida apenas talvez indiretamente sugira, como nos planos do porto, no qual se observam negros e brancos em atividades diversas. Ou ainda no bloco que diz respeito a nostalgia dos agora moradores outra vez da metrópole, no qual surge entre o grupo de homens maduros brancos, um pardo. O corte das cenas de interação racial nos bares, nesse sentido, mais radicaliza o abismo social efetivo, contrário às novas declarações oficiais do governo de valorização da multirracialidade[53], que o oposto. E o mesmo se poderia dizer, em termos limítrofes, do episódio da prostituta Catembe, que aqui mexe não apenas com os códigos raciais caros ao regime, mas igualmente com a hierarquia de gêneros dentro dos mesmos, do qual a mulher

53 Comentando uma cena em que os pioneiros se encontram ameaçados por um novo ataque de uma nação indígena e um dos personagens se voluntaria na luta, SEABRA (2014: 245, grifo meu) afirma: "Desse modo, o significado que os dois colonos dão ao voluntarismo de Daniel está para além da preservação do território e da propriedade, *para se situar ao nível da defesa de uma civilização multirracial, barbaramente ameaçada pela chegada dos Vátuas*." Porém, dentre a postura oficial do regime e os valores defendidos não se pode esperar uma adesão completa, nem mesmo de seu líder máximo, tendo em vista que Salazar falou "[e]m 1957, perante os microfones da Emissora Nacional: 'nós cremos que há raças, decadentes ou atrasadas, como se queira, em relação às quais perfilhámos o dever de chama-las à civilização. " (Salazar, 1959, p. 427 apud SEABRA, 2014, p. 45).

branca, vem a ser sinônimo de uma pureza idealizada que a restringiria ao namorado, noivo e cônjuge da mesma raça – nos filmes de Griffith, por exemplo, o máximo que se esboça nessa direção é a admiração platônica irrestrita de um oriental por uma protagonista branca em *Lírio Partido* (1919); em *Catembe*, um casal de namorados apresenta discursos em que a moça apresenta seu ressentimento pelo grau de vigilância social imposto a elas, enquanto aos homens resta o escape das "bifas", mulheres de origem inglesa – boa parte provavelmente proveniente da vizinha África do Sul – pretensamente mais liberadas, ao qual a declaração seguida de constrangido riso do homem parece acordar. Nesse ponto, a censura incidiu por imagens que poderiam ir até contra esses códigos morais estritamente vigilantes em relação às condutas femininas, não apenas inter-raciais, na longa sequência que aborda a vida noturna da capital, da qual não sobreviveu estritamente nada, nem mesmo os luminosos e fachadas dos clubes noturnos[54]. Aqui, embora a predominância de planos seja de homens brancos a dançarem com mulheres negras, em postura talvez não muito distinta em relação às "bifas", que sobreviveram à censura, o fator racial foi predominante; o que não se dizer então dos poucos e breves planos em que surge mulheres brancas a dançarem com homens negros?

Mesmo que não haja espaço para uma descrição detalhada do que o filme compreende, possivelmente ainda que incluído o episódio de Catembe, a prostituta e toda a metragem original do mesmo, o documentário trabalha com temas os mais variados e parece sobretudo ser sobre Lourenço

54 Moralidade essa presente em ditaduras de espectros tanto à direita quanto à esquerda, como demonstra o célebre episódio do curta documental "P.M." (1961), de Orlando Jiménez Leal e Alberto Cabrera Infante, ao apresentar cenas equivalentes da noite de Havana, de forma observacional e, como aqui, na linha Cinema Direto, tendo sido censurado e uma espécie de divisor de águas da classe artística cubana. Sobre o episódio cf. Villaça (2010).

Marques, mais que Catembe, cidade ou personagem. Nesse arrazoado há espaço, inclusive, para temas bastante próximos do próprio realizador, como é o caso do cinema, observado a determinado momento sob o olhar nostálgico (do último sobrevivente da que é considerada a primeira produção ficcional portuguesa, mas na verdade se trata de uma refilmagem do homônimo de dois anos antes, realizada em 1911, *Os Crimes de Diogo Alves*); e em outro (devidamente censurado) incisivamente mordaz em referência a colegas de profissão, apresentando um realizador de forma ridícula e com um chapéu de Napoleão à cabeça. Noutro segmento, *A Poesia da Outra Banda*, de abordagem estilística completamente distinta, e o único da versão que sobreviveu a ser filmado exclusivamente na unidade administrativa que nomeia o filme, observamos pescadores locais, registrados através de elaborados movimentos de câmera.

Longe de ser uma produção abertamente anticolonial, algo impensável até mesmo por ser bancado por organismos associados à própria ditadura salazarista, *Catembe* apresenta disparidades e provoca, sem efetuar qualquer proselitismo e até mesmo flerta com possibilidades de leituras amplamente ambíguas – existe um desnível social gritante entre as cenas filmadas no ambiente do hotel de luxo na praia de Polana e as que observamos a população negra, é verdade, mas a sequência de Polana, por si própria, também poderia funcionar como uma orgulhosa assertiva de que Lourenço Marques não era apenas o mato que alguns portugueses arriscam pensar nas entrevistas do início. Há uma evidente preocupação de dialogar com o público português, mais que o moçambicano, e que a versão lançada nos cinemas da metrópole em 1965, apenas para ser censurada na íntegra uma semana após, evidencia com seu prólogo a indagar dos portugueses sobre Moçambique e sua capital e seu encerramento com

um grupo de ex-colonizadores a decantarem memórias nostálgicas de lá. Trata-se de apresentar um contra-discurso em relação ao que se produzia, de uma faceta bem mais variada do que a torpe propaganda colonial direta (documentários) ou indiretamente (filmes de ficção) tinha efetuado até então, muito mais que um olhar plenamente endógeno[55].

Seria interessante observar às várias tentativas de conformação do filme à censura estado-novista, desde quando ainda projeto, suspeitando-se que sua acentuada dispersão não estivesse presente no projeto original, assim como a intensificação do efeito dessa na redução brutal de sua metragem inicial, algo que somente poderia ser considerado através de entrevistas com o próprio realizador ou de acesso ao seu roteiro ilustrado.

Dentro de um panorama cinematográfico da produção lusófona contemporânea, seja na metrópole ou em suas colônias, filmes como *Catembe* tornam-se instigantes por não se assemelharem, até onde tive conhecimento, com nada que era produzido então. Portanto, demandam revisões críticas de maior fôlego. O pouco que foi feito até o momento talvez diga também de sua virtual impossibilidade de acesso fácil em condições menos precárias de visualização.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008 [1983].

55 O co-produtor do mesmo, António da Cunha Telles, por exemplo, "lembra-se de um filme 'com muita candura e uma certa ingenuidade' em que Faria de Almeida 'concebe Lourenço Marques como ponto de partida para a união de todas as pessoas que habitavam Moçambique" e se espanta com a ação demasiado incisiva da censura (Lopes, 2013). E dos censores tem-se percepção na citação referida e grafada (p.2) que não se trata de um filme de propaganda, mas "que prestar-se-ia a ser usado como instrumento de propaganda".

CAMPOS, Josilene Silva. Anticololonialismo, literatura e imprensa em Moçambique. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, XXVIII, 2015, Florianópolis. *XXVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis: 2015, pp. 1-11.

CARVALHO, Catarina; DUARTE, Rita Penedo; LIMA, Susana; RODRIGUES, Ricardo J. (orgs.). *África eterna* - Testemunhos de um tempo que não se esquece. Alfragide: Oficina do Livro, 2012.

CONVENTS, G. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual*. Maputo: Edições Dockanema/Afrika Film Festival, 2011.

COSTA E SILVA, Alberto. *De escravo a cozinheiro*. Salvador: Edufba, 2012.

CUNHA, Paulo. *A censura e o Novo Cinema Português* in: (org) RIBEIRO, Maria Manuela Tavares. *Outros Combates pela História*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

_____. CUNHA, Paulo. *A alvorada do cineclubismo* in: PIÇARRA, Maria do Carmo; Antônio, Jorge (orgs.) *Angola, o nascimento de uma nação, vol. 2*: o cinema da libertação. Lisboa: Guerra & Paz, 2014, pp. 43-64.

DE PINA, Luis. O Cinema no Ultramar. *Filme*, Lisboa, março de 1961.

FERRO, António. *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa: Edições SNI, 1950.

LOPES, Mário. *Público*. A Vida a Preto e Branco em Lourenço Marques Que a Censura Não Deixou a Ver. Lisboa, 16 de janeiro de 2013 in: https://www.publico.pt/2013/01/16/culturaipsilon/noticia/catembe-a-vida-que-a-censura-nao-nos-deixou-ver-totalmente-1580929. Acesso em maio de 2019.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus, 2010.

PANCIROLI, Romeu. A África Precisa de Cinema. *Filme*, Lisboa, fevereiro de 1961.

PENA-RODRÍGUEZ, Alberto; PAULO, Heloísa (orgs.). *A Cultura do Poder*: A Propaganda nos Estados Autoritários. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

PIÇARRA, Maria do Carmo. Catembe ou queixa da jovem alma censurada. Entrevista a Faria de Almeida. *Doc On Line*, n.6, ago.2009, pp. 240-9.

SALAZAR, Oliveira. *Discursos e Notas Políticas 1951-1958, vol. 5*. Coimbra: Coimbra Editora, 1959.

SEABRA, Jorge. *África Nossa*: O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

TORGAL, Luís Reis. *Estados Novos, Estado Novo*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

VIEIRA, Patrícia. *Portuguese film 1930-1960*- The staging of the new state regime. Londres/Nova York: Bloomsbury, 2013.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema Cubano* – Revolução e Política Cultural. São Paulo: Alameda, 2010.

Filmografia

Os Crimes de Diogo Alves (1911), de João Tavares

Lírio Partido (1919), D.W. Griffith

A Segunda Viagem Triunfal (1940), Paulo de Brito Aranha

Chaimite (1953), Jorge Brun do Canto

Vidas Sem Rumo (1956), Manuel Guimarães

Crônica de um Verão (1961), Jean Rouch

P.M (1961), Orlando Jiménez Leal e Alberto Cabrera Infante

La Jetée (1962), Chris Marker

Catembe (1965), Faria de Almeida

O Zé do Burro (1972), Eurico Ferreira

Deixem-me ao Menos Subir às Palmeiras (1972), Lopes Barbosa

Angelita Maria Bogado é professora Dra. do Curso de Cinema e Audiovisual da UFRB, atualmente, coordena a pesquisa "Cinema do entrelugar: estética e experiência", vinculada ao Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Arte (GEEECA - CNPq). E-mail: angelitabogado@ufrb.edu.br

Francisco Alves dos Santos Junior é doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia, membro do Grupo de Estudos em Experiência Estética: Comunicação e Arte (GEEECA). Professor da União Metropolitana de Educação e Cultura (UNIME-Salvador). E-mail: chicoalv@gmail.com

Scheilla Franca de Souza é doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), membra do Grupo de Estudos em Experiência Estética: comunicação e arte (GEEECA). E-mail: scheillafranca@gmail.com

JOÃO MOREIRA SALLES EM CONTATO: NARRAÇÃO E A EXPERIÊNCIA DO (RE)ENCONTRO COM AS IMAGENS EM *SANTIAGO* (2007) E *NO INTENSO AGORA* (2017)

Angelita Maria Bogado
Francisco Alves dos Santos Junior
Scheilla Franca de Souza

Em *Santiago* (Brasil, 2007), João Moreira Salles volta aos negativos de uma filmagem realizada sobre o antigo mordomo da sua família que 13 anos antes servira como actante de um desejo de rememorar a sua infância e a suas experiências na antiga Casa da Gávea, hoje a sede do Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro. Esse reencontro do diretor com os arquivos produz um gesto não só de rememoração, mas também de fabulação e de invenção sobre a sua família e sobre um passado que reverbera no presente e que toma a personagem como um mediador entre o "vivido e o imaginado" (Brasil, 2014), borrando o limiar entre o público e o privado. A visualidade sobre o material bruto, produz, então, novas formas de afetos e sensibilidades que se abre para uma reinterpretação do funcionamento de um filme que não existiu há mais de uma década e que agora, enfim,

encontra seu caminho a partir de um "procedimento explicitamente autoreflexivo" (Feldman, 2010, p.154). Não à toa, o filme começa com lentos movimentos de zoons sobre três quadros com fotografias diferentes: uma da Casa da Gávea, uma do quarto, vazio, que ele dividia com um dos irmãos, e a outra de uma cadeira abandonada em um dos espaços da casa, que, como nos diz o narrador em voz over[56], seriam os planos iniciais do filme idealizado anos antes.

Ao reencontrar essas imagens, João Moreira Salles reconta a história de um filme que não aconteceu e que agora se materializa através dos arquivos. *Santiag*o é, deste modo, um documentário que produz diversas camadas afetivas e que propõe e questiona os limiares entre a história familiar do realizador e as relações históricas e de classe do país. Ao apresentar ao espectador as imagens da casa em que viveu, uma narração em primeira pessoa nos conta o seguinte:

> "Morei nessa casa desde que nasci, até os meus 20 anos. Morávamos eu, meus irmãos, meu pai e minha mãe. Além de nós havia os empregados, que eram muitos. Com frequência, havia jantares de negócios. E mais raramente, bailes e grandes festas. Uma das minhas lembranças de criança são eu e meus irmãos vestidos de copeiro, com uma bandeja na mão, entre os convidados, brincando de servir. Nessas ocasiões quem punha a bandeja na minha mão e me ensinava a equilibrá-la sem derrubar os copos era Santiago, o mordomo da casa. O filme que eu tentei fazer há 13 anos era sobre ele".

Agora, já indo ao encontro da personagem, vemos as imagens de um gradil de um antigo elevador. Ainda sob essas imagens, o diretor nos conta que após trabalhar 30 anos para

56 O filme é narrado em primeira pessoa por Fernando Moreira Salles, irmão do diretor.

a família dele, Santiago, à época das filmagens, com 80 anos, enfim, havia se aposentado e morava num pequeno apartamento no bairro do Leblon. Sobre um fundo preto, ouvimos um pequeno diálogo entre Santiago e Márcia Ramalho, membra da equipe do documentário, no qual ele pergunta se pode começar o filme com um pequeno depoimento. Ao fundo, ainda sem vê-lo, ouvimos uma voz, que supomos ser a do diretor, dizer de forma categórica que não. A primeira imagem que temos de Santiago é feita em um plano aberto, no qual o vemos sentado em sua cozinha, em meios a panelas, outros utensílios domésticos e a uma velha máquina de escrever. Constrangido, ele fala sobre as suas memórias de infância.

Após essa breve apresentação, o diretor nos mostra o que seria o roteiro de montagem do filme que não aconteceu anteriormente. Nele, é possível ver expressões ditas por Santiago durante as filmagens, e que para o diretor serviriam de fio condutor para o processo de construção do documentário. Há, ainda, conforme descreve o narrador, cenas realizadas em estúdio, as quais ilustrariam o pensamento de Santiago, como vasos de plantas, um casal dançando e um lutador de boxe. Logo em seguida, finalmente, somos apresentados às sobras da montagem do longa-metragem que seria realizado em 1992: Santiago, na mesma cozinha, agora falando sobre um funeral, dançando e tocando castanholas, e, paralelamente, imagens de um trem elétrico, que, vindo da esquerda para a direita, parece cortar a tela e ir em direção aos espectadores.

Ao voltar aos restos e rastros produzidos anteriormente, João Moreira Salles aciona as aventuras e desventuras do processo de realização do documentário, de modo que as imagens de arquivos funcionam como um dispositivo de rememoração e de produção de sensibilidades. Assim, o

processo de produção de afetos e de fabulação da memória se torna potente a partir do visionamento das imagens antigas no processo de seleção e montagem do material bruto. Retornar à materialidade dos arquivos é, ao mesmo tempo, uma tentativa de preencher as lembranças e os vazios do passado e de construir as experiências vividas, que agora, confrontadas com as imagens, permitem ao diretor reinventar uma relação de distanciamento e aproximação com Santiago e com a casa em que morou. Depois de apresentar brevemente as sobras da montagem do filme inacabado, o diretor retorna à imagem com o quadro de fotografia da antiga casa. Novamente num lento zoom, o narrador nos conta: "passei 13 anos sem mexer nessas imagens. Em agosto de 2005, decidi tentar de novo. Era o modo de voltar à casa de minha infância e a Santiago".

Retornar ao que restou de Santiago – o filme e o mordomo – se torna, assim, um desejo de regressar às experiências em família, sobre a qual a personagem ocupa um lugar importante. Agora, já adulto, Salles, ao filmar seu antigo empregado, tenta reestabelecer os afetos adormecidos com o tempo e com a distância física e geográfica entre ambos. No entanto, nas sobras das filmagens, deixadas de forma deliberada na montagem, é possível ouvir as interferências do diretor durante as respostas e posturas de Santiago. Um bom exemplo disso é quando Santiago, sentado ao lado de uma pequena estante com escritos genealógicos sobre as dinastias e nobrezas mundiais e sobre a vida e obra de artistas que ele admira, é interrompido pelo diretor, que lhe pede para continuar falando mais sobre a civilização persa. Santiago vacila, pergunta se pode parar o relógio de cordas, porque ele irá tocar durante as filmagens. João Moreira Salles, em tom impaciente, diz para ele continuar, pois já está filmando. Santiago se vê frente a frente com o seu patrão e repete o que lhe

foi pedido. Essa impossibilidade de afastamento entre o passado e o presente, naquele momento, talvez derive de uma possível relação de sobreposição da memória do diretor em relação à personagem, uma vez que, conforme ele mesmo afirma através da narração: "minha memória de Santiago se confunde com a Casa da Gávea. Ele sempre esteve lá. Desde o dia em que eu nasci até o dia em que deixei a casa, em 1982".

Ao estabelecer uma analogia e uma impossível separação entre as suas memórias de infância e Santiago, o diretor insere pequenos fragmentos de imagens caseiras e coloridas de uma família brincando na piscina. Neles são vistos dois adultos e três crianças, que supomos ser a família do diretor. Duas babás, fora do espaço fechado da piscina, estão a postos. Esses fragmentos são os únicos momentos em que a suposta família do diretor é apresentada ao espectador. Não há fotografias ou outros elementos imagéticos que a identifiquem ao longo de todo o filme. Em seguida a essas imagens amadoras, ele pede para Santiago descrever o ambiente festivo da casa e as relações de amizade de seu pai com chefes de Estado, celebridades internacionais e figuras públicas. Mesmo consciente de que não faz parte da família Moreira Salles, a personagem, desta vez, na sala do seu apartamento, sentada em um pequeno banco e com uma muleta entre as pernas, gesticula a mão esquerda e descreve em detalhes o dia em que recebeu felicitações da mãe do diretor pelo seu aniversário e faz questão de dizer que o brinde foi com champanhe francês. A surpresa de Santiago com o ato deliberado de sua patroa se deve ao fato, acreditamos, da sua fascinação sobre o universo da nobreza, para quem a casa da Gávea era um verdadeiro palácio, no qual ele se via como súdito mais fiel: flores, festas, música clássica e literatura compunham o mundo ideal da personagem.

Faltando aproximadamente 10 minutos para o final do filme, João Moreira Salles, revela, enfim, que o desejo de rever a casa serviu como uma ponte para o seu retorno aos arquivos do filme que não havia acontecido 13 anos antes. Sob imagens de um dos cômodos vazios da casa, no qual vemos uma cadeira encostada em uma parede e ao fundo um jardim, a narração revela aos espectadores que:

> "Gostaria que essa história fosse de meus pais e também de meus irmãos, Pedro, Walter e Fernando. A memória de Santiago e da casa da Gávea é nossa. Minha mãe morreu alguns anos antes de Santiago. Meu pai morreu poucos anos depois. Meu irmão Fernando escreveu sobre nosso pai: dele, hoje, plantei as cinzas, virando a terra com meus irmãos. Será um dia, pé de silêncio, junto ao rio de minha infância, e ainda, no orvalho do jardim, cresce um Pau-Brasil. Pena, eu lá não brinco mais".

Logo após a essa narração, o diretor volta a Santiago, que lhe revela sentir saudades da antiga casa e dos seus momentos de silêncio, completamente diferente dos dias atuais. Santiago vive no passado. Santiago é, portanto, guardião de um tempo que não volta mais e que reverbera no presente dele e do diretor. É mediador entre as memórias da casa e da família Moreira Salles. É através do seu mordomo que o cineasta reinscreve e inventa um passado junto a seu pai, sua mãe e seus irmãos. A relação de ausência e presença que perpassa e costura Santiago, é reforçada pela relação de poderes, instituída não só durante o processo das filmagens, mas, sobretudo, pelas relações de classe. Ao inventar um passado e ir à busca dos rastros produzidos por seus familiares, João Moreira Salles reproduz e reforça, através do filme, um afastamento entre o patrão e o empregado,

e que, indubitavelmente, reflete e ressoa nas suas experiências vividas. Nos minutos finais do documentário, o diretor revela aos espectadores, em tom confessional, que só agora havia se dado conta de que a escolha dos planos abertos, inspirados no filme *Viagem a Tóquio* (Japão,1953), do cineasta japonês Yasujiro Ozu, torna visível esse gesto de separação entre ambos. Dirigindo-se diretamente aos espectadores, o narrador nos conta o seguinte:

> "Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente. A maneira como conduzi as entrevistas, me afastou dele. Desde o início, havia uma ambiguidade insuperável entre nós, que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem, e eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa, e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo".

Os vestígios deixados pelo tempo e pelas experiências vividas por seus familiares, em especial o pai e a mãe, lançam João Moreira Salles a descobertas e surpresas. Ao recolher os rastros, fugazes ou perenes, o diretor se vê diante de um dilema comum nas narrativas de si: estabelecer com o espectador/leitor um contrato de leitura autobiográfico (Odin, 2000). Esse tipo de escrita, que tem se mostrado bastante potente ultimamente, traz à superfície aquilo que não é mais, mas que continua a ressonar no presente (Duque-Estrada, 2009; Noronha, 2014). O desejo de ser arquivo, portanto, é um gesto e uma luta, não só contra o esquecimento, mas um processo de escrita que visa atravessar o limiar entre o antes e o depois. *No Intenso Agora* (Brasil, 2017) parece surgir dessa relação. A experiência em descobrir os arquivos caseiros e

amadores, filmados pela mãe, faz do filme de João Moreira Salles um bom exemplo do que defendemos aqui.

Após vermos os créditos iniciais, que nos informam a empresa produtora do documentário, são inseridos três pequenos planos de um filme amador produzido na Tchecoslováquia, em 1968, conforme nos explica o narrador. Há pessoas felizes, que olham para a câmera e sorriem. Parece ser uma família confraternizando. Um fragmento de outro filme, desta vez realizado no Brasil, nos mostra uma cena que, mesmo tendo sido gravada na mesma época do filme tcheco, ainda reverbera na atualidade: uma babá negra, ao ver que está sendo filmada, sai de quadro. Ela sabe que não é da família. Agora, imagens tremidas e coloridas nos mostram parques, imponentes prédios com a foto de Mao Tsé-Tung, uma praça com outra fotografia, desta vez de Lenin, e imagens da multidão de jovens balançando um livro vermelho. Quem as filmou foi Elisa Moreira Salles, a mãe do diretor, na China, em 1966. A experiência do encontro com essas imagens é descrita assim, por João Moreira Salles:

> "As imagens são amadoras, não foram feitas para a história. Apenas as sobras de um momento na vida. Sem importância, eu descobri 40 anos depois de terem sido feitas. Minha mãe viajava na companhia de amigos, um grupo de industriais, banqueiros e gente de sociedade. Uma viagem paga, organizada por uma revista francesa de arte. Eram diletantes atrás das belezas do país. Minha mãe tentou ir à Cidade Proibida, mas deu com os portões fechados. 'A revolução cultural dos despossuídos será eterna', avistou na fachada, sem saber. Tinha ido ver uma coisa e acabou por ver outra, não o passado, mas a história em ação".

Em seguida a esse depoimento, em tela preta, finalmente o nome do filme é revelado aos espectadores. Imediatamente

depois, vemos, ainda sobre o fundo preto, um subtítulo: "A volta à fábrica". Novas imagens caseiras em cores surgem na tela. Uma mulher desembrulha pequenas esculturas, uma criança engatinha em frente à árvore de Natal, enquanto a outra a observa. Outra criança surge, segurando uma tartaruga, e sorri para a câmera. Uma outra brinca na grama. Outras imagens, menos vibrantes, mostram uma mulher e três crianças brincando na neve. A mulher é a mãe do diretor. Sob essas imagens amadoras, o diretor nos conta que desde 1964 ele a sua família moravam em Paris e voltavam ao Brasil nas férias. "Eu era feliz nas férias. Na minha memória, minha mãe era feliz o ano inteiro", diz. Embora João Moreira Salles afirme que as imagens realizadas por sua mãe não sejam feitas para a história, são essas mesmas imagens que nos servem de "testemunhas" do passado e do presente. É por meio delas que esses rastros atravessam e penetram na vida, transformando a "ausência em presença" (Gagnebin, 2012).

Esse gesto genealógico visa não só apresentar a figura materna, mas também posicioná-la no campo intelectual, cultural e social. Ao mesmo tempo, esse gesto estabelece um corte de classe: o diretor deixa evidente a separação ideológica entre a sua mãe, que fez imagens da China na condição de turista, da condição de partícipe das greves e passeatas francesas nos anos de 1967 e 1968. Não há imagens desse período, afirma o narrador, enquanto, por meio das imagens do filme *1º de Maio em Saint-Nazaire* (França, 1967), de Hubert Knapp e Marcel Trillat, cantando a *Internacional Comunista*, os trabalhadores avançam em direção à tela. O líder operário fala. O General Charles de Gaulle também. Os estudantes filmam no calor da hora os acontecimentos que sacodem o país. São imagens que entraram para a história, mesmo que sem querer.

A mãe do diretor não estava lá como testemunha, então, é preciso inventar um passado para ele e para a sua família. São essas imagens alheias que reinscrevem e preenchem as lacunas de um tempo passado que não foi experienciado e só agora, a partir da visualização da materialidade dessas cenas, que João Moreira Salles cria um paralelo entre o passado e o presente. Milhares de estudantes tomam as ruas da França. Imagens caseiras registram os confrontos entre os manifestantes e os policiais. Daniel Conh-Bendit, então estudante da *Université Paris X – Nanterre*, fala em rede nacional e se torna líder da revolução que poderia ter acontecido. As imagens da revolução vinham, contudo, do outro lado do continente. O diretor ressalta, todavia, que o que acontecia na China era o oposto do que a sua mãe conhecia sobre a política e sobre a vida. De volta às imagens produzidas no país asiático, o narrador nos relata o seguinte:

> "Minha mãe se impressionou com o barulho e com o vermelho. Barulho demais, vindo dos alto-falantes que recitavam os pensamentos de Mao. E vermelho demais, das bandeiras estandartes que os adolescentes da Guarda Vermelha carregavam pela cidade".

As imagens de maio de 1968, sinônimo de um acontecimento alegre e contestador da ordem vigente, não haviam sido cravadas na memória do diretor. Estudantes se reuniam nas universidades para discutir o futuro que parecia haver chegado. Ainda criança, o diretor não pôde viver o que vê agora nos arquivos. A partir do contato e do visionamento das imagens produzidas à época, Salles afirma que: "assistindo os registros daquelas semanas, em vários momentos é quase como se fosse possível dizer: esse é ponto alto da vida desses jovens. Dificilmente voltarão a ser tão felizes". Enquanto centenas de jovens se reúnem nas praças francesas,

retoricamente o diretor nos pergunta: "será que minha mãe reconheceu as alegrias das ruas? Dois anos antes, o rosto dela era tão luminoso quanto os deles". As imagens da revolução por vir foram feitas, majoritariamente, em preto e branco, as da revolução que aconteceu e da qual a mãe é testemunha são coloridas. Ambas filmagens são vibrantes de afetos. Tomando as anotações de sua mãe, em visita à China, o diretor relata que:

> "O encontro de minha mãe com a China é uma sucessão de surpresas. Há mais elogios do que críticas. Reclamou do timbre de voz, que lembra um miado. Da escultura, que considerou medíocre. Da bomba de hidrogênio e da aeromoça, que do voo entre Pequim a Cantão, distribuiu folhas mimeografadas em francês, exigindo que todos cantassem o hino maoísta, *O Bom Timoneiro*. Que minha mãe entoou, para logo em seguida, num único gesto de resistência política de sua vida, puxar o coro da canção de ninar, *Au clair de la lune*".

A revolução não aconteceu. Uma cartela, como na primeira, em um fundo preto, desta vez, traz a segunda parte do filme, intitulado: "A saída da fábrica". Novas cenas vibrantes são mostradas aos espectadores, desta vez, imagens de famílias na praia e nos quintais das casas. Depois da efervescência das ruas, veio a derrota e o retorno à normalidade. Talvez sem ainda entender bem o que se passava no país, a família do diretor retorna temporariamente ao Brasil. Salles narra esse episódio da seguinte maneira:

> "Parece que deixamos a França de carro, cruzando a fronteira da Bélgica, de onde tomamos um avião para casa. Paris estava parada, os aeroportos e trens em greve. Na noite do dia 24, os protestos chegaram ao bairro onde morávamos. Voltamos por medo da baderna e da revolução".

Definitivamente, 1968 parece ser o ano que teima em não acabar, o ano da Revolução, o ano em que o poema ainda existe. Foi assim na França, na Tchecoslováquia e no Brasil. Nem o diretor e nem a sua mãe registraram as ruas de Praga, durante a invasão soviética, e nem o funeral do estudante tcheco de 20 anos, Jan Palach, que ateou fogo em si próprio como uma forma de protesto político. Muito menos as ruas do Rio de Janeiro, quando do assassinato, aos 18 anos, do estudante Edson Luís, pela Polícia Militar. Na França, o estudante de 17 anos, Gilles Tautin também morreu, jogando-se no Rio Sena. Nos três casos, há registros caseiros e profissionais dos protestos, dos cortejos e dos funerais, feitos no calor do momento, e que agora ilustram o passado não vivido pelo diretor e por sua família. Salles o inventa a partir das imagens que restam da história, uma vez que, "os arquivos não trazem de volta o passado em estado bruto, mas suas ruínas. O que faz com que eles testemunhem sobre a presença dos homens no tempo são as coisas ditas e caladas, os enunciados que o documento revela, ao ser atualizado na montagem" (Leandro, 2015, p. 117).

Há, contudo, um certo sentimento de derrota em *No Intenso Agora.* Se nas ruas parecia existir a certeza de que um novo tempo estaria por vir, no documentário de Salles a potência e a intensidade dos afetos e dos gestos produzidos pela multidão são amortizadas pelo esvaziamento "histórico dos acontecimentos" (Miglorin, 2018, p. 5). Ao reformular o passado, o cineasta estabelece uma analogia direta entre o presente e o que restou da herança de 1968. Em uma entrevista concedida a jornalista Mariane Morisawa, publicada no site da *Revista Continente*, o diretor afirma que:

> "Foi muito curioso estar montando *No intenso agora* quando eclode junho de 2013, e aquela intensidade que via na minha tela de edição, eu verificava nas ruas, com um certo sentimento de

> que o movimento era semelhante, de que aquilo era intenso e provavelmente fugaz. E as pessoas teriam de lidar com o que viria depois. O que veio depois é o que a gente está vivendo agora. O filme não dá muita resposta sobre como fazer isso, quer dizer, como lidar com o que vem depois. Enfim, eu mostro exemplos de pessoas que não souberam lidar com o que vem depois. Toda aquela desesperança que veio depois, e que levou uma porção de pessoas a se desencaminhar na vida, a não conseguir mais tomar pé nela, encontrar outras razões para seguir adiante, e algumas até se mataram, o que evidentemente não é uma resposta. É uma derrota. É uma impossibilidade de se reinventar. Acho plenamente possível se reinventar, mas, para isso, essencialmente você tem de largar da nostalgia de querer reviver aquilo. Precisa entender que a vida não se passa na intensidade e, sim, no cotidiano. E encontrar razões para conseguir sentido no cotidiano, na banalidade do cotidiano. E isso não é fácil". (Salles, 2017, n.p.)

Já no final do documentário, imagens caseiras tomam a tela. Nelas, aparecem a mãe do diretor em diversas situações – inclusive com crianças, as quais supomos sejam ele e seus irmãos: "ao longo dos anos 60, minha mãe aparece em vários filmes caseiros. São viagens de férias, cenas do cotidiano, aniversários de família. Ela parece feliz, com gosto de estar viva. A partir dos anos 70, as imagens começam a rarear e de 80 em diante, não há mais quase nada". Retornando às imagens filmadas por sua mãe na China, Salles nos conta que: "ela foi feliz na China, e por isso gosto de pensar nela lá, quando tudo parecia possível". A radicalidade da diferença entre as formas de vida dos chineses e de Elisa Moreira Salles é marcada pelo encantamento dela sobre esse novo mundo que se abre para si. Entre o Japão, no qual ela também fez registros,

e a China, ela prefere esta última. Deste modo, é por meio de Santiago, e por meio dos escritos e das imagens realizadas por sua mãe, que João Moreira Salles reinscreve uma parte de sua vida. É pela mediação dos arquivos, vistos aqui como sobreviventes da história e como rastros de acontecimentos, que ele inventa um passado e uma relação de ausência e presença das personagens na sua vida e na de seus irmãos. Ao se lançar ao passado, João Moreira Salles traz para o presente, para o aqui e agora, as memórias de Santiago, de seu pai e da sua mãe, pois "a escrita não nos imortaliza; ela talvez possa lembrar de um gesto que esboçamos – o qual, no melhor dos casos, será retomado e transformado por outrem". (GAGNEBIN, 2014, p.24).

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. **A auto/biografia como (mal de) arquivo**. In: SOUZA, Eneida Maria; MARQUES, Reinaldo (Orgs). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

BRASIL, André. **A performance: entre o vivido e o imaginado**. In: PICADO, Benjamim; MENDONÇA, Carlos. Magno Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge. (Orgs.). *Experiência estética e performance*. Salvador: EDUFBA, 2014, p. 131-145

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires Autobiográficos*: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2009

FELDMAN, Ilana. **Na contramão do confessional: o ensaísmo em 'Santiago', 'Jogo de cena' e 'Pan-cinema permanente'.** In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaios no Real*: o documen-

tário brasileiro hoje. 01ed.Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010, v. 1, p. 149-167

GAGNEBIN, Jean-Marie. *Limiar, aura e rememoração*. SP: Editora 34, 2014.

_____. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG. Jaime (Org.). *Walter Benjamin*. Rastro, aura e história. 1ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. SP: Editora 34, 2009

GONÇALO, Pablo. **Os fantasmas da história tocados por luvas de pelica**. *Revista Cinética*, 19 de janeiro de 2018. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/os-fantasmas-da-historia-tocados-por-luvas-de-pelica/. [Acesso em 10 de ago. 2018]

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007

LEANDRO, Anita**. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão**. In: BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUZA, Ramayana Lira de. (Org.). *A sobrevivência das imagens*. 01ed.Campinas: Papirus, 2015, p. 103-120.

LINDEPERG, Sylvie. **O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma "querela"**. In: *Devires*. Tradução de Julia Fagioli e Pedro Veras Belo Horizonte. v. 12, nº1, 2015. Disponível em: http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/342/188 [Acesso em 20 de jan. 2017]

LINS, Consuelo da Luz; FRANCO, Diego Morais Vieira. **Antes da Revolução: felicidade e melancolia em *No intenso agora*, de João Moreira Salles** In. *XXVIII Encontro Anual da Compós*, Porto Alegre. 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_HSTQ7AR7SG7KHRTF19DU_28_7780_22_02_2019_07_37_50.pdf. [Acesso em 15 de ago. 2019]

MIGLIORIN, Cezar. **No intenso agora, de João Salles ou como domesticar o acontecimento**. In: *Revista Eco-Pós (UFRJ),* v. 21, p. 176-184, 2018. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/16085 [Acesso em 15 de abr. 2019]

MORISAWA, Mariane. **"Sou um cineasta muito relutante"**. *Revista Continente*. Recife, 01 de abril de 2017. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/196/rsou-um-cineasta-muito-relutanter [Acesso em 15 de ago. 2019]

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014

ODIN, Roger. *De la fiction*. Bruxelles: De Boeck & Larcier, 2000.

VALE, Glaura Cardoso. **A mise-en-film da fotografia no documentário brasileiro contemporâneo**. In: *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Lisboa, 2015. Disponível em: http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-VEncontroAnualAIM-52.pdf . [Acesso em: 25 set. 2016].

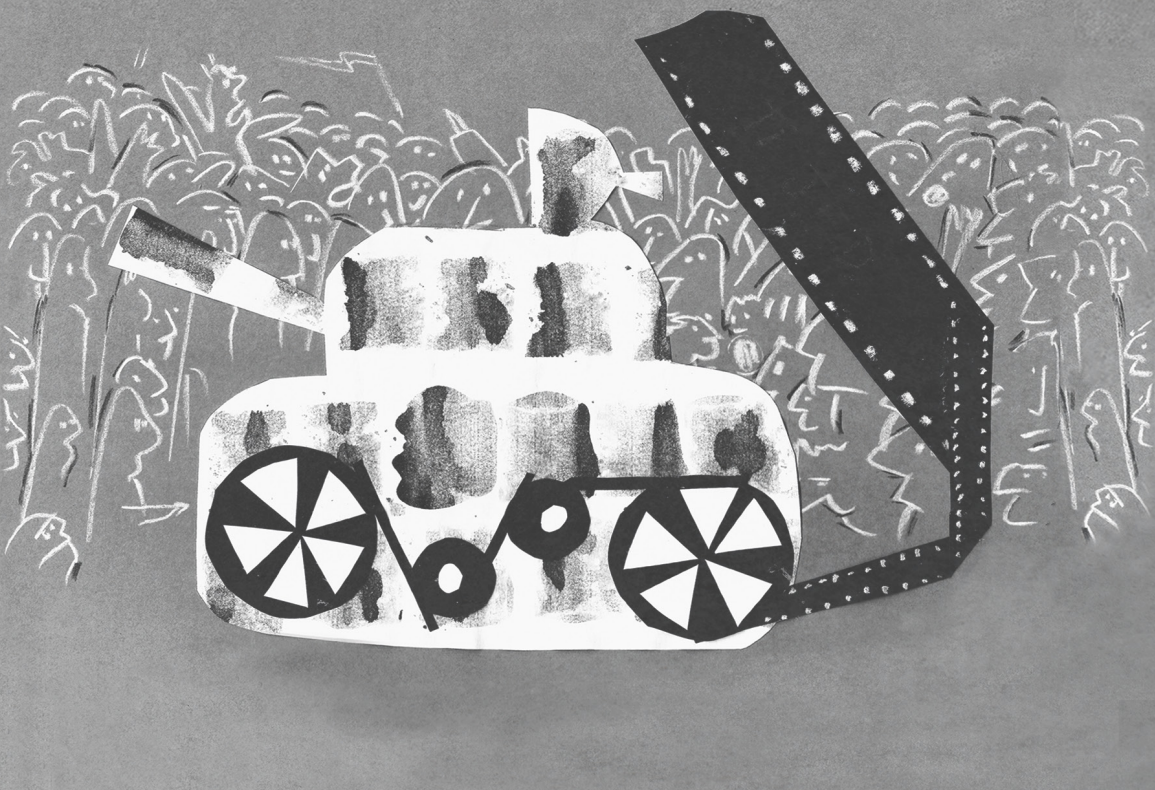
Filmografia

Viagem a Tóquio (1953), de Yasujiro Ozu

1º de Maio em Saint-Nazaire (1967), de Hubert Knapp e Marcel Trillat

Santiago (2007), de João Moreira Salles

No Intenso Agora (2017), de João Moreira Salles



Francisco Elinaldo Teixeira é professor livre docente do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp. Dentre outros, publicou os seguintes livros *Cinemas "não narrativos": Experimental e documentário - passagens*; *O ensaio no cinema* (org.); *Documentário no Brasil - tradição e transformação* (org.). Contato: franciseli@uol.com.br

O ENSAIO NO CINEMA BRASILEIRO: FORMAS DE INSCRIÇÃO DA SUBJETIVIDADE, DE GLAUBER ROCHA A CARLOS NADER

Francisco Elinaldo Teixeira

Resumo

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

Com um diagrama composto de vários estratos-camadas arqueológicas que a atualidade não pára de escavar, o ensaio restitui ao cinema algo muito próximo daquela proposição que o pensamento estético-cinematográfico de Michelangelo Antonioni lançou como um *leitmotiv* de sua arte: "Quando tudo já aconteceu, quando nada mais resta para ser dito, há o que vem depois..." (Antonioni, 1990). Certamente, o ensaio cinematográfico-audiovisual possui algo dessa consistência

ao reativar um potencial que nunca esteve ausente, que sempre se agitou ao longo de sua história num canto do palco, para agora irromper no meio da cena e recolocar a questão do pensamento e suas operações como aquilo que de fato concerne à arte do cinema. Ou que, pelo menos, a concebe de maneira diferente do *mainstream* imagético e sua compulsão de contar histórias.

As reflexões-elaborações sobre sua pertinência e relevo na cultura audiovisual, adensadas de cerca de duas décadas para cá, mantêm-se muito no entorno de seu objeto e sua consistência fugidia, centrífuga, incerta, acentrada, procedendo por aproximações e fugas, por via de um "empirismo herege" (Pasolini, 1982) marcado pela digressão e dispersão, pela fragmentação, descontinuidade e recusa de alguma definição cabal e, portanto, categórica. Estão, assim, no horizonte de um *work in progress/process* de modo análogo ao seu objeto e suas resistências, constituindo-se, desse modo, em ensaios de ensaios, com forte textura e impregnação de autorreflexividade. Nesse sentido, à maneira benjaminiana-adorniana, poder-se-ia falar aí do exercício de um pensamento prismático, mosaicado, constelacional. Ou seja, tratam-se de "notas", remetendo às relações do cinema com a música, como também de "anotações" e "tentativas" que, assim, apontam para sua referencialidade a textos-filmes e para seu caráter experimental. Entretanto, nessa altura em que dominam os estudos e textos mais gerais (cine-ensaio), com uma disposição que cada vez ganha mais corpo na direção de estudos mais pontuais (filme-ensaio), já é possível fazer uma espécie de balanço do "estado da arte" nos seguintes termos:

1) O ensaio restitui de maneira contundente, na atualidade, uma relação do cinema com o pensamento;

2) Essa relação se opera desde o período clássico, compondo uma bifurcação do cinema entre uma compulsão-vocação narrativa de contar história e uma disposição para a proposição-discussão de idéias;

3) Dada essa conexão entre cinema e pensamento desde esse período, entretanto, o ensaio aí ainda não se constitui como uma realidade, mas sob uma virtualidade que atenta para um potencial ensaístico do cinema;

4) É com o cinema do período moderno do pós-guerra que o ensaio começa a adquirir a realidade de um proto-ensaio, iniciando a inscrição/criação do que se pode nomear de um quarto domínio do cinema, conjuntamente com os domínios ou territórios ficcional, documentário e experimental estabelecidos no período clássico;

5) É no período moderno que se começa a elaborar textos hoje canônicos e avaliações de filmes enquanto ensaios;

6) A mudança de suporte da imagem, de químico para eletrônico, o surgimento da imagem-vídeo, o nascimento da videoarte, dos anos de 1960 para os de 1970 em diante, vieram imprimir mudanças que trouxeram inúmeros aportes ao ensaio, inclusive, com conceitos novos como os de "cinema expandido", "cinema subjetivo", "autobiografias", "autorretratos", "cinema em primeira pessoa", "performances audiovisuais", "*sound design*", "*live cinema*";

7) Uma consciência maior do objeto-ensaio no cinema ganha força a partir do início dos anos de 1990, no contexto de uma cultura audiovisual já reclamada como pós-moderna, concomitante às querelas sobre analógico *versus* digital;

8) A imagem digital, dos anos 2000 em diante, dadas suas facilitações enquanto dispositivo, veio consagrar, difundir e dar uma visibilidade inédita às reflexões e práticas do filme-ensaio, tornando-o um verdadeiro acontecimento no campo da cultura audiovisual, inclusive com um objeto

novo dele derivado, o *live cinema* ou cinema ao vivo, no qual artes cênicas e artes visuais confluem sob a forma de performances;

9) Cine-ensaio e filme-ensaio, conceito e prática, assim se expandem, começando a colocar dificuldades-problematizações nas avaliações de analistas e realizadores sobre sua consistência ontológica e valor heurístico;

10) Nesse patamar, um mínimo de síntese a que se chega a respeito do ensaio no cinema é o de que se trata de um objeto: protéico, multiforme, polimorfo, polifônico e polissêmico; que remete, se apropria, atravessa, opera passagens entre o documentário e o experimental, como também com a ficção, não se confundindo com eles; que não se constitui como representação, mas reflexão do mundo histórico; que investe num ponto de vista encarnado, numa visão subjetiva de fundo onírico, imaginativo, memorial, com forte tom de autorreflexividade; que procede pela via do impreciso, incerto, duvidoso, provisório, inconcluso, inacabado e fragmentário; que constrói narrativas não lineares, com múltiplos níveis de sentido e, enfim, que se apropria e opera com diferentes meios e formas, compondo estilísticas eminentemente híbridas, abertas, avessas às construções sistemáticas, às unidades lógicas e às totalidades orgânicas.

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

Quando novas estilísticas documentais ganharam relevo

em meados dos anos de 1980, com tal presença começando a ganhar um destaque inédito, logo foram enquadradas no "performativo", "autobiográfico", "primeira pessoa", "autorretrato".

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

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

fruto, portanto, dos vários abalos de camadas e estratificações, territorializações, desterritorializações e reterritorializações operadas pela cultura informacional-digital.

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

Homologamente ao que havia acontecido em relação às novas estilísticas documentais um pouco antes, do inicio dos anos de 1990 em diante o filme-ensaio passou a ganhar um destaque inédito na cultura audiovisual, com espaços e mostras exclusivos que vieram realçar sua singularidade, concomitante ao inicio de uma variada e intensa teorização lançada em coletâneas, livros e outras publicações (Weinrighter, 2007). Um acontecimento marcante ai foi o lançamento da última peça videográfica godardiana do conjunto composto

em *História(s) do cinema*, em 1998, quando ele então relança e parafraseia a proposição adorniana do "ensaio como forma" da literatura para a do ensaio no cinema como "forma que pensa". Em função das novas inflexões ai operadas, fala-se da configuração cultural pós-moderna como de maior acolhimento, ênfase e desenvolvimento do filme-ensaio, momento de abertura e desbloqueio de seu exercício, vindo assim configurar a formação de um quarto território, domínio ou concepção da criação audiovisual, diferente das três postas desde o período clássico – ficcional, documental, experimental.

Um importante operador dessas transformações que trouxe o ensaio fílmico para um plano de destaque, foi um deslocamento no campo histórico-filosófico da questão do sujeito soberano da modernidade, que tanto serviu de modelo para a formação do conceito de autor no cinema, para a questão da subjetividade ou modos de subjetivação no campo da arte, questão candente no pensamento do último Foucault ao propor o desafio permanente de se "pensar diferentemente do que se pensava antes". Ao contrário daquele sujeito cartesiano estável, iluminista, teleológico, senhor de seu devir e de sua história, embora de fato assujeitado ao *a priori* do social, o pensamento foucaultiano propõe uma subjetividade móvel, plástica, instável, incerta, como modo de resistência às disciplinas domesticadoras do social, à "sociedade do controle", em cujo exercício a vida poderia se oferecer como uma obra de arte, sob a forma de uma "estética da existência" (Foucault, 1984).

É esse tipo de subjetividade *in progress/in process* que se pode observar, contemporaneamente, nos processos de criação do filme-ensaio. Tratam-se de modos de subjetivação em que o ensaísta parte de si, compõe-se a partir de seu entorno, inscreve-se na cena, mas não para permanecer ai fechado, enclausurado, mas para sair fora de si, ir além de si, abrir-se

ao mundo e ao devir de suas forças, potencializar suas resistências diante de apelos moralizantes que o querem tornar não mais que "economicamente produtivo e politicamente dócil", resistir à ilusão de um Eu pretensamente soberano, mas insustentável, até o limite de poder dizer "Eu=outro". O ato de pensar se torna aí preponderante, ou seja, pensar diferentemente da *doxa*, da opinião, do bom senso, consenso, senso comum, sair dessa zona de conforto em direção aos desafios e riscos que o ato de buscar novas formas de vida implica. O ensaio fílmico, desse modo e em profundidade, para além dos motivos superficiais, obsessões agudas, narcisismos de morte com que muitas vezes se tenta compreender e situar seu exercício, o que faz é redimensionar a relação cinema e pensamento, ao desnudar e expor o que é pensar, o ato de pensamento do ensaísta, sua intensidade, seus movimentos e processos, sua gênese imagética até que se configure como linguagem articulada. Daí se poder começar a entender e desconstruir o "equivoco autobiográfico" tão associado a sua prática.

A princípio tratado de maneira genérica como um modo "performativo" ou "autobiográfico", o filme-ensaio não parou de adensar experimentações de seus processos, implicando com intensidade o próprio ensaísta e suas investigações de si no próprio pensamento. Nesse sentido, o relevo de sua presença subjetiva se intensificou e operou através de suas inscrições em corpo e voz ou com a contaminação de ambas. Mas há um terceiro modo de inserção da presença subjetiva que, na investigação em curso, pode-se nomear de criação de "intercessores"/"personagens conceituais"/"figuras estéticas", podendo prescindir da imagem visual em corpo e da imagem sonora em voz do ensaísta. Em tal modo de presença uma espécie de terceira pessoa opera a condução dos processos de pensamento, desdobrando ao mesmo

tempo um outro de si e um outro como alteridade radical que remete propriamente ao domínio público, momento em que a relação eu-mundo se intensifica e expande. São diversos os níveis de complexidade aí alcançados.

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

mulata do pintor vestida de branco, tornando o acontecimento fílmico dos mais inquietantes para a família do morto que, posteriormente, se sentiu desrespeitada em seu luto e pediu a proibição do filme.

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

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

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

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

O escrito e o falado, do próprio punho e de seus escritores prediletos, aqui em especial Thomas Mann e Guimarães Rosa, apropriações em que desenvolve uma forte experimentação quanto aos rendimentos do monólogo interior que diz haver lhe servido de base. O adjetivo "falado" do título, além de remeter às querelas do início da irrupção do sonoro no cinema, confere um grande relevo à imagem sonora, ao verbal, particularmente, com a emissão dos trechos rosianos e manianos, quando os monólogos interiores adensam e trazem para fora movimentos e processos de pensamento do ensaísta com seus intercessores. Os trechos de Rosa e Mann se cruzam e se encontram numa problemática comum sobre o amor, casamento, homoafetividade, tanto no espaço

minúsculo e fechado, claustrofóbico até, onde são recitados os trechos rosianos de *Grande Sertão: Veredas*, quanto na composição de verdadeiras marinhas em que o estudante de filosofia recita os de Thomas Mann.

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

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

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

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

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

Prática intensa no âmbito do filme-ensaio, a apropriação de materiais, tanto do próprio arquivo quanto de outrem, sua transformação e reposição num novo ciclo criativo, está fortemente implicada no ato de pensar diferentemente do que se pensava antes, um reforço à inscrição em processo da subjetividade do ensaísta. Insertos de outros filmes, sobretudo, de *Macbeth* (1948) de Orson Welles, e de *Moby Dick* (1956), de John Huston, também vêm compor os materiais apropriados, assim adensando o trabalho tradutório em sua confluência com as literaturas de Shakespeare e Melville.

Desse modo, *Galáxia Albina* é um vídeo-ensaio que em seu desafio e intento de tradução intersemiótica de um longo e complexo poema escrito todo sem nenhuma pontuação, tradução que se torna mais precisa e se expande no conceito de transcriação/transfilmagem, ao mesmo tempo que desvela a construção de um roteiro em ato também expõe um processo de construção de intercessores como troca efetiva que opera a passagem de sensações, de perceptos e afectos, entre o cineasta e o poeta, numa via de

dupla mão na qual a intercessão do próprio poeta se materializa na leitura, em voz *off*, do poema "Call me Ishmael" feito "para Julio Bressane", sobreposto ao desenho do caçador de *Moby Dick* com arpão.

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

No final dos anos de 1990, o vídeo-ensaio *Carlos Nader* (1998) é dos mais contundentes quanto à desconstrução do filme autobiográfico, problematizando os equívocos de tal denominação. Ao prometer a revelação de um segredo, a explicitação de um mistério que nunca vem à tona, o que resulta durante o processo e ao final é o ensaísta pleiteando-se e tornando-se múltiplo e não uno, fazendo de si uma figura estética que vem interceder na desconstrução de qualquer identidade estável. Eis o segredo: não hesitar quanto a desconstrução desse "eu" onipotente e soberano, decalque

do sujeito moderno cujas prerrogativas se queria trazer de volta mesmo com o seu desmoronamento, pelo menos, desde a psicanálise e o pensamento estrutural.

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

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

Cerca de vinte anos de acompanhamento de um caminhoneiro resulta no ensaio *Homem comum*, igualmente após

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

Retornar a esses materiais, recombiná-los num novo ciclo, ressignificá-los, um traço forte presente nesses filme-ensaios, visa o reforço de um ato de pensamento, tal como realçado anteriormente, como um acontecimento que se quer para além do que já pensava antes, ou seja, que não hesita quanto a deixar para trás as significações dominantes, estabelecidas, incrustradas, assim criando novos sentidos.

Reverberando um título lispectoriano, *A paixão segundo GH* (Lispector, 2009), o filme-ensaio *A paixão segundo JL*, à maneira da personagem romanesca, opera com a difícil construção que é viver, com o inferno de uma vida crua diante do diagnóstico de AIDS do artista plástico José Leonilson. O ensaísta Carlos Nader aqui se apropria de um acervo de fitas gravadas pelo artista, no inicio dos anos de 1990, juntamente com seus desenhos e peças em tecido sobre os quais

escrevia seus pensamentos, conceitos, sua poética tão singular. Partindo de uma dessas inscrições que traduz uma pura sensação, um devir próprio da criação artística, a proposição de Leonilson de que tem "um oceano inteiro para nadar", Nader compõe estados de ânimo e de espírito que acometem o artista à medida em que vai se fragilizando com a infecção virótica. É quando o oceano, então, transmuta-se e se comprime em rio, lago, riacho, poça de água, até se exaurir por completo com a morte. Não sem deixar esse arquivo audiovisual de grande intensidade, não apenas como material para a posteridade, algo que as gravações e as peças artísticas poderiam indiciar como intencionalidade, mas também como maneira de enfrentar, de tentar contornar com o ato criativo um esvaziamento insuportável de que o corpo dava sinais dia após dia. O ensaísta, desdobrando suas próprias inquietações e indagações existenciais, organiza, compõe em novas combinatórias e eleva todo esse material ao estatuto de um confronto entre arte e finitude.

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

Portanto, em sentido mais amplo, após um período de intensa experimentação quanto a se inscrever diretamente em cena, em corpo e/ou voz, tal presença ao vivo do ensaísta aos poucos começou a entrar num regime de relativa

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

Referências bibliográficas

ANTONIONI, Michelangelo. *O fio perigoso das coisas e outras histórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens: Foto, cinema vídeo*. Campinas: Papirus, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.

DELLEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELLEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. *O que é filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

YOUNGBLOOD, Gene. *Cine expandido*. Argentina: EDUNTREF, 2012.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Interior Produções, ano 72, n. 6, ago 1978.

OMAR, Arthur. O anti-documentário, provisoriamente. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, ano 72, n. 6, ago 1978.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo herege*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1982

TEIXEIRA, F. E (org.). *O ensaio no cinema: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2015.

VELOSO, Caetano. Entrevista nos extras do DVD, lançado em 2005.

WEINRICHTER, Antonio (org.). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo.* Navarra: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 2007.

Filmografia

A paixão segundo JL (2015), de Carlos Nader

A palavra (1955), de Carl Dreyer

Carlos Nader (1998), de Carlos Nader

Cinema falado (1986), de Caetano Veloso

Di-Glauber (1977), de Glauber Rocha

Galáxia albina (1992), de Julio Bressane

Galáxia dark (1993), de Julio Bressane

História(s) do cinema (1997), de Jean-Luc Godard

Homem comum (2014), de Carlos Nader

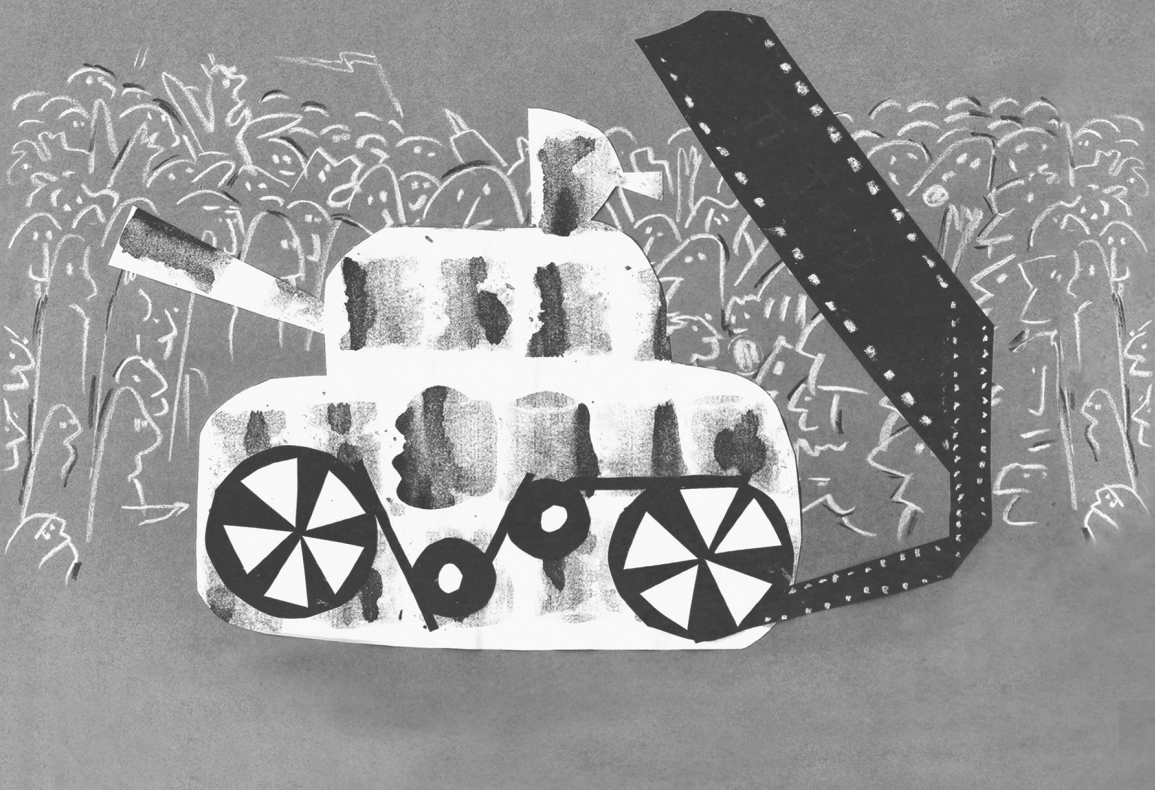
Macbeth (1948), de Orson Welles

Matou a família e foi ao cinema (1969), de Julio Bressane

Moby Dick (1956), de John Huston

O rei do baralho (1973), de Julio Bressane

Pan-cinema permanente (2008), de Carlos Nader



Gabriela Machado Ramos de Almeida é doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com doutorado sanduíche na Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), e mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Coordena o Grupo de Pesquisa Estéticas, Políticas do corpo e Gêneros da Intercom. É membro da Latin American Studies Association (LASA), da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE) e da rede de pesquisadores e artistas Radical Film Network (RFN). É professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM-SP). E-mail: gabriela.mralmeida@gmail.com.

CINEMA RADICAL COMO POLÍTICA DA IMAGEM

Gabriela Machado Ramos de Almeida

Introdução

Esse artigo se debruça sobre a ideia de "cinema radical", ainda não testada enquanto conceito, porém suficiente, até o momento, para apontar para uma produção audiovisual baseada em práticas contra-hegemônicas de realização, circulação e consumo de imagens em movimento que conjugam as seguintes premissas: 1) baixo orçamento e produção coletiva/cooperativada em vídeo de alta ou de baixa definição; 2) invenção estético-formal; 3) abordagem de questões macro e micropolíticas a partir de um conhecimento situado, de experiências contingentes de sujeitos inscritos em grupos minoritários; 4) tendência à produção de narrativas de não-ficção ou de ficção com apelo realista; 5) exibição em plataformas de veiculação de vídeos na internet e em redes sociais, bem como em festivais de cinema não-comercial e 6) o questionamento da televisão e do cinema enquanto mídias hegemônicas que não são mais os únicos ambientes de escoamento da produção audiovisual, mas que seguem

reificando imaginários e (re)produzindo enquadramentos dominantes aceitos socialmente.

As obras às quais me refiro aqui como cinema radical[57] podem ser observadas, por exemplo, a partir do conjunto de agentes reunidos na rede internacional Radical Film Network (RFN), criada em 2013 e formada atualmente por 139 coletivos de realização audiovisual, coletivos de militância social, produtoras de vídeo e festivais de cinema independente de 24 países e quatro continentes, além de pessoas físicas que são artistas e pesquisadores(as) interessados em práticas culturais transnacionais calcadas na interseção entre disputas políticas, inovação estética e uma ética baseada no compromisso de produzir obras audiovisuais engajadas: a crise como uma espécie de prática fílmica[58], como o espaço-problema onde o cinema radical surge e/ou atua.

Um olhar aos nomes dos agentes que compõem a RFN, disponível no site oficial da rede[59], permite inferir os interesses e práticas de sujeitos e grupos que se identificam com a noção de "cinema radical". Aparecem de forma recorrente os seguintes conceitos/ideias: capitalismo; trabalho; guerrilha; feminismo; anarquismo; levante/motim; subversão; insurreição; revolução; cinema alternativo e cinema pobre, bem

57 Utilizo aqui a expressão "cinema radical", ao invés de "audiovisual radical" ou "vídeo radical" - que seriam mais abrangentes e possivelmente mais precisas para descrever o fenômeno abordado - em respeito à denominação usada pela rede Radical Film Network para se referir ao tipo de materiais que reúne.

58 Essa ideia apareceu de forma central no evento *What is radical film?*, do qual participei em maio de 2019 em Berlim, na Alemanha, e que reuniu cerca de 120 participantes que integram a rede, entre pesquisadores, realizadores e integrantes de coletivos de mais de 20 países. Como recorrência ao longo do congresso, a constatação de que a crise se impõe como o principal dado do nosso tempo em todo o mundo, porém com efeitos mais graves no sul global e nas periferias do capitalismo, e há de se pensar nos modos de produzir imagens que deem conta desse cenário com alguma potência para além da denúncia.

59 www.radicalfilmnetwork.com/. Lista disponível no link "Directory" (Acesso em 27 de maio de 2019).

como, em menor escala, menções à questão étnico-racial e às sexualidades não-normativas, quando os grupos têm em seus nomes termos como "negro" e "LGBT"[60].

Ainda que "radical" seja muitas vezes uma qualidade atribuída por terceiros a determinadas (im)posturas, em geral de forma pejorativa, o termo aparece associado aqui ao entendimento de que, no capitalismo cognitivo - ou no *semiocapitalismo* (Berardi, 2016), o político também diz respeito àquilo que pode ser visto, sentido e sensorializado (McLagan e McKee, 2012, tradução nossa).

Este artigo corresponde ao primeiro movimento de uma pesquisa que teve início em 2019, envolvendo um mapeamento da produção ora denominada de "cinema radical" e a proposta de produção de uma cartografia que permita mapear seus agentes; entender suas condições de produção, circulação e consumo; identificar recorrências e particularidades estético-narrativas; compreender os meios pelos quais a produção do cinema radical funciona como articuladora de poéticas e agenciamentos que colocam em cena questões de alteridade e diferença ao priorizar as dimensões micropolíticas e experienciais como temáticas, e chegar, por fim, à instituição da noção de cinema radical como conceito.

O trabalho de investimento teórico feito até o momento no âmbito da pesquisa não permitiu localizar estudos que adotem a noção de "cinema radical" como categoria, conceito ou mesmo como chave de leitura para um determinado conjunto de obras audiovisuais, bem como investigações que procurem zonas de contato entre cinemas radicais de diferentes locais, numa perspectiva transnacional que permita, por exemplo, uma análise comparativa entre produções brasileiras e de outros lugares.

60 O que não significa, no entanto, que essas questões estejam ausentes nas demais grandes categorias temáticas.

Apresento aqui, então, uma discussão de caráter teórico-especulativo em torno da ideia de cinema radical fundamentada prioritariamente nos conceitos de partilha do sensível, dissenso e política da imagem, conforme formulados por Jacques Rancière (1996, 2009, 2012, 2014, 2018).

Cinema radical como política da imagem

Para Rancière, a tentativa de fazer as imagens falarem sobre política não constitui, em si mesma, uma política da imagem, sendo a política entendida como a possibilidade de produção de dissenso, uma vez que diz respeito aos modos de partilha do sensível[61] e de constituição de um comum, à "intervenção possível sobre o visível e o enunciável" (Rancière, 2014, p. 116). Em suas teses sobre a política, o autor propõe que:

> "O trabalho essencial da política é a configuração do seu próprio espaço. Este trabalho consiste em dar a ver o mundo dos seus sujeitos e das suas operações. *A essência da política é a manifestação de um dissenso, como presença de dois mundos em um só*". (Rancière, 2014, p. 147, grifo nosso).

O pensamento de Rancière é bastante baseado na relação entre política e polícia, sendo a polícia aquilo que "abrange a configuração de uma comunidade política saturada, um corpo coletivo com seus lugares e funções alocados de acordo com competências específicas de grupos e indivíduos, sem espaço para excessos" (Marques, 2013, p. 128). Ainda que

61 A partilha do sensível, como partilha do mundo e da gente, "é a forma como se determina no sensível a relação entre um comum partilhado e a repartição de partes exclusivas" (Rancière, 2014, p. 146). O fundamental, para Rancière é o modo como os sujeitos tomam parte nessa partilha. Ver, do mesmo autor, *A partilha do sensível* (2009) e *Nas margens do político* (2014).

opostas em seus princípios, política e polícia em Rancière são indissociáveis na medida em que não existe política fora da polícia. O que ocorre é que a polícia impõe uma lógica de invisibilidade e concordância (consenso), enquanto a política seria "responsável por perturbar a forma policial de partilha do sensível" (Marques, 2013, p. 130), ou seja, de produzir dissenso.

A manifestação do dissenso é, assim, a própria ação política, entendida não como o oposto do consenso no sentido ordinário de "concordância", mas sim à possibilidade de irrupção de discursos, narrativas, gestos e ações que permitem àqueles sujeitos que em geral não participam da partilha do sensível tomar parte no comum. O consenso é uma forma de violência na medida em que dilui a política e pressupõe uma "objetivação total dos dados presentes e dos papéis a distribuir" (Rancière, 1996, p. 357).

Além disso, por ter se tornado princípio da democracia liberal e sinônimo de racionalidade política, o consenso "suprime todo cômputo dos não-contados, toda parte dos sem-parte. Ao mesmo tempo, pretende transformar todo litígio político num simples problema colocado à comunidade e aos que a conduzem." (Rancière, 1996, p. 379). O consenso não permite fuga ou fissura e é tão mais violento na medida em que interdita reações a si, já que, quando emerge sob o verniz de voz da maioria, passa a ser difícil questioná-lo.

A ideia de cinema radical vem sendo pensada em diálogo com Rancière diante da hipótese de que há um determinado conjunto de obras audiovisuais agrupadas sob essa denominação que parecem capazes de produzir dissenso e assim instituir uma política da imagem; de perturbar uma partilha do sensível hegemônica baseada no consenso; de produzir rupturas e reconfigurações nos modos como as partes e ausências de partes se definem e, portanto, de acionar outros modos de subjetivação:

> "A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar um barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho". (Rancière, 2018, p. 43).

As imagens são políticas, assim, na medida em que "podem devolver o dissenso e a ruptura a paisagens hegemônicas, de concordância geral e assujeitamento" (Marques, 2014, p. 66). Quando considera que a política não está fora das imagens, Rancière quer dizer que não se deve considerar a imagem "apenas um gatilho para que se encontre a política em outro lugar" (Marques, 2014, p. 67).

A constituição de uma política da imagem, então, não passa pela adoção de uma perspectiva prescritiva, como se uma imagem precisasse ser dotada de uma dimensão pedagógica orientada no sentido da denúncia, do choque, do horror, da indignação, algo a que o autor se refere como "lição de moral da representação", pois não é possível pressupor "um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores" (Rancière, 2012, p. 54).

A possibilidade de uma política da imagem se funda, então, num paradoxo: se vigorou, durante muito tempo, uma crença na relação entre representação e consciência da realidade, passou-se depois à descrença total, baseada na ideia de que a difusão de imagens consideradas intoleráveis[62]

62 Discussão que remete, por sua vez, ao debate suscitado por Claude Lanzmann com o documentário *Shoah*, em que o cineasta se recusa a mostrar imagens de pessoas mortas em campos de concentração (amplamente difundidas a partir do pós-guerra) para abordar o Holocausto, baseando-se exclusivamente na palavra e no testemunho, e que é retomada posteriormente por Georges Didi-Huberman no livro *Imagens apesar de tudo* (2012).

(de extermínio, violência e massacres humanitários, por exemplo), nos mais diversos circuitos midiáticos, acabava causando uma anestesia e uma suspeita absolutas sobre toda e qualquer imagem.

Segundo Rancière, é provável que esse ceticismo tenha origem no que foi anteriormente um excesso de fé na existência de relações de causa e efeito entre representação, saber e ação. Para o autor, no entanto, há algo que está além da crítica à "banalização" produzida pela circulação massiva de imagens de sofrimento extremo:

> "O problema não é saber se cabe ou não mostrar os horrores sofridos pelas vítimas desta ou daquela violência. Está na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível. Uma imagem nunca está sozinha. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que este ou aquele dispositivo provoca". (Rancière, 2012, p. 96)

Talvez seja mais prudente e produtivo, então, considerar que as imagens não fornecem em si mesmas armas de combate, mas "contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível" (Rancière, 2012, p. 100).

E embora seja muito fértil para pensar a noção de cinema radical, a perspectiva do autor parece desconsiderar que imagens produzidas em contextos de urgência, especialmente nos casos de sujeitos marcados por vidas precárias (Butler, 2011), podem ser capazes de produzir dissenso ainda que, do ponto de vista estético-formal, sejam eventualmente "convencionais" ou excessivamente baseadas nos modelos didáticos-expositivos/pedagógicos aos quais Rancière parece

atribuir certa pobreza. Trabalho aqui, então, com a noção de política da imagem em Rancière considerando importante sua crítica a um denuncismo esvaziado através da imagem, mas me abrindo também à possibilidade de encontro com imagens que guardam alguma potência política ainda que, eventualmente, o façam por meio da denúncia.

Cinema radical como prática contingente, experiencial e relacional

Considera-se, aqui, que uma arte política não existe como modelo e que a noção de "radical" deve ser colocada necessariamente em perspectiva, pois a radicalidade é sempre circunstancial, especialmente quando se compreende, para além dos filmes enquanto produtos acabados, seus contextos de produção e circulação. Ainda que os avanços tecnológicos tenham proporcionado o barateamento dos equipamentos de produção de imagens e o surgimento de plataformas de autopublicação na internet, as hierarquias do mundo histórico ligadas às condições de classe, raça/etnia, gênero e orientação sexual se mantêm no campo do audiovisual e demandam que a ideia de radicalidade seja considerada de forma situada e experiencial, referindo-se a lugares, momentos, sujeitos e condições de produção e circulação que guardam certas especificidades.

A título de exemplo, e para dar um pouco mais de materialidade empírica à discussão, é possível citar os filmes cineasta brasileiro Kleber Mendonça Filho: considerando-se que o cinema brasileiro ocupa lugar periférico no cinema mundial[63] e depende sobremaneira de instâncias de reconhecimento e

63 Que assim se denomina mas, como se sabe, diz respeito prioritariamente à produção estadonunidense e europeia.

consagração estrangeiras para garantir alguma visibilidade e distribuição (especialmente festivais como Cannes e Berlim), a obra de Kleber Mendonça pode ser considerada radical na medida em que possui uma dimensão temática claramente política, alguma invenção estética e a capacidade de provocar estranhamentos.

No entanto, trata-se de um cineasta com algum capital simbólico acumulado e garantias de financiamento e distribuição, inclusive internacionais, que são inacessíveis à maioria dos realizadores brasileiros, o que o colocaria em posição hegemônica no contexto da produção nacional: seu filme *Aquarius* (2016), tem co-produção francesa (através da SBS Productions) e brasileira, com participação da Globo Filmes e da Videofilmes, e concorreu à Palma de Ouro em Cannes. Sua obra mais recente, *Bacurau* (2019), co-dirigida em parceria com Juliano Dornelles, também uma co-produção com a França com participação Globo Filmes, ganhou o Prêmio do Júri no mesmo festival.

Ambos os filmes abordam questões sócio-políticas brasileiras – um de forma mais realista (*Aquarius*) e outro mais alegórica (*Bacurau*) – mas tanto em termos temáticos quanto estéticos, *Bacurau* é uma obra mais próxima da noção de cinema radical pensada aqui, em função da forma como conversa com as convenções de gêneros como a ficção científica e o horror gore, da ausência de qualquer caráter moralizador na abordagem da violência e do próprio enredo.

Em um exercício associativo bem livre, é possível mencionar como contraponto o curta-metragem *Kbela*[64], produzido em 2015 em condições bastante distintas pela então estudante de Comunicação Yasmin Thayná, da Baixada

64 Disponível na íntegra no link: https://www.youtube.com/watch?v=LGNIn5v-3cE (Acesso em 3 de junho de 2019).

Fluminense, e viabilizado por meio de um *crowdfunding* que arrecadou cerca de cinco mil reais. O filme de 22 minutos aborda de modo visualmente bastante rico o racismo vivido por mulheres negras e a virada subjetiva produzida pela assunção dos cabelos crespos.

Ainda como fruto de um investimento de caráter cartográfico (Rosário, 2008 e 2016 e Rosário e Cocca, 2018) que tem sido feito para mapear experiências de cinema radical, também a título de exemplo apresento a produção do grupo Fajr Falestine Film Collective, integrante da rede Radical Film Network, que reúne artistas interessados em criar obras audiovisuais experimentais e não necessariamente calcadas em uma estética realista que busque denunciar as condições e dificuldades cotidianas da população palestina no Oriente Médio.

Radical ao se dispor a escapar de uma "obrigação do autêntico" que repetidamente tenta condicionar a produção simbólica oriunda de contextos subalternizados à repetição de representações que respondam a projeções pré-estabelecidas (como é o caso de certo "cinema de periferia" no Brasil ou das narrativas de vida rural e pobreza que se costuma esperar dos cinemas produzidos em África), o Fajr Falestine Film Collective lançou em 2016 o filme *Mars in Sunrise*, dirigido pela realizadora Jessica Habie. A cineasta trabalha a partir de relatos da experiência de prisão de um artista palestino e busca expandir as possibilidades visuais do filme com o investimento na criação de uma atmosfera de alucinação visual e sonora[65].

Os dois últimos exemplos citados permitem compreender de forma mais clara a dimensão contingente, situada e experiencial do cinema radical. A menção a obras com

65 Disponível na íntegra no link: https://www.youtube.com/watch?v=28fgxaCVaPE (Acesso em 04 de junho de 2019).

escalas e propostas estético-narrativas totalmente distintas visa reforçar a necessidade de situar o radical como um lugar ambíguo e necessariamente relacional que considere os ambientes de produção, circulação e consumo dos filmes, bem como sua relação com as alteridades: embora sejam em sua maioria periféricas, vivências e demandas de sujeitos do sul global são distintas entre si e bastante diferentes também daqueles que vivem em situação de contingência em contextos hegemônicos (na Europa, por exemplo, onde a Radical Film Network foi criada).

Não por acaso, muitos dos coletivos integrantes da rede são formados por imigrantes oriundos de países do sul global que atualmente vivem na Europa e exercem militância também a partir desse lugar de diferença e de deslocamento físico e afetivo. E mesmo que haja certa confluência temática, como os próprios termos que surgiram da observação dos nomes dos grupos membros da RFN permitiram perceber, o repertório de obras com as quais tive contato até o momento não sugere unidade.

O que emerge de um primeiro movimento exploratório realizado a partir de buscas nos acervos de alguns dos coletivos integrantes da RFN e de um conhecimento prévio de certa produção brasileira que tendo a associar à ideia de cinema radical é a constatação de que essa produção parece fazer mais sentido em circunstâncias de disputa, o que permitiria localizar essas obras em um contexto mais amplo não apenas de re-emergência de movimentos identitários com a popularização do acesso à internet e às redes sociais (como a militância feminista, negra e LGBT), mas também como reação ao avanço de forças conservadoras em diversos locais do mundo, como os Estados Unidos, alguns países europeus e o Brasil.

Considerações ainda iniciais em busca de um conceito

Pensar a partir da ideia de cinema radical significa considerar um cinema situado nas bordas não apenas do capital mas também do próprio cinema enquanto instituição, que conversa com certa tradição do cinema político e com a experimentação formal que marcou determinados movimentos da história do cinema, como as Vanguardas, o Neorrealismo italiano ou a Nouvelle Vague, mas que está afastada desse cânone. Retomo Rancière, em sua discussão sobre os paradoxos da arte política:

> "O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe". (Rancière, 2012, p. 55)

Discutir o cinema radical enquanto política da imagem implica compreender as possibilidades de fazer frente às formas hegemônicas de instituir modos de vida, de construir narrativas e de tentar fazê-las circular, de fissurar imaginários e rasurar o simbólico, mesmo com a consciência de que o cinema radical existe *no*, *por causa de* e *apesar* do capitalismo.

Se o semiocapitalismo é o "modo de produção predominante em uma sociedade na qual todo ato de transformação pode ser substituído pela informação e o processo de trabalho se realiza através da recombinação de signos" (Berardi,

2016, p. 109, tradução nossa), a produção de signos se torna o principal ciclo de uma economia que é entendida também como uma semiótica, porque "a produção semiótica se torna a forma total do processo de valorização do capital" (Berardi, 2016, p. 110, tradução nossa).

Hito Steyerl (2015) considera que, no atual estágio do capitalismo, a imagem é moeda e toda a produção de subjetividades passa pela sua produção e consumo. Para a autora, é necessário pensar nas formas de instituição de uma desobediência epistêmica, entendida como forma de resistência "a um poder/saber/arte – que reduzia populações inteiras a objetos de conhecimento, dominação e representação – não apenas através da luta social e da revolta, mas também através da inovação epistemológica e estética" (Steyerl, 2010, tradução nossa).

Suely Rolnik afirma, de forma análoga (porém sem se referir especificamente às imagens), que é da própria vida que o capital hoje se apropria:

> "[...] em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disto decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva – para não dizer ontológica -, o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater". (Rolnik, 2018, p. 32-33)

Pensar em cinema radical não é, portanto, atualizar a noção de cinema político tal como concebida pelo campo do cinema e por sua teoria, mas sim discutir a sua constituição ao mesmo tempo como uma estética e uma ética – entendida aqui como ampliação das possibilidades de agir, à luz

de Spinoza (2009). É também debater as possibilidades e os limites de uma política da imagem, nos termos de Jacques Rancière, que possa emergir de modo potente para desorganizar imaginários historicamente consolidados, disputá-los e colocá-los sob tensão.

Referências bibliográficas

BERARDI, Franco. *Generación post-alfa: patologías e imaginários en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2016.

BUTLER, Judith. **Vida precária**. In: *Revista Contemporânea UFSCAR*, v. 1, n. 1, Jan-Jun 2011, p. 13-33. Disponível em: http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3. Acesso em 19 de maio de 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. **Três bases estéticas e comunicacionais da política: cenas de dissenso, criação do comum e modos de resistência**. In: *Revista Contracampo*, v. 26, n. 1, abril de 2013, p. 126 – 145. Disponível em: http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17494/11120. Acesso em 19 de abril de 2019.

MARQUES, Angela. **Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso.** In: *Discursos fotográficos*, Londrina, v.10, n.17, p.61-86, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/19728/15721. Acesso em 25 de abril de 2019.

MCLAGAN, Meg, MCKEE; Yates (orgs.). *Sensible politics. The visual culture of nongovernmental activism*. Zone Books: New York, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O dissenso.** In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 357-382.

_____. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2012.

_____. *Nas margens do político*. São Paulo: Lisboa, KKYM, 2014.

_____. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1, 2018.

ROSÁRIO, Nísia. **Mitos e cartografias: novos olhares metodológicos na comunicação**. In: MALDONADO, Alberto Efendy; BONIN, Jiani; ROSÁRIO, Nísia (orgs.). *Perspectivas metodológicas em comunicação*: desafios na prática investigativa. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2008.

ROSÁRIO, NÍSIA. **Cartografia na comunicação: questões de método e desafios metodológicos.** In: LOPES, Maria Immacolata, MOURA, Claudia (orgs.). *Pesquisa em comunicação*: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2016.

ROSÁRIO, NÍSIA; COCCA, Adriana. **A cartografia como um mapa movente para a pesquisa em comunicação**. In: *Revista Comunicação e Inovação*, v. 19, n. 41, 2018. Disponível em: http://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/5481/2551 Acesso em 04 de junho de 2019.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STEYERL, Hito. **¿Una estética de la resistencia?** La investigación artística como disciplina y conflito. Viena: European Institute for Progressive Cultural Policies, 2010. Disponível em http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es/#ref.

STEYERL, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.

STEYERL, Hito **Em defesa da imagem ruim**. In: *Revista serrote*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015, pp. 184-199.

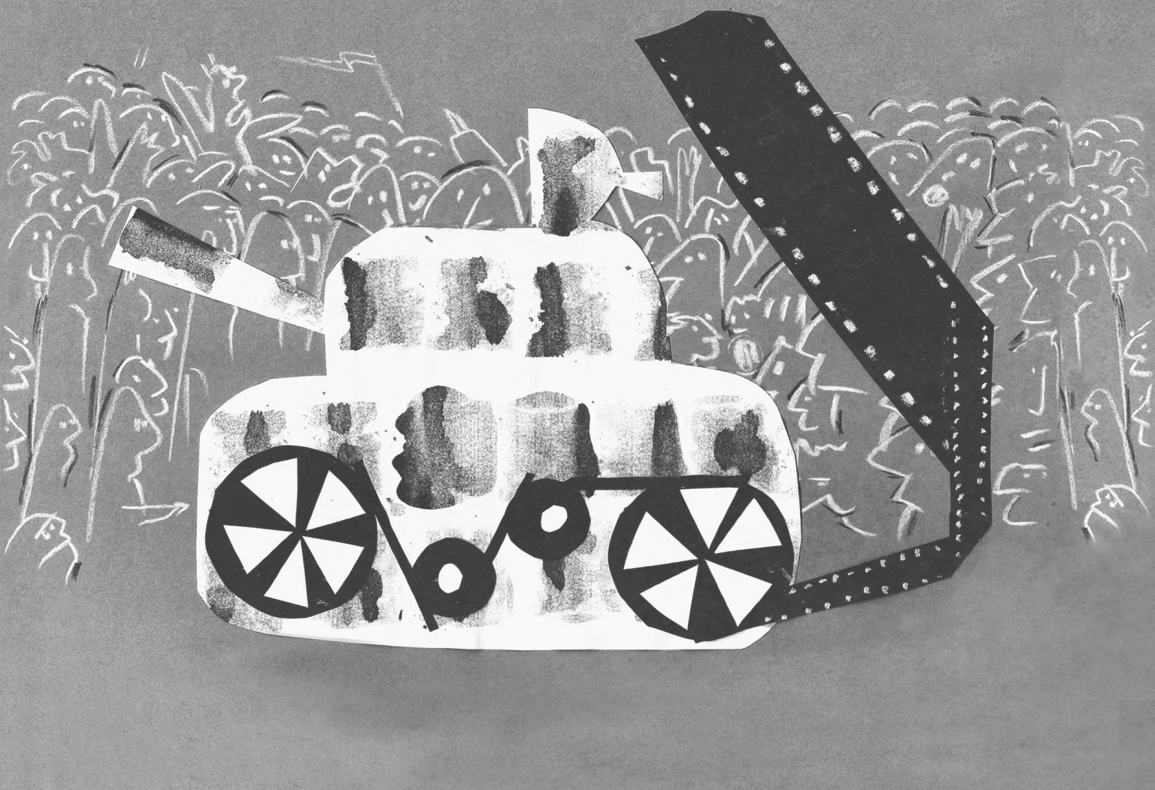
Filmografia

Mars in Sunrise (2014), de Jessica Habie

Kbela (2015), de Yasmin Thayná

Aquarius (2016), de Kleber Mendonça Filho

Bacurau (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles



Kênia Freitas é pesquisadora, professora, crítica e curadora de cinema. Pós-doutoranda (CAPES/PNPD) do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: kenialice@gmail.com

AFROFABULAÇÕES E OPACIDADE: AS ESTRATÉGIAS DE CRIAÇÃO DO DOCUMENTÁRIO NEGRO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Kênia Freitas

Fundo branco, primeiro plano do seu corpo negro: muitos séculos da história afro-diaspórica transcorrem em 11 minutos na tela – com *Alma no Olho* (Brasil, 1973), Zózimo Bulbul transforma não apenas o cinema negro brasileiro (investindo a sua autoria de cineasta negro da discussão racial engajada), mas as formas de encenação políticas do cinema nacional. O filme baseia-se no livro *Soul on Ice* (Alma no Exílio), de Eldridge Cleaver – um dos líderes dos *Panteras Negras* nos Estados Unidos da América – e tem como base narrativa musical *Kulu Sé Mama*, parceria de John Coltrane com o percussionista Juno Lewis. Bulbul, ator recorrente dos cineastas do Cinema Novo, em sua primeira direção cinematográfica utiliza a performance e a fabulação como estratégias narrativas – distinguindo o seu gesto militante negro da criação das alegorias cinemanovistas.

Como afirma Janaína Oliveira, o trabalho de Bulbul "transcende o pioneirismo histórico e avança em questões

estéticas e narrativas" (Oliveira, 2018, p. 259). Se hoje é incontestável o lugar de *Alma no Olho* e de Bulbul na fundação política do cinema negro no Brasil, o seu gesto de criação artística formal segue ausente das historiografias do cinema nacional não dedicadas exclusivamente ao cinema negro. Uma ausência que reforça o confinamento dos filmes dirigidos por mulheres e homens negros em uma categorização quase sempre apenas temática, com pouca atenção aos processos de invenção e subversão experimental, discursiva e narrativa deste cinema. Um confinamento que também destina o filme de autoria negra, sobretudo no campo documental, a uma restrição discursiva dentro do regime do verídico: a representação da experiência racial autobiográfica, o testemunho da opressão e a denúncia do racismo.

Esse problema perpassa não apenas a cinematografia negra nacional, mas parece comum aos cinemas afro-descendentes diaspóricos. Partindo de uma análise do cinema negro estadunidense, Michael Boyce Gillespie questiona justamente como a arte negra no geral, e o cinema negro em específico será "frequentemente determinado exclusivamente pela categoria social de reivindicações de raça ou veracidade sobre a vida existencial negra de maneiras muito debilitantes"[66] (Gillespie, 2016, p. 1). Para Gillespie, essa crença na indexicalidade fechada entre filme negro e vida negra "oculta a complexidade do filme negro para interpretar, renderizar, incitar e especular"[67] (Gillespie, 2016, p. 2). Tentando forjar novas leituras e articulações do cinema feito por pessoas negras, Gillespie contesta as ideias de que esses filmes precisam carregar "uma responsabilidade extradiegética", "fornecer respostas no sentido de resolver problemas sociais",

66 Tradução livre.

67 Tradução livre.

ser eticamente analisado a partir das cobranças de "representação positiva e negativa" ou automaticamente interpretado a partir da expectativa de "corroboração mimética da experiência negra" (Gillespie, 2016). Defendendo de forma irrestrita o entendimento do cinema negro não como prescrição, mas como arte.

Apostando na ideia do cinema negro sempre como uma pergunta e nunca como uma resposta em si, Gillespie cunhou o termo *Film blackness* (Negritude fílmica) para pensar esse cinema a partir de sua capacidade crítica. Essa negritude fílmica passa por abarcar uma multiplicidade de formas e estratégias do cinema feito por pessoas negras: de presenças descorporificadas, imateriais e/ou invisíveis; de especulação e ambivalência, desviante das metáforas do cinema como janela ou espelho do mundo. Uma negritude fílmica que "luta persistentemente com a questão da identidade como algo diferente de um significante fixo"[68] (Gillespie, 2016, p. 7). Um cinema que acreditamos ser de "vasta abundância" formal e de potência de expansão infinita (Freitas, 2018).

Convocamos a inventividade performativa do cinema de Bulbul e a conceitualização da negritude fílmica de Gillespie como fundação para as investigações deste artigo sobre as estratégias de criação do documentário brasileiro contemporâneo feito por cineastas negras e negros. Mais do que um panorama completo ou exaustivo, esta análise se deterá em alguns curtas-metragens dessa produção recente que investem em estratégias formais de criação que os afastam da discursividade narrativa verídica ou transparente – estes são: *Arco do Medo* (Brasil, 2017), de Juan Rodrigues; *Bup* (Brasil, 2018), de Dandara de Morais; *Kbela* (Brasil, 2015), de Yasmin Thayná; *Negrum3* (Brasil, 2018), de Diego Paulino e *Pontes Sobre Abismos* (Brasil, 2017), de Aline Motta.

68 Tradução livre.

Em sua multiplicidade de composição, acreditamos que são filmes que movimentam as reivindicações de opacidade (Édouard Glissant) e fabulação (Tavia Nyong'o e Saidiya Hartman) nas artes negras. São filmes que podem ser pensados a partir da vasta abundância de estratégias formais e narrativas e por recusarem um confinamento restrito aos regimes miméticos da experiência negra no cinema. Filmes que atravessam o campo do documental, mas circulam livremente também pelo experimental, ficcional e o ensaísmo.

Mais do que estudos de casos para demonstração de teorias, as análises fílmicas serão invocadas neste artigo como blocos de pensamento cinematográfico autônomos. Essa presença fílmica permeará no texto a discussão histórico-conceitual com as autoras e autores. Propomos assim uma não hierarquização, mas uma complementação livre a ser reconstituída a partir do percurso de leitura trilhado. Se a escrita ainda obriga a linearizar, o convite é para uma leitura insubmissa, que monte o seu próprio caminho. Assim, as análises fílmicas podem ser lidas de forma independente ou concomitante, anterior ou posterior à argumentação crítica. Por isso também decidimos pela não inclusão de um fechamento ou conclusões no texto, instigando leitoras e leitores a um percurso aberto e espiralar pelas ideias.

Arco do Medo (Brasil, 2017), de Juan Rodrigues

"Havia um garoto negrinho em uma caixa" assim Juan Rodrigues anuncia-se e inicia o *Arco do Medo*. O filme é composto de camadas de imagens sobrepostas (às vezes literalmente umas sobre as outras) que articulam-se em três etapas: 1) a vulnerabilidade e a violência sobre o corpo negro, gay

e periférico; 2) o isolamento e a libertação; 3) o montar-se e assumir para si um corpo-cosmológico divergente.

Em cada uma das etapas a presença performática de Juan Rodrigues (que encena, dirige, roteiriza, produz, edita e faz a direção de arte do filme) está em primeiro plano. No primeiro bloco, um corpo despe-se das roupas masculinizadas e tem a sua sexualidade confrontada de forma violenta pelo ambiente externo. Mais do que pela presença, esse bloco é marcado pela ausência de Juan Rodrigues na tela. As roupas de moleque (camiseta, bermuda, boné) permanecem em cena sem um corpo para preenchê-las. A voz do diretor, no entanto, é uma presença constante e interpreta um inventário de ofensas homofóbicas para o corpo invisível. O segundo bloco inicia-se com a pergunta escrita na tela e repetida pela narração: "quem quer morrer pela arte?". Agora o corpo se faz visível e a narração desaparece. Ouvimos apenas o barulho da fita adesiva transparente se desgrudando do corpo nu de Juan Rodrigues. Uma luta isolada para liberar-se do plástico. Por fim, no terceiro bloco, narração e corpo se encontram. A voz *over* dá vazão agora a uma criação fabular genealógica matriarcal, enquanto Juan Rodrigues se monta com meia-calça, maquiagem, bota de salto. Surge um corpo divergente periférico, fabulado e especulado pela narrativa.

Discursivamente o filme articula-se entre uma tela opaca que compõe-se de muitas imagens sobrepostas (favela-quintal, corpo-espaço cosmológico, rua-roupas) e a uma transparência mais acentuada que permite acompanhar com profundidade a performance do segundo ato. Na sua criação de relações com o mundo é a opacidade, o não reduzir-se ou explicar-se que prevalece. Uma multiplicidade de vozes encontra-se então com as muitas sobreposições imagéticas, não constituindo uma composição coesa ou unificada, mas afirmando-se em sua polifonia subjetiva.

O cinema negro documental: resistência, resgate, identidade e diversidade

E o que podemos falar dessas quatro décadas que separam *Alma no olho* de *Kbela* dentro do cinema negro? Um primeiro ponto é corroborar a leitura de Heitor Augusto de que pensar a cinematografia negra nacional é lidar com uma história fragmentada (Augusto, 2018). Filmes perderam-se (material e simbolicamente), não circularam nos espaços comerciais ou no circuito de festivais do cinema independente, foram apagados e invisibilizados pelo racismo estrutural. Se Bulbul marca um gesto inicial entre o experimental, performático, documental e Thayná abre um caminho contemporâneo de expressão em plena expansão, uma série de filmes (conhecidos ou não) constroem as pontes de ligação desses 42 anos de distância.

Fragmento Um. Estamos nos 1980, com a eclosão da produção em vídeo no Brasil ligada aos movimentos sociais. Um momento que une um acesso maior às câmeras amadoras ao início da redemocratização política com a articulação de diversos setores da sociedade civil e das lutas sociais organizadas (entre estes estão as organizações do movimento negro). Para Gilberto Alexandre Sobrinho e Noel dos Santos Carvalho este momento é marcado por "(...) um quadro em que a realização de documentários aprofundou a reflexão sobre as questões étnico-raciais, constituindo um importante capítulo na história das representações sociais e das construções identitárias" (Carvalho; Sobrinho, 2016, p. 129). Para os autores, os filmes documentários do período partem de narrativas engajadas politicamente em reconstituir e encenar a história e a cultura negra nacional. Um período para Carvalho e Sobrinho marcado pela dupla articulação "resistência

e resgate". Portanto, profundamente caracterizado pelas demandas sociais e raciais desta produção, e distante das reivindicações de liberdade formal, estrutural e temática da negritude fílmica de Gillespie.

Os autores destacam, no entanto, dois filmes que nos parecem importantes como genealogias desviantes para a produção atual: *Abolição* (Brasil, 1988), de Zózimo Bulbul e *Orí* (Brasil, 1989), dirigido por Raquel Gerber e roteirizado e encenado por/com Beatriz Nascimento. *Abolição* trata dos cem anos do fim da escravidão do país. Bulbul desconstrói qualquer possibilidade de celebração para a data, articulando no documentário as razões pelas quais um século depois não há nada de superado na escravização dos negros no país. *Orí* marca um projeto de mais de uma década da cineasta branca Raquel Gerber em parceria e sobre o pensamento da intelectual negra Beatriz Nascimento, dando vazão às reflexões de Nascimento e acompanhando as diversas articulações culturais, políticas e religiosas negras do momento. Para Carvalho e Sobrinho são documentários "que adensam as grandes questões pautadas pelos movimentos sociais dos negros e avançam, ao propor uma visão singular sobre esse conjunto de acontecimentos na luta contra o racismo" (Carvalho; Sobrinho, 2016, p. 137). Os dois filmes, mergulhando intensamente em seu período histórico, constituem-se a partir de processos formais e narrativos únicos – ainda que pressionados pelas urgências das demandas políticas e raciais dos seus momentos.

Fragmento Dois. Outro período importante acontece no final dos anos 1990 e início dos 2000, com os manifestos do Dogma Feijoada (1999) e o Manifesto do Recife (2001)[69]. O

69 Para uma maior contextualização e discussão dos dois manifestos recomendamos a leitura do texto: "Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro" (Carvalho, 2005).

primeiro lança as regras desejadas para a realização de um cinema negro brasileiro, e foi feito por cineastas em início de carreira de São Paulo (entre eles: Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Lilian Solá Santiago, Luiz Paulo Lima, Noel Carvalho e Rogério de Moura). O Manifesto do Recife foi assinado por cineastas, atores e atrizes no 5° Festival de Cinema do Recife, reivindicando uma maior participação negra em todas as esferas da produção audiovisual. Não nos ateremos detalhadamente às questões destes movimentos, o que nos interessa neste texto é perceber como a virada do século XXI marca um momento de inflexão criativa e política para o cinema negro brasileiro.

Se o documentário feito em vídeo dos anos 1980 representava mais uma necessidade de expressão e militância dos movimentos negros organizados, os filmes produzidos no final dos anos 1990 e início dos 2000 "chamam a atenção pela performance e pela celebração da identidade racial" (Carvalho; Sobrinho, 2016, 138). Para os autores, resistência e resgate dão lugar às ideias de "identidade e diversidade". Há ainda um alinhamento político e social com as demandas de transparência da representação negra nos filmes. Algumas das regras do manifesto do Dogma Feijoada, como as de que "A temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira", "Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos" e "O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro", reforçam as ideias de responsabilidade ética do cinema negro para além do seu universo narrativo.

Ao mesmo tempo, há um investimento em uma dimensão formal criativa na estrutura dos filmes. Isso fica evidente em filmes como *O rito de Ismael Ivo* (Brasil, 2003), de Ari Cândido, sobre o trabalho do coreógrafo e dançarino, e *Carolina* (Brasil, 2003), de Jeferson De, sobre a escritora Carolina Maria de Jesus. Engajados em celebrar e recuperar a memória

e o trabalho destes artistas negros, os filmes misturam encenação e performance, ficcionalização e experimentação em suas estratégias de constituição narrativa. Singelas linhas para fora das demandas raciais extra-diegéticas e das cobranças éticas das representações positivas também são traçadas nesses processos de criação fílmica.

Bup (Brasil, 2018), de Dandara de Morais

Bup articula-se em grande parte de um plano fixo do rosto da diretora e performer do filme Dandara de Morais. Sentada em um sofá, ela encara a câmera em silêncio e com uma pose fixa. Ao mesmo tempo em que encaramos a atriz, ouvimos o seu fluxo de pensamento de forma ininterrupta, somado a muitas camadas de música e de áudios de origem diversas (discurso da presidenta Dilma Rousseff, diálogos de filmes e de vídeos virais da internet). Mais do que sobreposição auditiva, a ideia é de acúmulo, de sobrecarga, de exaustão do falar e do pensar. A articulação segue por minutos, até que o corpo se rende perante os pensamentos de fracasso e da impossibilidade de dançar e desmonta. Então o filme passa do fluxo auditivo para também um imagético, mostrando patos e cisnes em um parque (animais que são evocados anteriormente pelo fluxo pensamento ao falar das trilhas de "Carnaval dos Animais" e "Lago dos cisnes").

Assim, o filme inicia-se apontando quase para um autobiográfico confessional, com a forte presença corporal da cineasta e a narração em primeira pessoa – inclusive com a diretora-performer levantando um cartaz com seu nome, idade, altura e telefone (como se oferecesse em um classificado). Mas logo abre-se para atravessamentos diversos pela intervenção da polifonia de sons simultâneos que obrigam

a ouvir, e simultaneamente não permitem acompanhar ou entender grande parte do que é dito. Nesse processo, o que parecia e mostrava-se como transparente torna-se cada vez mais opaco, construído, inautêntico, performado.

A sequência final dos animais pode ser pensada a partir dessa exaustão do falar de si, do esgotamento da tela como espelho para a subjetividade individual. E assim tudo transborda para um fora absoluto de qualquer subjetividade humana, indo parar nos cisnes das canções e do parque. Resultando em uma afrofabulação que precisa se descorporificar totalmente (da imagem e da voz) para poder continuar se especulando na dança-deslocamento dos animais, que o corpo exaurido de Dandara de Morais não pode mais executar.

Cinema negro brasileiro: de um projeto em construção a um movimento

Fragmento Três. Contemporaneamente, encontramo-nos em mais um momento de inflexão do cinema negro brasileiro. Temos uma nova geração de negras e negros cineastas. Como observa Janaína Oliveira ao republicar em 2018 no catálogo do Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte um texto originalmente publicado em 2016, o cinema negro brasileiro que se anunciava como um "projeto em construção" constitui-se em um par de anos como um movimento: "afirmado e propagado em diferentes regiões do país, com avanços estéticos, políticos e numéricos" (Oliveira, 2018, p. 257). É nesta ampla conjuntura de movimento que encontramos também a produção documental que analisamos neste artigo. Uma produção investida em estratégias formais e narrativas que quebram de forma mais radical o

pacto da transparência e do filme negro como representação mimética da experiência negra vivida.

Janaína Oliveira (2018) e também Gilberto Alexandre Sobrinho (2017) destacam a importância referencial para essa geração de Zózimo Bulbul e também de Adélia Sampaio (primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil, com o filme *Amor Maldito*, de 1984). Para Sobrinho, trata-se de uma geração que: "entrecruza e defende vozes e expressões das periferias, discursa intensamente contra o racismo, recupera a ancestralidade e agencia pautas e estéticas próprias com base num lugar de fala contundente: são sujeitos que produzem, constroem e defendem suas próprias narrativas" (Sobrinho, 2017, p. 170-171). Somaremos ao diagnóstico de Sobrinho a ampla variedade nas estratégias, campos, estilos e nos recursos de invenção desta geração. Uma variedade que torna-se evidente a partir do aumento significativo do número de filmes e que corrobora as múltiplas formas de ser negro no Brasil e no mundo, fora de qualquer pensamento essencializado da vivência e experiência negra (Hall, 1992).

Essa ampla variedade de estratégias pode começar a ser percebida nas formas de enxergar e pensar as questões raciais nos filmes. Heitor Augusto ao se perguntar "Como e o que os diretores negros olharam?" elenca seis formas diferentes: Raça ao centro, Raça como detalhe, Registro documental, Desejo narrativo, Experimentação formal, Despertar racial (Augusto, 2018, p. 151). As categorias não nos parecem excludentes entre si e apontam para as maneiras das e dos cineastas negras e negros lidarem com o fato incontornável de que ao realizarem os seus filmes, elas e eles adentrarem em "um campo simbólico no qual o signo 'negro' tem sido majoritariamente preenchido há mais de um século por quem não é negro" (Augusto, 2018, p. 150). Tendo racismo como ponto central, não filmando personagens negros, só

filmando pessoas negras, registrando as histórias individuais ou coletivas negras, filiando-se aos campos estabelecidos do ficcional, experimental ou documental, o que as diversas categorias nos mostram é que o cinema feito por pessoas negras adota diferentes estratégias de olhar e fazer ver: entre a recusa e o engajamento, a opacidade e a transparência, o testemunho e a fabulação.

Kbela (Brasil, 2015), de Yasmin Thayná

Kbela se constitui a partir da encenação e performance de várias mulheres negras. As experiências de dor, cura e celebração forjam-se assim atravessando essa coletividade feminina negra. Uma multiplicidade que abre a localização identitária da mulher negra para uma infinidade de possibilidades não fixadas ou fixante. Mais do que "ser", trata-se de "tornar-se" – movimento e não significante fixo identitário.

Um primeiro bloco monta-se a partir das experiências de violência: as bocas que ofendem o cabelo crespo, os produtos cosméticos que querem transformá-lo e, por fim, a solidão e o isolamento. Um segundo, articula processos de cura: pelo desbranqueamento literal, o encontro com a coletividade de mulheres negras e o reencontro de si, com o corpo e, especificamente, o cabelo crespo cuidado, amado. E, no terceiro, o filme afrofabula o processo de celebração, coroamento e festa.

Essa afrofabulação do filme passa por especular a partir da colagem de performances variadas imagens que faltam na representação iconográfica da mulher negra. Nesse sentido, mesmo onde o filme reencena a violência, ele não o faz de forma mimética e sim metafórica, inventiva. Se as imagens violentas sobre os corpos das mulheres negras não faltam, a

transmutação disso em uma narrativa poética fabular crítica é rara.

As camadas de opacidade estão sobretudo nas passagens de uma forma de registro a outro: da encenação para a performance, do documental para o experimental, das imagens figurativas à metafórica. O filme assume-se como um mosaico de blocos, sequências, músicas, danças, xingamentos, conversas, sem uma hierarquia determinante entre os seus materiais variados. A soma das múltiplas fabulações não resulta em uma imagem estabilizada totalizante, mas em uma irredutibilidade do tornar-se negra coletivamente oposta a um sistema de representação fechado.

Pelo direito à opacidade: nem eu, nem um outro

> Se o necessário é performar transparência, ser "autêntico", "verdadeiro", é bom redobrar atenção. Uma jaula antiga *pro* discurso negro é essa onde temos que prometer a verdade, o documental, o relato, a espontaneidade, a "força da natureza". Dependendo da cena, falar como ninguém pode ter muita potência. (...) Como atuar por estratégias ativas de opacidade? (Gomes, 2018, s/n)

Remix. Voltemos agora ao final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

2. De forma independente, Zózimo Bulbul escreve, produz, dirige, atua e monta *Alma no olho*, a partir dos materiais que restaram do filme *Compasso de Espera* (Brasil, 1970), de Antunes Filho – filme do qual Bulbul era protagonista. Naquele momento, o diálogo e influências de Bulbul eram o

pensamento e a militância negra diaspóricos — livro que Cleaver escreve na prisão, música de Coltrane e autores como Frantz Fanon (Oliveira, 2018). No país, como nos lembra Janaína Oliveira, o contexto era de ditadura civil-militar e os filmes precisavam ser aprovados pelo Conselho Superior de Censura para serem exibidos. Bulbul depara-se então com os limites borrados entre a burrice, a burocracia e o racismo do Estado: "Os censores não acreditam que ele seja o autor da película e demandam que ele analise elementos que supostamente poderiam conter mensagens subliminares contra o Estado" (Oliveira, 2018, p. 259). Na impossibilidade do diálogo, Bulbul deixa o país voluntariamente, carregando o seu filme na mala. *Alma no olho* começará a ser exibido apenas a partir do seu retorno ao país, em 1977.

3. Neste mesmo ano de 1977, também no Brasil, Ismail Xavier publica a primeira edição de *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.* A conversa de Xavier no momento é com a teoria Marxista de cinema, mais especificamente com a discussão sobre cinema como aparato/dispositivo (com autores como Jean-Louis Baudry), com o cinema europeu pós-maio de 1968, com o cinema marginal e de invenção brasileiro - cinemas que radicalizaram as formas de encenação e montagem jogando luz sobre o caráter construído do fazer cinematográfico. Xavier então discute dois pólos extremos nessa constituição do discurso cinematográfico. Em uma ponta, a transparência: "o efeito-janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera - este é construído mas guarda a aparência de uma existência autônoma" (Xavier, 2005, p. 9). O cinema aqui funciona a partir da ideia de "janela aberta para o mundo". Neste caso, o investimento na encenação naturalista e na figuração realista, corroboram a crença do espectador na existência "autônoma" do mundo filmado. Na

outra ponta, a opacidade: "operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam a atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação" (Xavier, 2005, p. 9). Neste caso, a materialidade do filme faz-se notar pelo espectador, assim como os estilos narrativos e a experimentação formal. Entre uma ponta e outra, entre a janela aberta e a tela opaca, forjam-se uma série de estratégias discursivas cinematográficas.

1. Em 1969, Édouard Glissant em uma conferência ao lado de Octávio Paz na Universidade Nacional Autônoma do México demanda pela primeira vez pelo direito à opacidade. Glissant argumenta que "Há uma injustiça básica na disseminação mundial da transparência e projeção do pensamento ocidental" e se questiona: "Por que devemos avaliar as pessoas na escala de transparência das idéias propostas pelo Ocidente?"[70] (Diawara, 2011, p. 14). Naquele momento, naquela audiência, a reivindicação do poeta martinicano soou absurda: como era possível uma exigência pela não compreensão? Ainda mais vinda de um artista negro caribenho? Como os povos, etnias, raças e países oprimidos poderiam superar as desigualdades partindo de um princípio de não transparência? Uma década se passou. E outra. E mais uma. Glissant volta ao mesmo auditório, na mesma cidade. E agora: "todos na sala disseram: temos que exigir o direito à opacidade na ONU. Por quê? Porque as pessoas entenderam que o que era bárbaro era a imposição da própria transparência ao outro"[71] (Diawara, 2011, p. 15). Mas que opacidade é esta de Glissant?

70 Tradução livre.

71 Tradução livre.

A articulação de Glissant se faz de uma passagem do direito à diferença a um direito à opacidade. Para o poeta, embora seja necessário reconhecer a importância da diferença no reconhecimento do direito das minorias e na luta contra o racismo científico genético, a diferença opera ainda a partir da redução transparente: "Para poder 'compreender-te' e, então, aceitar-te, preciso levar tua densidade à escala ideal que me fornece elementos para comparações e talvez para julgamentos. Eu preciso reduzir" (Glissant, 2008, p. 53). Reivindicar à opacidade coloca-se então como uma estratégia de eliminar as escalas, as reduções às quais nos submetemos para sermos "compreendidos". O que se fundamenta a partir das confluências e coexistências das opacidades é a "Relação, em liberdades" – o outro não reduzido a mim, e eu não reduzido ao outro. Sendo então, para Glissant uma questão de poder pensar "a opacidade do outro para mim, sem que eu cobre minha opacidade a ele. Não necessito 'compreendê-lo' para sentir-me solidário a ele, para construir com ele, para amar o que ele faz. Não necessito tentar tornar-me o outro (tornar-me outro) nem fazê-lo à minha imagem" (Glissant, 2008, p. 55). Neste sentido, como nos explica Diawara a partir de Glissant, "a opacidade é o que protege a diversidade. (...) É aquilo que abre a porta para o futuro, porque o sentido não é fixo ou transparente, mas sempre diferido"[72] (Diawara, 2019).

Síntese (2+3+1). Próximos geográfica e temporalmente, o pensamento da opacidade cinematográfica de Xavier (fundado a partir das formas de produção materiais e ideológicas dos filmes) e a cosmovisão das relações pela opacidade de Glissant (que demandava o direito de existir fora da

72 Transcrição e tradução livre do seminário: Manthia Diawara - "Edouard Glissant: A Demand for the Right of Opacity". Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2-KJpd2wyf8&t=120s. Acesso em 13 de setembro de 2019.

racionalização redutora ocidental para todos os povos) não se conversaram naquele momento. Ainda assim, agora, mais de 40 anos depois, olhar para a *Alma no olho* de Bulbul é fazer o encontro das duas opacidades: a técnica e a relacional. O filme de superfície de tela opaca mostra-se enquanto dispositivo material de invenção – não há cenários, mas um corpo negro que performa em um fundo branco, encenação e desconstrução. O filme não se reduz para se explicar: estão lá os Panteras Negras, Coltrane, a liberdade e a escravização, o colonial e o pós-colonial. Muitos séculos e apenas 11 minutos.

Pensando a opacidade a partir da negritude fílmica de Gillespie, o que entra em operação nos documentários negros que analisamos neste artigo são formas ambivalentes e especulativas de fabular identidades não fixas e de reinventar memórias e genealogias familiares. *Arco do Medo* de Juan Rodrigues constrói um corpo *bixa-preta-travesti* ao mesmo tempo coletivo geracional familiar (da irmã, da mãe, da avó, da tia) e cosmológico (que mistura-se com as estrelas). O fluxo sobrepostos de vozes-pensamento-música de *Bup* de Dandara de Morais parte de uma investigação subjetiva para explodir em imagens para fora de si. *Kbela* de Yasmin Thayná a partir de um diálogo com as performances *Bombril* (2014), de Priscila Rezende e *Merci beaucoup, blanco!* (2012), de Michelle Musa Mattiuzzi sai do trauma para a reinvenção coletiva de tornar-se negra como ato em constante construção. *Negrum3* de Diego Paulino compõem em três atos as múltiplas formas de criação das negras gays travestis em São Paulo, borrando as barreiras entre arte e vida, culminando em um número musical na nave espacial de Sun Ra. *Pontes Sobre Abismos* de Aline Motta desloca-se geograficamente pelo mundo para rememorar o trauma familiar negro brasileiro, abrindo-se através de um mito africano para ambivalências e especulações. Em todos, o pólo da janela aberta

para o mundo e/ou para experiência mimética da vida negra é deixado de lado por estratégias discursivas de opacidade não redutoras.

Negrum3 (Brasil, 2018), de Diego Paulino

Negrum3 parte de um gesto documental individualizado que transforma-se gradativamente em uma afrofabulação negra, gay, travesti e coletiva (e espacial). Pensado em três atos – a violência/raiva sobre a existência negra-gay-gorda-travesti-monstruosa; a montação de um corpo monstruoso em comunidade; e o manifesto-performance afrofuturista. Em cada um dos atos, o jogo de encenação e discursividade sobre o mundo se refaz e compactua novamente com os seus espectadores.

Desde o início do primeiro ato coloca-se a ideia de fratura do espelho, da impossibilidade de representar mimeticamente a experiência negra e *queer* no cinema. O espelho partido pode devolver como reflexo apenas fragmentos recompostos do corpo de Eric. O espelho é imagem construída e imperfeita e não verossimilhança. Diante desse espelho quebrado e da câmera, Eric monta e desmonta-se, fazendo e desfazendo múltiplas imagens de si: homem, negro, gordo, gay, montado, monstruoso, multifacetado. Se o espaço cênico preenchido apenas pelas roupas, espelho quebrado e o seu corpo é a sua expansão subjetiva, ele é co-habitado por vozes múltiplas que agridem e acolhem, xingam e reagem.

O segundo ato marca a saída desse espaço cênico construído para o espaço doméstico (a casa de Eric) e o da cidade de São Paulo. É o momento em que o plano coletivo de comunidade de pessoas negras não normativas se apresenta no filme concretamente. Se Eric é uma âncora para a narrativa,

Negrum3 permite se perder em outras histórias/vivências individuais/coletivas. Mais do que um conjunto coeso de vivências e poéticas negras gays, *queer* e travestis, o filme constitui uma multidão também monstruosa – composta por singularidades múltiplas. As relações se dão por opacidades que não precisam se reduzir ou compreender para estarem juntas.

O terceiro ato assume a afrofabulação e a criação especulativa afrofuturista. A declaração do "Manifesto pelo espaço preto" permeia os registros documentais do segundo bloco. Os atos não são lineares, eles se cruzam, atravessam, se desestabilizam. Assim, o espaço reivindicado no filme vai do quilombo urbano do Aperelha Luzia ao espaço sideral representado pela nave de Sun Ra, passando pela rua, metrô, casa e espaços mentais das personagens. Espaços literais e simbólicos ocupados pelos corpos negros não normativos.

Desde o primeiro ato em um ritmo de crescimento constante, o filme parte da escuridão e isolamento para o brilho dourado envolvendo os corpos negros de Eric e Aretha Sadick em sua performance musical. O espaço da tela opaca ou transparente parece não ser mais o suficiente para conter a narrativa. O filme pulsa especulando e fabulando espaços negros gays, travestis, monstruosos e brilhantes para fora de si.

Afrofabulações no documentário negro: especulando imagens que faltam

As discussões sobre a fabulação estão intensamente presentes no campo do documentário desde que Gilles Deleuze apontou no Cinema Verdade e no Cinema do Vivido as potências do falso na criação cinematográfica (Deleuze,

2007). Saindo da dicotomia entre o regime verídico e o falsificante, o que se coloca para o documentário moderno é a fabulação: a reinvenção de si no/para o cinema da personagem real. E com isso a possibilidade de no encontro cinematográfico diretor e personagem tornarem-se outro.

Acreditamos que ao deslocarmos esse conceito para o cinema negro, a partir das discussões de Afrofabulação (Tavia Nyong'o) e Fabulação crítica (Saidiya Hartman), move-se também os locais de enunciação e o jogo do encontro. Não mais de um Eu para um Outro, mas do enunciador negro ou negra fabulando e especulando a partir de si. Essa fabulação no cinema negro aponta concomitantemente para: a intensa afirmação de uma presença performativa negra e para a necessidade de preencher e/ou fissurar uma ausência histórica de imagens negras (seja pela recriação, seja pela aposta no invisível). As ausências negras tornam-se também no exercício fabular potências de criação: "Se atrás de uma imagem do cinema negro falta uma imagem do cinema negro, o exercício de fabular, inventar, forjar genealogias, filiações, imagens, arquivos torna-se uma estratégia potente de expressão" (Barros; Freitas, 2018, p. 114).

Esse ideia de criação diante da ausência ou violência do arquivo é justamente o que informa o conceito de fabulação crítica em Saidiya Hartman. Especulando a partir das fissuras dos documentos históricos sobre a vida precária e descartável das mulheres negras escravizadas, Hartman se pergunta como narrá-las sem repetir o gesto de violência que marca a sua existência? Sua resposta é a criação de um método-programa que questiona, reordena, desierarquiza os elementos básicos da história e dos seus eventos. Um programa que coloca em evidência a ficcionalização histórica construída a partir de pontos de vista e fontes social e racialmente localizadas. O objetivo desse método é o de "iluminar o caráter

contestável da história, narrativa, evento e fato, para derrubar a hierarquia do discurso e engolfar a fala autorizada no choque entre vozes"[73] (Hartman, 2008, p. 11-12). O sentido do método não é o de preencher as lacunas ou restituir um discurso histórico fechado, mas o "de respeitar o ruído negro"[74] (Hartman, 2008, p. 12). A ideia é de reimaginar criticamente a partir do arquivo, sem com isso reconstruir um novo regime do verídico. A partir de Hartman, defendemos que no cinema, a fabulação crítica passa por formas de reimaginar estratégias de tensionar a iconografia negra já existente em grande parte criada pela sobredeterminação do olhar branco.

Tavia Nyong'o partirá de um diálogo com Hartman (no campo intelectual negro) e com Deleuze (no cinema) para pensar a afrofabulação nas expressões artísticas negras contemporâneas. Analisando diversos processos de criação fabulares na performance, no cinema, nas artes visuais, Nyong'o se questiona se: "Poderia uma poética da afrofabulação suplementar, ou mesmo suplantar, a política da representação?"[75] (Nyong'o, 2018, p. 209-210). Assim, a sua abordagem crítica das artes negras tem se constituído em uma "busca de ferramentas e técnicas para pensar contra a representação – nos sentidos políticos e estéticos do termo – e em a favor de um processo que venho chamando de afrofabulação"[76] (Nyong'o, 2018: p. 210).

Nessa busca por ferramenta anti-representativas os processos de especulação mostram-se especialmente pertinentes para as artes negras. Para Nyong'o isso acontece porque

73 Tradução livre.

74 Tradução livre.

75 Tradução livre.

76 Tradução livre.

as pessoas negras passam de objetos de especulação –"comprados e vendidos, mortos e esquartejados, garantidos e securitizados, usados, impregnados, abortados, descartados" – para sujeitos que especulam. Assim, "os corpos que foram especulados se tornaram corpos especulativos"[77] (Nyong'o, 2018: p. 80). Mais do que as oposições entre indivíduo e coletivo, artista e público, o que está em jogo na afrofabulação é a prática do indivíduo social não fixado, mas em relação. Sendo portanto uma prática inventiva (da opacidade) e não explicativa (da transparência/diferença).

Os filmes que analisamos partem destes processos de não fixação identitária, mas de movimento e transformação. Esses processos se mostram na estrutura narrativa tripartida de *Arco do Medo, Kbela* e *Negrum3.* Os três filmes partem da reconstituição violenta para processos de transformação, cura e invenção, operando elementos discursivos poéticos e experimentais variados no trajeto. Em *Bup* e *Pontes Sobre Abismos* a estrutura é de colagem, acumulação e ambivalência – não trata-se de recompor uma subjetividade pelo confessional ou a história familiar pelas imagens recuperadas, respectivamente, mas de jogar as narrativas pessoais para fora delas mesmas. Assim, cada um dos filmes afrofabula simultaneamente a si e ao mundo.

Pontes Sobre Abismos (Brasil, 2017), de Aline Motta[78]

A sequência final do curta-metragem concentra-se em uma narrativa sobre a origem do leopardo, na mitologia

77 Tradução livre.

78 Essa análise foi originalmente publicada em março de 2019 no texto: "Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros", na revista de cinema online Multiplot!. Para o artigo, revisamos e atualizamos a versão original.

de África. O conto diz que em tempos remotos o leopardo (mostrado como uma animação, um bicho branco sobre um fundo preto) fez amizade com o fogo. Passado um tempo da amizade, a mulher leopardo manifesta o seu desejo de também querer conhecer o fogo e pede que ele convide o amigo para ir à sua casa. O fogo faz a visita. Ao ver sua casa em chamas, a mulher leopardo pergunta: "Este é o seu amigo?". E foi assim que os leopardos ganharam as suas manchas, o conto conclui.

Este conto localiza a origem de uma característica marcante do leopardo (as manchas) em uma experiência afetiva traumática e fundante. A origem do leopardo encerra (sem concluir) o percurso do filme (que passa pelas áreas rurais do Rio de Janeiro, Portugal e Serra Leoa) em busca das origens e arquivos familiares da artista. A busca é motivada pela revelação feita por sua avó de nunca haver conhecido o próprio pai. O bisavô da artista era o filho adolescente e branco dos patrões da sua bisavó negra. Na concepção de Nyong'o de afrofabulação há uma aposta performativa e expressiva de se "viver com a ambivalência" (com a morte, o trauma, as feridas que constituem a experiência negra contemporânea pós-escravização e colonização).

Essa ambivalência se mostra no filme pelo resgate e reapagamento da figura ausente/presente do bisavô e pela reformulação e afirmação das figuras da avó e bisavó. Assim, se na breve narrativa familiar e nos arquivos existentes (como a certidão de nascimento assinada pelo tio materno da criança na ausência de um pai) subentende-se o assédio, estupro, abuso e abandono daquela jovem mulher negra e da sua filha, o processo da obra empenham-se na reformulação de suas imagens e dos seus arquivos. Por fotos plotadas em tecidos, papéis e estruturas diversas, as duas mulheres negras, Doralice e de sua mãe Mariana Francisca, circulam em águas

de continentes diversos (América, Europa e África). As suas imagens e de seus documentos ampliados reivindicam a sua existência.

Enzo, o bisavô "desconhecido" também é retomado por uma foto ampliada e pela recuperação de suas aparições nas colunas sociais e de esporte dos jornais da época. Como a narração em voz over anuncia, a descoberta dos rastros dele existentes no jornal marcam o nascimento de uma nova família. Como as manchas do leopardo, ausência (de relação concreta) e presença (pela herança genética) são marcas constitutivas inapagáveis. Assim, no curta, a busca da bisneta em arquivos históricos por traços de sua presença não se move para um reencontro ou uma resolução (compensação ou reparação). Os seus vestígios são mostrados para serem logo em seguida apagados, riscados.

Há portanto no processo performativo da obra mais a ideia de reformulação, do que de compensação ou reparação. Nyong´o definirá esse processo de reformulação como o de "uma articulação da perda" sempre imensurável. Assim, encontrar os resquícios de Enzo no jornal não reestabelece ou cria laços afetivos, mas cria uma agência possível na arte fabular da bisneta sobre ele. Um processo também de fabulação crítica do arquivo familiar que redimensiona (para maior ou menor) a importância dos sujeitos históricos, invertendo a dominância do homem branco para as mulheres negras.

Referências bibliográficas

AUGUSTO, Heitor. **Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem**. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

BARROS, Laan; FREITAS, Kênia. **Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro.** Revista ECO-Pós, 21.3 (2018): 97-121. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/20262. Acesso 13 Set. 2019

CARVALHO, Noel dos Santos. **Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro**. In: JEFERSON DE (Org.). Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CARVALHO, Noel Santos; SOBRINHO, Gilberto Alexandre. **Imagens do negro em redes audiovisuais no Brasil: documentários, e construções identitárias**. In: SOBRINHO, Gilberto Alexandre. (Org.). *Cinemas em redes* - tecnologia, estética e política na era digital. Editora Papirus, 2016.

DIAWARA, Manthia. **One World in Relation: Édouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara.** Nka 1 May 2011; 2011.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FREITAS, Kênia. **Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita.** In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

_____. **Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros.** In: Multiplot!. Disponível em: http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/. Acesso em 13 de setembro de 2019.

GILLESPIE, Michael Boyce. *Film blackness: American cinema and the idea of black film.* Durham: Duke University Press, 2016.

GLISSANT, Édouard. **Pela opacidade**. Tradução COSTA, Keila Prado; GROKE, Henrique de Toledo. Revista Criação & Crítica 1, 2008.

GOMES, Juliano. **Carta ao Heitor (ou Desculpe a bagunça ou Ao mesmo tempo)**. In: Revista Cinética. Publicado em Agosto de 2018. Disponível em: http://revistacinetica.com.br/nova/carta-ao-heitor-ou-desculpe-a-bagunca-ou-ao-mesmo-tempo/. Acesso em: 13 de setembro de 2019.

HALL, Stuart. **New ethnicities.** In: DONALD, James; RATTANSI, Ali (org.). *"Race", culture and difference. Londres:* Sage, 1992.

HARTMAN, Saidiya. **Venus in Two Acts**. In: Small Axe, 1 June 2008.

NYONG'O, Tavia. *Afro-Fabulations:* The Queer Drama of Black Life. New York: NYU Press, 2018.

OLIVEIRA, Janaína. ***Kbela e Cinzas*: o cinema negro no feminino, do "Dogma Feijoada" aos dias de hoje.** In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

SOBRINHO, Gilberto Alexandre. **Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários**. In: HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (org.). *Feminino e plural*: mulheres no cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017,

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Filmografia

Abolição (1988), de Zózimo Bulbul.

Alma no Olho (1973), de Zózimo Bulbul.

Amor Maldito (1984), de Adélia Sampaio.

Arco do Medo (2017), de Juan Rodrigues.

Bup (2018), de Dandara de Morais.

Carolina (2003), de Jeferson De.

Compasso de Espera (1970), de Antunes Filho.

Kbela (2015), de Yasmin Thayná.

Negrum3 (2018), de Diego Paulino.

O rito de Ismael Ivo (2003), de Ari Cândido.

Orí (1989), de Raquel Gerber.

Pontes sobre Abismos (2017), de Aline Motta.

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues é jornalista e mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É docente do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), vinculado ao Bacharelado em Cinema e Audiovisual e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da mesma instituição (PPGCOM-UFPE). Contato: laecioricardo@gmail.com

A IMAGINAÇÃO NO PODER? O MAIO DE 1968 EM TRÊS DOCUMENTÁRIOS

Laécio Ricardo de Aquino Rodrigues

Neste texto[79], pretendo avaliar três documentários que abordam o *Maio de 1968* parisiense, buscando mapear suas ressonâncias estéticas e políticas, suas proximidades e contrastes, bem como identificar as estratégias singulares mobilizadas por cada cineasta. São eles: *Noites longas e manhãs breves* (1978), de William Klein; *Morrer aos 30 anos* (1982), de Romain Goupil; e *No intenso agora* (2017), de João Salles. Embora cada obra tenha sido lançada num período bem posterior às insurreições de 1968, sendo o filme de Salles a produção mais recente, cabe destacar que elas investem, de modo mais ou menos enfático, numa releitura dos eventos

79 Uma versão reduzida deste estudo foi publicada na revista *Significação*, ainda em 2018, num dossiê relativo aos 50 anos do *Maio de 68*. Provocado pela efeméride, apresentei um texto revisado em alguns seminários, colhendo novos retornos. O acesso a uma cópia digital de *No intenso agora* (2017), de João Salles, ampliou o escopo analítico e me levou a reescrever o artigo para este livro. Assim, se o trabalho anterior prioriza o documentário de Goupil, nesta versão a obra de Salles centraliza meu esforço investigativo. Penso que esta revisão ficou mais interessante. Para efeito de comparação, os interessados poderão conferir o dossiê no endereço: http://www.revistas.usp.br/significacao/issue/view/10668. Acesso em 10 de maio de 2019.

ocorridos àquele ano, em Paris, sugerindo uma espécie de curva analítica que vai da utopia ao desencanto. Ou seja, de um contexto de claro entusiasmo político ao subsequente esvaziamento da militância frente a reação conservadora da sociedade francesa e às próprias contradições do movimento.

Amparado na estilística do cinema direto, o filme de Klein se concentra exclusivamente nos acontecimentos de Paris, nos proporcionando uma imersão em sua contundência diária. Já o trabalho de Goupil, com ênfase na enunciação em 1a pessoa, é uma reflexão sobre a geração do diretor e a passagem para a vida adulta, com seus abandonos inevitáveis, mas também uma reavaliação dos anos de luta e de engajamento (neste balanço, desponta um evidente entusiasmo com a militância, mas a autocrítica não é negligenciada). Lançado às vésperas dos 50 anos das agitações de 1968, o filme de Salles reavalia algumas das *primaveras* que afloraram naquele ano, mas que foram sufocadas por uma espécie de revanche reacionária. Obra de inclinação ensaística e também de natureza intertextual, *No intenso agora* cita com frequência os dois títulos anteriores, o que pode tornar este diálogo ainda mais rico.

Sendo *Maio de 1968* um acontecimento de grande magnitude e múltiplos desdobramentos, é natural que a arte cinematográfica seja influenciada por suas agitações e que muitos diretores tenham promovido reflexões sobre a efervescência do período (nos revelando, por exemplo, como foram tocados por tais eventos e como mensuram o seu legado). Assim, a lista de títulos que se vinculam, direta ou indiretamente, a esse episódio é extensa, bem como difere a forma de abordagem – menções explícitas, referências menos óbvias, filmes rodados no ápice das mobilizações, obras revisionistas e até mesmo produções prospectivas (realizadas antes do *Maio de 68*, mas que já indicavam uma atmosfera de inquietação, de

insatisfação). Na impossibilidade de mensurar essa herança fílmica[80], opto aqui por avaliar a tríade indicada.

Todavia, antes de investir numa leitura mais densa dos títulos mencionados, creio ser necessário retornar ao contexto sócio-político de 1968 e a algumas de suas pautas, posto que seus eventos e protagonistas permeiam as narrativas destas obras, ainda que de modo nem sempre explícito. Uma digressão relativamente extensa, mas imprescindível. Recuemos, pois, até este ano em que as ideias, seguindo a sugestão de Guy Debord, voltaram a ser "perigosas" (a inflamar corações e mentes, a reivindicar transformações estruturais) e a atitude iconoclasta parecia exercer forte sedução.

Batalha hermenêutica

Comecemos por admitir nossa impossibilidade de apreender os eventos de 1968 em sua amplitude. Podemos, no máximo, evocar sua atmosfera, algumas de suas demandas e desdobramentos, reconhecendo igualmente a parcialidade deste exercício. Se uma espécie de batalha hermenêutica circunscreve todo grande acontecimento histórico, com *1968* a situação não é diferente, sobretudo diante de efemérides (neste caso, a recente celebração dos seus 50 anos).

Ao contrário, *o ano que não acabou* constitui exemplo privilegiado. Como sugerem Irene Cardoso (1998) e Maria Paula Araujo (2010), cada geração tem interrogado e reelaborado *1968* ao sabor de suas urgências, ora incensando, ora recusando seu legado. Deste modo, não obstante a intenção,

80 Segue uma breve lista, pessoal e incompleta: *Crônica de um verão* (1961), de Jean Rouch; *O encantador mês de maio* (1963), de Marker; *Se...* (1968), de Lindsay Anderson; *Partner* (1968), de Bertolucci; *Tudo vai bem* (1972), de Godard; *A mãe e a puta* (1973), de Eustache; *O fundo do ar é vermelho* (1977), de Marker; *Uma canta, a outra não* (1977), de Agnès Varda; e *Amantes regulares* (2005), de Philippe Garrel.

os esforços assim conduzidos tendem a esvaziar o acontecimento de sua complexidade e a privilegiar apenas os aspectos assimiláveis pelo presente que rememora. Tal ressalva não visa invalidar a revisão histórica, mas situar sua parcialidade constitutiva e nem sempre assumida. Afinal, como indica Cardoso, o recorrente nesta prática é a redução das ambigüidades e o mascaramento do *presente* a partir do qual o evento é reinterpretado – a não explicitação da *intencionalidade* que solicita esta releitura[81].

Neste sentido, em se tratando de *68*, a primeira exigência é que reconheçamos sua diversidade – não houve um *1968*, mas vários e em diferentes lugares, com intensidades peculiares, com motivações por vezes convergentes e, não raro, também impulsionadas pelas demandas locais. Como observa Araujo (2010), muitos evocam *68* como se tal rótulo englobasse um movimento homogêneo, dotado de certa racionalidade e de uma pauta uniforme. Mas, em sua avaliação, se trata de um entendimento equivocado, que enfraquece a riqueza da experiência social e política do período, além de desconsiderar seus impasses e ruídos.

Reconhecida a diversidade de *68*, tentemos identificar o principal elemento comum aos diversos movimentos que eclodiram neste ano, sem investir em uniformidades.

81 Ao investigar os interesses rememorativos em torno de *68*, Irene Cardoso (1998) identifica as seguintes tendências interpretativas: a) os esforços para negar o passado e reabilitar a norma ante o evidente desejo de mudanças; b) as tentativas de simplificação do ocorrido via apropriações ideológicas; e c) certa fixação e idealização do passado (a incapacidade para aceitar sua superação ou perceber seus equívocos). Todas teriam como efeito, segundo ela, a produção de uma espécie de "recalque de 68" – um *embotamento* do fato histórico. Particularmente, penso que estas *inclinações* são válidas para ponderarmos a assimilação de outros eventos históricos de relevo (o seu *aprisionamento* em narrativas simplificadoras). De qualquer modo, seja qual for a chave interpretativa de *68*, o importante para a autora é entendermos que o que se rememora nestas efemérides são leituras parciais, uma vez que seus sentidos complexos são impossíveis de serem assimilados por um presente que desconhece suas demandas.

Trata-se do protagonismo dos estudantes na condução dos eventos centrais, seja na França, na Alemanha, nos Estados Unidos, no México, na República Tcheca ou no Brasil, países que experimentaram agitações políticas e convulsões sociais neste período. Majoritariamente universitária e de inclinação esquerdista, esta juventude, sobretudo no continente europeu, se opunha aos partidos socialistas vigentes e à influência stalinista. Empenhados na construção de uma nova esquerda (*new left*), estes jovens acusavam os antigos militantes de conservadorismo e passividade, contrapondo-se assim às estruturas hierárquicas dos partidos e centrais sindicais. Contra tal imobilismo, valorizavam a ação direta, o radicalismo e certa postura iconoclasta diante de qualquer autoridade instituída[82]. Para o historiador Sean Purdy (2008), no lugar da preocupação restrita com a luta de classes e o enfoque materialista, perfil da antiga esquerda, esta juventude se conectaria melhor com o movimento pelos direitos civis, com as lutas pacifistas e os processos de descolonização – pautas urgentes na década de 1960.

Especificamente no caso francês, a frustração com os partidos políticos de esquerda (PCF e PS, sobretudo)[83] gera forte desilusão entre os estudantes e parte da intelectualidade. Como indica Álvaro Bianchi (2008), este esgotamento teve como origem a posição ambígua do PCF frente o processo

82 Em *Sobre a violência*, Hannah Arendt (2001) faz um diagnóstico semelhante dos movimentos que eclodiram na metade dos anos de 1960, apontando como traço comum certo desprezo pelas formas tradicionais de se fazer política. Para Arendt, a chave para a compreensão da "primavera estudantil" seria certa descrença diante da ação política tradicional, considerada burocrática e viciada; em oposição a este quadro de imobilismo, os estudantes levantavam a bandeira da ação direta (sem intermediários).

83 Respectivamente *Partido Comunista Francês*, agremiação de esquerda mais tradicional, fundada em 1920; e *Partido Socialista*, legenda que floresce no pós-1968 e que promove a eleição de Mitterrand para a presidência em 1981, feito inédito para a esquerda do país.

de emancipação das colônias e atingiu seu ápice com o parco apoio da legenda às mobilizações de 1968, mesmo após a adesão da classe operária, o que resultou na maior greve já deflagrada na Europa (cerca de 10 milhões de trabalhadores franceses paralisaram suas atividades). Para Bianchi, o PCF desejava impor limites ao movimento, chegando por vezes a condenar "o radicalismo" das ações estudantis. Tal posição expunha a distância entre a velha e a emergente esquerda: a primeira atestava sua incapacidade para acolher as mudanças demandadas pela juventude. Em contrapartida, as assembleias e barricadas organizadas pelos estudantes retiraram a política das sombras e dos acordos sigilosos, promovendo uma descentralização das pautas – espécie de transparência que desafiava a esquerda tradicionalmente organizada entre as decisões da cúpula do partido e o apoio da Confederação Geral dos Trabalhadores (CGT). Para o "partidão", ressalta Bianchi, o mais importante em 1968 era assegurar o apoio das centrais sindicais e preservar a unidade com vistas a uma vitória nas eleições legislativas de junho. Tal vitória, como o sabemos, não ocorreu. Este sentimento de crítica e ruptura com o PCF aflora fortemente na cinematografia que aborda o *maio de 68* parisiense, incluindo a tríade que destacaremos na segunda etapa deste estudo[84].

84 Sobre a diversidade dos eventos ocorridos em *68* e suas diferentes agendas, uma distinção interessante é apontada por Octavio Paz (1970, apud ARAUJO, 2010). Para o ensaísta mexicano, os movimentos que despontaram na América Latina apresentariam maior afinidade com as agitações que eclodiram no leste europeu (a *Primavera de Praga*, por exemplo) e que tiveram como principais bandeiras o nacionalismo, a democracia e a liberdade de expressão (em oposição às ditaduras militares emergentes, de um lado; e contra a influência do regime soviético, do outro). Tal pauta se diferencia daquela que norteara os debates na Europa ocidental e nos Estados Unidos, sociedades de abundância material; nestes centros, o que se colocava em xeque eram alguns dos seus princípios constitutivos (a ênfase no progresso e no consumismo desenfreado), ao mesmo tempo em que se acolhia demandas vinculadas à emergência do feminismo e do movimento pelos direitos civis, dentre outros.

O encantador mês de maio

Detenhamo-nos, agora, no *maio de 68* parisiense, nos acontecimentos que se tornaram emblemáticos das agitações em curso neste período, abordados nas três obras indicadas. Não tenho aqui a pretensão de mapear todas as variáveis que impulsionaram a *primavera estudantil* francesa. Desejo apenas apontar indícios. Eric Hobsbawm (1995), por exemplo, relata que o contínuo aumento da massa estudantil, nos liceus e universidades franceses, entre os anos de 1950 e 1960, período de grande prosperidade material, teria gerado um contingente qualificado, cujos anseios não se encaixavam na pauta de uma sociedade ainda conservadora. Em outros termos, eles podiam pedir mais. Quem sabe, *demandar o impossível*, para fazermos analogia com um dos slogans de *68*.

Esta hipótese é reiterada por Tony Judt (2007), para quem o progresso do pós-guerra, o *boom* demográfico e a ampliação do contingente estudantil teriam fomentado uma geração cujos desejos divergiam da geração dos seus pais. Segundo ele, o aumento do quadro de bacharéis com novas visões de mundo foi acompanhado também por uma renovação intelectual da esquerda, alavancada pela revalorização dos escritos de Rosa Luxemburgo, Lukacs e Gramsci; pelas ideias de Marcuse e Althusser; e pela descoberta do jovem Marx – para Judt, os escritos da juventude distanciavam o intelectual alemão do historiador determinista, cujos textos autorizavam o centralismo partidário (versão soviética).

Podemos, então, concluir que a França que desponta nos anos de 1960 sob o governo de Charles de Gaulle é uma nação que enfrenta contradições: uma sociedade que experimenta abundância material, mas ainda presa a hierarquias

e imobilismos, onde as crianças eram disciplinadas com rigidez, as mulheres pouco presentes na vida pública e a influência católica se fazia constante. *Maio de 68*, portanto, deve ser entendido como o estopim de reivindicações já em curso nos anos anteriores. De tendência iconoclasta e inicialmente radicada em núcleos universitários (Nanterre e Sorbonne, primeiramente), as manifestações de *68* ansiavam por derrubar o regime, mudar o sistema e promover uma revolução resistente a qualquer tipo de autoridade, como sugere um de seus principais slogans – *é proibido proibir*. Mas que não conseguiu nem uma coisa, nem outra; e foi sufocada em poucas semanas pela aliança entre um governo caduco, um partido comunista amedrontado e algumas centrais sindicais interessadas em acordos trabalhistas contingenciais.

Mas se *maio de 68* não conseguiu impor sua pauta, terá sido um fracasso? Por que tantos se incomodam com sua eclosão e, sobretudo, com seu legado? As disputas pelo *espólio de 68* são constantes e não são poucos os que tentam sepultar sua herança. Régis Debray foi um dos primeiros a recusá-lo, ao sugerir que sua emergência impulsionara o florescimento de uma nova sociedade burguesa, em vez de enterrá-la definitivamente. Representara, pois, uma falsa ruptura (Silva, 1998). Leitura próxima, embora menos crítica e melhor contextualizada, seria encaminhada por Boltanski e Chiapello (2009), em volume onde analisam as reconfigurações do capitalismo na contemporaneidade. Para os autores, além de ter sido apropriada pelo sistema, a agenda do *maio de 68*, com seu perfil iconoclasta e sua rejeição dos signos da autoridade, teria fomentado o enfraquecimento do aparato estatal e, por conseguinte, estimulado a ascensão da economia neoliberal (com sua ênfase na autonomia e na livre-iniciativa versus a

menor presença centralizadora do Estado)[85]. O filósofo John Searle também avalia com reservas a herança do *maio parisiense*. Ele critica, por exemplo, a utopia dos estudantes ao acreditar que poderiam estabelecer uma sólida união com os trabalhadores – ilusão que, para ele, apenas mascarava as diferenças constitutivas entre as duas categorias. E é cético sobre a pauta de *68*: em sua avaliação, ela teria criado expectativas na sociedade que jamais poderão ser realizadas (Piacentini, 2008).

Contudo, poucas figuras públicas parecem ter se incomodado tanto com o legado de *68* quanto o ex-presidente francês Nicolas Sarkozy (2007-2012). Como apontam Rancière (2008) e o sociólogo Ruy Braga (2008), em inúmeros discursos de sua campanha em 2007, o então candidato exortava seus compatriotas a sepultar esta herança. Seu recorrente ataque ao *maio parisiense*, ressalta Braga, é emblemático: coroou uma campanha eleitoral centrada no slogan "trabalhar mais para ganhar mais", típico bordão neoliberal de ênfase produtivista e que, no fundo, visava estimular a concorrência entre os trabalhadores como forma de ascensão salarial. Nada mais distante do espírito de unidade, ruptura e questionamento incensado pelos estudantes franceses em

85 Reconheço minha limitação para, no contexto deste estudo, recapitular de modo satisfatório os argumentos de Boltanski e Chiapello (2009). Dentre eles, a hipótese de que o *Maio de 68* havia oferecido ao capitalismo alguns meios para seu revigoramento: em crise nos anos de 1970, o capitalismo teria conseguido superar parte de suas dificuldades graças às idéias emprestadas da chamada "crítica artística" elaborada pelos estudantes – ou seja, privilegiando a livre criatividade e a atividade em rede contra as estruturas de direção e controle tradicionais.

aliança com os operários[86].

No entanto, se desejarmos mensurar as conquistas de *68* em seu tempo, há elementos positivos a ressaltar. Depois de *maio*, por exemplo, as modalidades de intervenção política se reinventaram radicalmente; e grupos sociais tradicionalmente alijados passaram a demandar visibilidade e a exigir representatividade. Assim, na avaliação de alguns intelectuais, os esforços para distorcer a *memória de 1968* ("o que haveria de terrível nestes eventos para exigir sua liquidação", indaga Jacques Rancière?) teriam inclinação ideológica; no limite, almejariam obscurecer suas conquistas e desmotivar novas insurreições. Ao mensurar a positividade do período, Rancière (2008) aponta que a paisagem de 1968 sinalizara um "revival" do pensamento marxista e da esperança revolucionária, alimentado pelas lutas emancipatórias do Terceiro Mundo. E sua eclosão incomodaria certas sensibilidades por ter revelado que a *ordem* de nossas sociedades (suas estratégias de dominação e estruturas hierárquicas) poderia desmoronar em poucas semanas. Diante deste incômodo, diz o filósofo, multiplicam-se as tentativas de apagar *Maio de 68*: seja eliminando sua dimensão internacional e coletiva;

86 Creio ser pertinente diferenciar aqui as opiniões negativas de Sarkozy e de Searle da reivindicação feita, em entrevistas recentes, por Cohn-Bendit, um dos líderes universitários do *maio parisiense* e hoje deputado europeu, e pelo cineasta brasileiro João Salles, quando ambos sugerem que devemos "esquecer" *68*, sob o risco de que o apego histórico demasiado (atitude idealista e afetiva) nos impeça de olhar para o presente e de planejar o futuro. Para Salles, há forças neste momento que exigem um outro tipo de enfrentamento; neste sentido, ele considera tal apego conservador (Marreiro, 2017). Cohn-Bendit, por sua vez, insiste que pautas inéditas despontaram desde então, solicitando novas formas de engajamento, a exemplo da degradação climática, do desemprego crescente e das exclusões impulsionadas pela globalização (2008). Na segunda parte deste estudo, farei apreciações negativas do filme de Salles, questionando sua leitura derrotista e redutora do *maio francês*; mas entendo o posicionamento do diretor, quando ele nos alerta para o fato de que a nostalgia, em alguns casos, pode ter efeito paralisador. De qualquer modo, penso que nem Cohn-Bendit e nem Salles me parecem negar a relevância de *68*; tampouco adotar a recusa contundente de Sarkozy, Debray e Searle.

seja convertendo-o apenas numa revolta da juventude – um desejo de abolir o jugo paterno e os tabus sexuais – e numa insurreição do individualismo contra qualquer autoridade. Evidentemente, para Rancière, se trata de uma interpretação redutora e suspeita[87].

Reconheço a extensão desta revisão histórica e admito que ela, em certa medida, nos aparta do contato imediato com a tríade fílmica mencionada na introdução. Mas, tendo em vista a complexidade dos eventos de 1968, ela me parece imprescindível. Além disso, tal recapitulação nos permite compreender melhor o contexto de inserção das obras, bem como os próprios dramas vivenciados por alguns dos seus diretores (sobretudo Goupil). Deste modo, uma vez que os filmes propõem um balanço desta geração e dos anos de militância, entendo que, ao mensurar o legado de 1968, dispomos de melhores referências para acolher (ou recusar) as leituras promovidas por eles. De qualquer forma, no segmento final deste estudo, desejo voltar à "positividade" de *maio de 68*, reiterando assim uma avaliação favorável do seu espólio, independentemente da afirmação de suas pautas. Passemos agora aos documentários.

87 É preciso lembrar também que os eventos de 68 se anteciparam na denúncia da escola como um lugar de reprodução das desigualdades sociais. Assim, para Bertrand Ogilvie (2008), tal episódio não pode ter seus resultados positivos menosprezados, razão pela qual ele reafirma que "houve avanços consideráveis e que muitos cadeados morais e mentais foram destruídos". Opinião semelhante será partilhada por Kristin Ross (2008), que destacará a importância da conexão entre os estudantes e operários, implodindo compartimentações: para ela, era legítimo o prazer que despontava da abolição das fronteiras, ainda que interinamente, numa sociedade segmentada como a França do período, em encontros motivados pelo desejo de se livrar do peso morto dos hábitos, peso este que levava as pessoas a se enraizar num papel social pré-estabelecido.

"Diz que me ama com paralelepípedos"

Como ressaltei anteriormente, embora os três títulos indicados tenham sido lançados num período posterior às insurreições de 1968, eles investem numa reavaliação dos eventos ocorridos em Paris àquele ano, sugerindo uma curva que vai da utopia ao desencanto. Com algumas diferenças em suas abordagens: o filme de Klein privilegia os acontecimentos ocorridos na capital francesa durante o maio insurgente; o trabalho de Goupil é um balanço memorialístico sobre a geração do diretor e seus anos de engajamento (uma reflexão que flerta com a nostalgia sem desconsiderar a autocrítica); já o documentário de Salles revisita, em tom de parcial crítica, algumas das *primaveras* que afloraram naquele ano e que foram abafadas por uma espécie de contra-ofensiva reacionária.

Filiado à estilística do cinema direto – câmera na mão, enquadramento instável, luz natural, oscilação de foco e som impuro –, o filme de Klein nos projeta na *intensidade* daqueles dias em Paris (passeatas, debates, piquetes, enfrentamentos com a polícia...). Sua câmera desliza por entre grupos, acompanha rodas de conversa, registra encontros acalorados e assembleias lotadas, sem se deter longamente. Nessas tomadas, alguns indivíduos centralizam a palavra, embora o revezamento da fala ocorra nas reuniões maiores. A ausência de verticalização e de uma organização burocrática na condução das ações é elogiada por muitas vozes, enquanto a inoperância e a "traição" do PCF/CGT são denunciadas com frequência.

Embora uma breve cronologia nos situe temporalmente na narrativa e a inserção de cartelas nos apresente determinadas locações, não há rígidas amarras na condução do filme – a câmera salta de um evento a outro, de uma discussão

a outra, os arranjos não são sistemáticos e a contextualização, mínima. Já os registros optam pelo estilo observacional e, apenas raramente, a câmera de Klein parece incomodar – situações em que uma mão tenta interromper a filmagem ou a presença do cinegrafista é questionada por um ou outro militante. E, se de um lado, são frequentes as tomadas que nos revelam a agitação nas barricadas e os confrontos com a polícia, a câmera de Klein também nos descortina uma espécie de rede solidária a unificar os estudantes, seja no trabalho de remoção dos paralelepípedos e bloqueio das vias, seja nos cuidados com a alimentação dos manifestantes e na improvisação de uma espécie de creche no interior da Sorbonne ocupada.

A exemplo do filme de Goupil, percebemos em *Noites longas e manhãs breves* certa euforia nas tomadas iniciais e em grande parte dos discursos proferidos. A revolução parece incontornável e a união entre os estudantes e operários, consolidada. Mas também como *Morrer aos 30 anos*, um olhar crítico tende a se instalar em seu quarto final – momento em que as dúvidas, gradualmente, florescem e o rumo dos eventos se torna incerto. Assim, se o filme de Klein parece demonstrar empatia com a insurreição de 1968, ele também nos revela as dificuldades para se manter a agitação revolucionária ante o seu crescimento e as cisões que despontam – impasse mensurado pela análise de Alain Geismar, um de seus líderes, num programa de rádio inserido quase ao término da obra.

Filmada no ápice dos eventos, a produção só foi lançada em 1978, como se demandasse um distanciamento para encontrar a justa medida na montagem. Opção que converge com a decisão de Goupil, cujo trabalho compila imagens e arquivos produzidos nos anos de 1960, mas que só se convertem em obra fílmica no início de 1980, após

o suicídio de Michel Recanati, melhor amigo do diretor e a quem a obra é dedicada. A comparação entre os dois títulos, porém, também aponta diferenças: Klein, em suas tomadas, prioriza bem mais o circuito universitário, a União Nacional dos Estudantes da França (Unef), a Sorbonne e os arredores do Quartier Latin, além das grandes lideranças – Cohn-Bendit, Geismar e Jacques Sauvageot, do lado dos insurretos, e De Gaulle e Georges Pompidou, pelas forças políticas tradicionais. Goupil também filma alguns líderes, é fato, mas não o principal triunvirato dos estudantes – estes só despontam rapidamente e como imagens de arquivo; e as locações destacadas por ele são os liceus parisienses, a agitação política dos jovens secundaristas e suas principais redes de articulação – a Juventude Comunista Revolucionária (JCR)[88] e os Comitês de Ações dos Liceus (CAL). E tendo em vista o lastro temporal da narrativa e a experiência particular do diretor, o filme de Goupil, a meu ver, nos permite um melhor entendimento do mal-estar que antecede o *Maio de 1968* francês (das forças conservadoras cristalizadas *versus* as demandas juvenis) e do desencanto ocasionado pela dissolução dos movimentos de esquerda no início de 1970. Por fim, um último paralelo entre os títulos: embora trabalhe com registros pessoais, a obra de Goupil também se utiliza de arquivos diversos (fotos e trechos fílmicos), recurso que o documentário de Klein, amparado no cinema direto, parece recusar terminantemente. Salvo uma possível exceção: uma entrevista com De Gaulle[89], no final do filme, na qual o velho general rememora a ofensiva que lançara contra as agitações

88 Organização trotskista de forte atuação nos liceus franceses, a JCR teve participação ativa nos eventos de *Maio de 1968*. Em decorrência, foi oficialmente dissolvida em 12 de julho de 1968, por decreto presidencial.

89 Dada as falhas técnicas do registro, não tenho certeza se a transmissão é usada como arquivo, de fato, ou se o diretor se limitou a filmar algum monitor que exibia a fala do presidente francês por ocasião de sua transmissão.

de *68*, ao denunciar o caráter anárquico e iconoclasta do movimento estudantil, ao conclamar novas eleições legislativas para junho daquele ano, ao convocar o apoio popular nas ruas e ao se apresentar como legítimo portador dos interesses nacionais (exaltando a defesa da ordem e da República). Se ponderarmos o resultado do pleito, De Gaulle, embora interinamente (posto que ele viria a falecer dois anos depois), venceu a queda de braço ideológica. Mas as sementes de *68* já estavam disseminadas.

Detenhamo-nos agora na obra de Goupil, vencedora dos prêmios *Camera d'Or* (outorgado pelo Festival de Cannes) e *César*, em 1982 e 1983, respectivamente, na categoria de melhor longa-metragem de estreia. Seu filme acolhe diversas interpretações, todas pertinentes e sem hierarquias entre elas. Assim, *Morrer aos 30 anos* pode ser visto como um trabalho de luto; nele ocorre uma homenagem, mas também uma reelaboração das perdas precoces de alguns amigos e dos sonhos juvenis[90], leitura que se revela contundente se ponderarmos que a obra foi concluída no momento em que o "socialista" François Mitterrand chega ao poder (1981). Lembremos que esta vitória pouco representa para a geração/facção do diretor, uma vez que Mitterrand não encarnava o projeto político almejado por eles.

Por outro lado, posto que crescer é, em certa medida, se

90 Sobre o título do filme, que parece evocar uma sina trágica, cabe um esclarecimento. Na cultura musical, sobretudo no âmbito do rock, uma espécie de tradição funesta, eventualmente reavivada pela crítica especializada, nos sugere que a casa dos 27 anos pode ser fatal para certas sensibilidades artísticas. É extensa, como sabemos, a lista de notáveis músicos que nos deixaram precocemente nessa faixa etária (via suicídio ou através de mortes misteriosas) e não cabe aqui recapitulá-la. Mas o que o longa-metragem de Romain Goupil nos indica é que a proximidade dos 30 anos também pode ser letal para os jovens que militaram nos movimentos esquerdistas franceses, na segunda metade dos anos de 1960. A alguns deles, mencionados pelo diretor na introdução do filme, num *off* que concilia certo pesar e evidente afeto, a obra é dedicada. Mais enfaticamente a Michel Recanati, seu melhor amigo e promissor líder político da JCR, que cometera suicídio em 23 de março de 1978.

deparar com os impossíveis do mundo e reconhecer que as transformações nem sempre ocorrem em conformidade com nossos desejos, *Morrer aos 30 anos* é também um filme sobre os desencantos advindos com a maturidade – sobre a perda das utopias e as demandas da vida adulta. Por exemplo, na avaliação que fazem sobre os anos de ativismo, no bloco final do filme, alguns entrevistados atestam certa desilusão com a política e reconhecem as dificuldades enfrentadas por eles em virtude da militância em tempo integral; por fim, admitem que precisam começar a trabalhar ou se enquadrar em alguma atividade formal. Tal postura pragmática, é preciso não esquecer, decorre dos desdobramentos históricos enfrentados por eles: a ação do PCF é avaliada como traição, a pauta da JCR não é vitoriosa, a opção pelo radicalismo pós-1968 não reverbera socialmente e, com a intensificação da perseguição pelo aparato estatal, muitos estudantes/militantes, a exemplo de Recanati, são presos e/ou exilados, eventos que terão graves implicações em suas vidas futuras. Assim, de modo não conclusivo, digamos que o filme é uma reflexão sobre a geração do diretor e a passagem para a vida adulta, com seus abandonos inevitáveis, mas também uma reavaliação dos anos de luta e de engajamento. Neste balanço, despontam alguma euforia e entusiasmo, mas a autocrítica não é evitada.

Para mensurar esse legado, Romain Goupil está materialmente presente na narração, mas intercala seu *off*[91] com o comentário de outros entrevistados, que lhe ajudam a avaliar os dias de militância e a ebulição do período, bem como a tentar entender a liderança, a excepcionalidade e a fragilidade de Recanati, e o porquê do seu suicídio. São interlocu-

91 Trata-se de um *off* rememorativo, que oscila entre a crítica e a postura afetuosa, saudosa. Sua narração implicada não pode ser confundida com a *voz over* onisciente e formal vislumbrada nos documentários expositivos.

tores que o auxiliam a rememorar a urgência daqueles dias, mas também os sacrifícios e riscos da atividade política. Distante de qualquer idealização suspeita, percebemos nestas conversas que, para além do engajamento e da dedicação, havia ruídos e competições entre os jovens pelo comando das agremiações. Por vezes, Goupil e Recanati se uniam contra um militante que ameaçava a posição da dupla ou que simplesmente flertara com uma antiga paixão. Disputas que não apagam a relevância das ações conduzidas pela JCR e pelos CAL; no limite, conferem maior dramaticidade aos eventos.

Mas se Goupil comparece verbalmente, também se faz presente fisicamente em diversas cenas. Em grande parte delas, como o jovem engajado que filma seus colegas de militância, as ações da JCR e da Liga Comunista Revolucionária (LCR)[92], destacando sempre a liderança de Recanati. Em outras, como o adolescente criado numa atmosfera cinematográfica (o pai era cinegrafista) e que se dedicava regularmente a filmar, com seus amigos de liceu, pequenas aventuras com um toque farsesco, algo que parecia emular a liberdade da *Nouvelle Vague*, as perseguições do *Primeiro Cinema* e a motricidade do burlesco, acompanhadas por uma trilha cômica, quase circense. Seu trabalho também consistia na reencenação de eventos ligados à sua experiência escolar nos liceus, registrando situações de desobediência às autoridades estudantis (em algumas cenas, o jovem Goupil não raro se assemelha a Antoine Doinel, alterego e personagem de uma série de filmes de François Truffaut nos anos de 1960, famoso por sua indisciplina, por exemplo, em *Os*

92 Desdobramento mais radical da JCR no imediato pós-1968, com ares de milícia e cujas ações oscilavam entre atentados a embaixadas e a representantes oficiais, manifestações mais enfáticas e o combate sistemático à extrema direita emergente (então chamada de *Nova Ordem* e cujas ramificações dariam origem à *Frente Nacional*). Sua dissolução foi determinada em junho de 1973, forçando parte de seus quadros, dentre eles Recanati, a militar clandestinamente.

incompreendidos).

Deste modo, podemos dizer que *Morrer aos 30 anos* é uma obra que retoma imagens feitas há muitos anos, mas que, majoritariamente, não são arquivos públicos. Antes, constituem um acervo pessoal de Goupil e dos seus amigos. Mas como ele se aproxima destas imagens? Sobre este acervo imagético, nem sempre é fácil identificar, apenas pelo visionamento do filme, o que seria material rodado exclusivamente com interesse ficcional por Goupil e seus amigos (espécie de esquetes cinematográficos); o que seria reconstituição dos eventos vividos por ele na JCR (projeto inconcluso e intitulado *Da revolta à revolução*); e o que seria registro documental das atividades militantes nos anos de engajamento (de 1967 a 1972). Algumas tomadas ficcionais, por vezes, comparecem na montagem precisamente onde inexistem registros factuais, como forma de evocar parte daquela memória e de nos projetar na atmosfera cultural e política do período. Já quando estamos nos eventos públicos, nos debates, marchas e reuniões, a instância documental prevalece de modo claro.

E onde falta a imagem do cinema, Goupil recorre à fotografia, sobretudo aos registros pessoais de Recanati, mas também de eventos não contemplados por sua câmera. Diante deles, desliza o quadro, promove reenquadramentos, procura fisionomias. Auxiliado pelo *off*, seu trabalho de edição oscila entre diferentes esforços: reconstrói parte da trajetória política da sua geração, do encantamento inicial à militância integral, até culminar em uma espécie de esgotamento e na admissão do fracasso de suas pautas. E tenta igualmente mapear os dilemas da alma de Recanati, jovem que se constituíra como promissor líder revolucionário, mas que, nesta entrega demasiada, abdicara dos seus anseios e acumulara

frustrações, como atesta a leitura de uma comovente correspondência entre os amigos no desfecho do filme[93]. Nesse exercício, sempre que a imagem revela sua opacidade, a fala dos entrevistados e o *off* de Goupil complementam os sentidos do que vemos, sugerindo novos entendimentos.

Desse modo, ao percorrer um período histórico que vai de 1965 a 1972, prioritariamente, podemos dizer que *Morrer aos 30 anos* nos insere nos debates culturais e políticos destacados na primeira parte deste artigo (o que poderíamos designar de *ambiência pré-1968*), mas também nos desdobramentos que sucedem *o maio insurrecto*. Assim, de modo explícito ou implícito, despontam no filme: a rigidez e o excesso de disciplina nos liceus (uma pedagogia que reproduz hierarquias e em divergência com as aspirações dos alunos); a desconfiança perante as autoridades escolares e certa intelectualidade, materializada no questionamento de suas condutas políticas e engajamentos, sobretudo diante de eventos relevantes como os processos de descolonização e a Guerra do Vietnã; a insatisfação com os partidos de esquerda tradicionais, tidos como defasados e inertes (tal referência aflora de modo debochado na crítica ao tipo de militância/

93 Os dramas de Recanati, sua dificuldade em conciliar a agenda de militante exemplar com os desejos latentes da idade, são revelados em passagem na qual Goupil tem acesso ao diário do amigo. A leitura do trecho é comovente: "Esta noite encontro-me com Rosette. Amo-a. Tenho medo... Mas assim que é preciso tomar a iniciativa, já não sei. Culpabilizo-me. O meu amor resume-se aos erros que faço ou que não faço... É de mim que se trata, inibição, impotência sexual, sem dúvida, mas por quê? É pouco e é muito. Ou tudo ou recomeçar como antes. Refugiar-me nas reuniões, nos comícios, a virilidade do verbo ou a política impotente. Estou farto. Quero amar... Estou farto de fazer amor com as reuniões". Tais sentimentos irão aflorar novamente na carta lida ao final do filme. Nela, Michel relata para Goupil que a militância contínua lhe levara a abdicar de sua vida pessoal e que, após a passagem pela prisão, queria seguir novos rumos, recomeçar, construir vínculos afetivos estáveis.

recrutamento promovido pelo PCF[94] e nas discussões que Romain trava com seu pai); a denúncia de um *gaullismo* decadente, portador de práticas políticas caducas; as demandas desiguais entre as gerações; o conservadorismo persistente na vida cultural (revistas e propagandas de TV cerceadas por um recato demasiado); e os entraves para viver a sexualidade de modo menos opressivo, o que nos possibilita afirmar que também estava em pauta para a juventude da época uma espécie de reelaboração da vida afetiva.

Todavia, cabe destacar que no gesto rememorativo proposto pelo filme inexiste a pretensão de sugerir uma leitura conclusiva dos eventos, de encerrá-los numa só chave interpretativa; e o *off* de Goupil, sempre implicado, contribui para distanciar a obra do didatismo dos títulos convencionais. Por outro lado, dada a complexidade dos arranjos narrativos, podemos dizer que *Morrer aos 30 anos*, na aurora da década de 1980, entrelaça elementos da ficção e do documentário, promovendo assim certa indiscernibilidade em torno da sua recepção, bem antes da intensificação desta prática na contemporaneidade. Em outros termos, o filme é indexado como um documentário, embora desafie classificações definitivas (talvez seja melhor compreendido como um *memoir*). Ainda sobre o seu pioneirismo narrativo, é igualmente interessante ponderar sua inserção no campo autobiográfico. O

94 No filme, o diretor recordará seus impasses com o PCF empregando uma narração irônica: "É claro que havia o Partido Comunista [como alternativa ao *gaullismo* para o jovem Goupil e seus pares]. Mas à parte vender cupões e levantar cedo aos domingos de manhã para vender o *Humanité* [jornal da legenda], não se fazia mais nada. E a esse ritmo, a opressão capitalista podia durar ainda muitos anos". O deboche é reforçado pela banda visual do filme, na qual vemos o adolescente Goupil e seus amigos (num possível esquete ficcional) vendendo jornais e sendo rechaçados pelos vizinhos. O *off* narrativo conclui em tom mordaz: "mas esta estratégia do comunismo de porta em porta aos domingos de manhã levantava-me imensas questões sobre a forma como era gasta a minha sede de justiça social e o meu ideal revolucionário". Fica evidente aqui o descompasso entre a nova geração e a velha esquerda.

filme certamente é sobre Goupil e seu entorno próximo (a subjetividade do cineasta predomina no *off* e sua presença cênica reforça este protagonismo), mas a obra não se restringe a tal delimitação, propondo também um painel da sua geração, sobretudo dos jovens que militaram nos liceus parisienses. Assim, embora se refira à relação afetiva com Recanati e outros parceiros, e nos projete nos anos de amadurecimento do diretor, a narrativa está longe do exercício confessional autocentrado, pecadilho tão evidente nos títulos em que predomina a primeira pessoa. Tais características nos permitem destacar que o filme se notabiliza não apenas pelo viés memorialista, mas também por suas escolhas estéticas e políticas.

De caráter ensaístico e não menos polissêmico, *No intenso agora* teve sua gênese quando o diretor, prestes a concluir *Santiago* (2007), se deparara com registros amadores provavelmente feitos por sua mãe, durante viagem realizada por ela e alguns amigos à China, em outubro de 1966, em plena aurora da *Revolução Cultural Maoísta*. Ao visionar o material e também as anotações maternas sobre esta experiência[95], Salles vislumbra nas imagens e relatos uma espécie de felicidade genuína, algo que possivelmente lhe provocara comoção em virtude da morte da mãe e das lembranças talvez associadas a sua perda[96]. Em algumas entrevistas, o cineasta afirmou que tais registros lhe serviram de motivação para investigar outros episódios nos quais uma *intensidade* semelhante poderia ser vislumbrada – uma entrega arrebatada seguida de um posterior abatimento frente a uma espécie

95 Salles usa parte destas anotações no *off* narrativo do filme. Pelo estilo do texto (pelo menos dos trechos selecionados e lidos pelo diretor), que mescla uma inclinação analítica nada pretensiosa com elementos confessionais e impressionistas, julgamos que se trata de uma espécie de diário; pelo menos um diário desta viagem à China.

96 Elisa Gonçalves Moreira Salles cometera suicídio em 1988.

de *inexorabilidade do retorno da ordem* (fulgurância e arrefecimento, exaltação súbita e letargia, a meu ver, também são polaridades que condensam a experiência emocional mensurada no documentário)[97]. Tendo em vista a influência da revolução maoísta nos grandes eventos políticos de 1968, Salles deseja localizar estas intensidades e ofuscamentos em algumas insurreições daquele ano, notadamente o *maio francês* e a *Primavera de Praga*.

Conciliando o recurso narrativo em 1ª pessoa com um viés analítico, o filme se articula num deslizamento constante entre as falas lânguidas do filho, saudoso diante das imagens e palavras maternas reveladoras de euforia, e o olhar clínico do diretor quando este se debruça nos arquivos de *68*. Mas se neste filme Salles assume enfaticamente o comentário verbal (diferentemente do que ocorrera em *Santiago*, quando um dos seus irmãos conduzira a narração, ainda que a partir de indicações do diretor), por outro lado, não acrescenta à obra nenhum registro oriundo de suas câmeras - toda a banda visual de *No Intenso Agora* resulta de arquivos: trechos de documentários (mais ou menos conhecidos), de filmes domésticos e de cinejornais, transmissões de rádio e de televisão, principalmente, o que nos permite vislumbrar o amplo

97 Algumas entrevistas onde Salles discorre sobre *No intenso agora*:

ALMEIDA, Carlos Helí de. "João Moreira Salles narra o auge e o fim das utopias em um doc com tintas autobiográficas". Entrevistas com João Salles. In: *O Globo*. Publicada em 14 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/joao-moreira-salles-narra-auge-o-fim-das-utopias-em-doc-com-tintas-autobiograficas-20920855. Acesso em 5 de maio de 2019.

MORISAWA, Mariane. "Sou um cineasta muito relutante". Entrevista com João Moreira Sales. In: *Revista Continente*. Publicada em 1 de abril de 2017. Disponível em http://revistacontinente.com.br/edicoes/196/rsou-um-cineasta-muito-relutanter. Acesso em 10 de maio de 2019.

MARREIRO, Flávia. "O apego ao movimento de 1968 é desmesurado e conservador". Entrevista com João Moreira Salles. *El País Brasil*. Publicada em 3 de abril de 2017. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/31/cultura/1490994170_335565.html. Acesso em 25 de abril de 2019.

trabalho de pesquisa mobilizado neste empreendimento.

Disse antes que a obra é polissêmica, o que me leva a admitir que, no espaço limitado deste estudo, não tenho a ambição de contemplar sua complexidade. Para se ter ideia desta polissemia, há quem entenda o filme como uma obra que, na continuidade de *Santiago*, cumpriria uma tarefa pedagógica de nos alertar (a nós, espectadores) para os muitos sentidos que residem num registro imagético, independente de intencionalidades - *latências* que carecem de certa decantação para serem apreendidas, que demandam distanciamento histórico e a maturação do olhar para serem identificadas (assim, é preciso questionar as imagens do passado, interrogá-las, colocá-las em novos fluxos de encadeamento e enfrentar sua opacidade, gesto que Salles pretende assumir no documentário). Por outro lado, ao evocar a revanche conservadora que parece se impor às revoluções que ameaçam a ordem econômica e social consolidada, há aqueles que vislumbram no filme uma tentativa metafórica de Salles de falar do Brasil contemporâneo, sobretudo do ímpeto autoritário que entre nós desponta após as agitações de *Junho de 2013* e que se intensifica com o ressurgimento da extrema

direita no contexto do *impeachment de Dilma Rousseff*[98] e das recentes eleições presidenciais (ocorridas em outubro de 2018). Numa chave mais crítica, haveria ainda aqueles que consideram pouco compatível a junção entre um segmento de quase devoção filial - o encantamento com as imagens da China sugestivas de um "reencontro simbólico" com a mãe - e o esforço analítico para mensurar diferentes registros dos eventos políticos de 1968; em outros termos, para este grupo, teríamos dois filmes em um, sem conexão plausível ou sustentabilidade evidente (uma obra que se esforçaria para conseguir unidade, mas de articulação pouco convincente).

De qualquer modo, frente às limitações deste trabalho, direciono meu olhar para a abordagem de Salles sobre o *maio parisiense* - seu ponto de conexão com os títulos anteriormente discutidos. Sem negar a contundência das agitações e a relevância de sua pauta, o diretor me parece preferir destacar o caráter efêmero daqueles dias (uma primavera que expirou em algumas semanas) e o que havia de conservador em seus militantes (roupas e cabelos convencionais; o demasiado protagonismo masculino; as contradições de seus líderes – Daniel Cohn-Bendit, sobretudo). Assim, ao desejar

98 As *Jornadas de Junho de 2013* consistiram em uma série de manifestações que eclodiram em muitas cidades brasileiras, notadamente nas capitais e com grande adesão popular, tendo seu estopim em junho deste ano. De início, pareciam apresentar pauta progressista (defesa da mobilidade e do transporte público acessível, sobretudo para os estudantes), mas gradualmente o evento teve sua demanda cooptada pela direita e extrema direita, guinada que impulsionou, nos semestres seguintes, a realização de novos protestos cuja agenda oscilava agora entre o apoio ao combate a corrupção e duras críticas à gestão de Dilma Rousseff (PT) na presidência (seu segundo mandato iniciara em 2015). Tais protestos culminaram em forte lobby no Congresso Nacional pela abertura do processo de *impeachment* de Dilma, iniciado em dezembro de 2015 e concluído em agosto de 2016 com a cassação do seu mandato. O *impeachment* de Dilma, acrescento, tem sido objeto de abordagem frequente em estudos acadêmicos, na mídia menos conservadora e também pelo cinema documentário, em virtude da alegada irregularidade jurídica (ausência de provas conclusivas) e do seu provável caráter político.

mapear intensidades, tenho a impressão de que Salles só identificou lampejos, breves fulgurâncias, sem ponderar suas contribuições imediatas e, principalmente, suas *sobrevivências* posteriores - suas reverberações possíveis em outros tempos e lugares. Detalharei tal constatação nos parágrafos seguintes; um entendimento que reduz o meu entusiasmo com o documentário, não obstante reconheça seus méritos (o amplo trabalho de pesquisa e a montagem virtuosa, embora nem sempre criteriosa em suas comparações e apreciações).

Como o sabemos, os estudantes de *68* se vangloriavam da estrutura horizontal de suas ações, num tipo de organização incompatível com a ideia de fortes comandos ou lideranças. Mas, ao percorrer algumas obras fílmicas e certa bibliografia, percebo que estas existiram, ainda que sem assumir oficialmente tal papel. Podemos citar Cohn-Bendit, Alain Geismar e Jacques Sauvageot, do lado dos universitários; e o próprio Michel Recanati, dentre outros, junto aos secundaristas. Mas se retomo aqui esta questão não é para contradizer o movimento, mas para entender como Salles se aproxima e observa seus líderes não oficiais, Cohn-Bendit principalmente, figura central na construção narrativa de *No intenso agora*. Não penso que Salles se equivoca na avaliação do que ele considera serem *as limitações de 68* e na revelação, partilhada nas entrevistas de divulgação do filme[99], do seu incômodo com o excesso de nostalgia *pró-maio* (em suas palavras, uma espécie de apego demasiado ao passado que poderia nos impedir de identificar e de enfrentar as demandas do presente). O que me parece questionável na sua *opção conservadora* é sua recusa em ir além, o que lhe impede de também mensurar *o legado de 68* na sua positividade (que mudanças efetivas promoveu na sociedade francesa, ao mesmo tempo em que estimulou

99 Conferir as referências indicadas na nota 19.

transformações nas sociedades ocidentais?), bem como de compreender *maio de 68* como um *acontecimento* - uma saída do ordinário, uma ruptura que sinalizara muitos futuros possíveis e que, doravante, pressupõe novas atualizações, em outros tempos e com diferentes protagonistas (Deleuze e Guattari, 2015; Migliorin, 2018). É curioso que Salles, diretor de uma revista jornalística progressista (*Piauí*), se revele nesta obra mais derrotista e desencantado[100] do que Goupil e muito dos seus entrevistados em *Morrer aos trinta anos* (todos eles protagonistas, de fato, das *agitações de 68*).

Assim, a opção por avaliar um de seus "líderes" e de se amparar em observações e comentários de Cohn-Bendit emitidos pós-1968 (seriam falas de uma maturidade revisionista? do hoje deputado da União Européia? pronunciadas quando e em qual contexto?), termina por sugerir uma tentativa de esvaziar o *maio parisiense* na sua contundência e complexidade. Do jovem ativista inflamado, *No intenso agora* parece nos legar apenas a imagem de alguém ciente de sua capacidade retórica e com sede de "visibilidade midiática" (dotado de certa vaidade e de uma verve exibicionista). A adoção deste ângulo interpretativo, a meu ver, reduz outras possibilidades de entendimento do *maio de 68* e do protagonismo de Cohn-Bendit. Examinemos, pois, alguns trechos do filme para mensurarmos as escolhas do diretor brasileiro. De um debate na TV francesa que reuniu Cohn-Bendit, Geismar e

100 Não é meu propósito aqui investir na leitura de que Salles fizera um filme contrário às *agitações de 68*. Acredito até que, pessoalmente, ele tenha empatia pelos estudantes parisienses em seu ímpeto revolucionário. Assim, penso que a realização de *No intenso agora* não foi motivada por um desejo de questionar o *maio parisiense*; e que, no decorrer de sua execução, a opção por apontar eventuais contradições tenha florescido gradualmente, a partir do cotejamento das fontes audiovisuais e bibliográficas mobilizadas pelo cineasta. De qualquer modo, mesmo desejando não sentenciar o diretor, é difícil não vislumbrar na obra (de evidente inclinação reavaliativa) comentários que atestam um olhar conservador e um entendimento parcial, que sugerem comparações problemáticas.

Sauvageot, Salles se detém tão somente no poder de sedução e no desempenho retórico do primeiro, citando na banda sonora uma avaliação feita posteriormente pelo estudante: "A TV é um grande teatro e tive o privilégio de encenar o meu próprio papel num palco gigantesco". Da experiência do encontro com Sartre e da famosa entrevista publicada na *Le nouvel observateur*[101], em pleno maio insurrecto, Salles se limita a apontar o questionamento do filósofo para a ausência de proposta concreta no movimento estudantil (que sociedade desejam instaurar no lugar da anterior?) e o seu alerta para a possibilidade do "retorno da ordem" no verão daquele ano. Trecho que se encerra com outro comentário de Cohn-Bendit: "quem não sonha ser entrevistado pelo Sartre?" Tais passagens, além de reduzir a intensidade de *68* (o projeto dos estudantes era vulnerável e carente de horizonte), persistem na construção da imagem do jovem envaidecido com o circo midiático em torno de si.

Situação reiterada ainda mais quando o cineasta analisa uma viagem de Cohn-Bendit à Alemanha, também em 1968, patrocinada pela *Paris Match* e fartamente divulgada em uma de suas edições. "Fui domesticado pela glória, só queria falar em público, virei uma vedete", é o comentário avaliativo de Cohn-Bendit inserido no filme. Refletindo sobre a parceria entre o estudante e a revista, Salles considera que a cobertura da viagem ilustraria a cooptação do movimento de 68 pela indústria cultural, pelas comunicações de massa. E acrescenta: "Bendit e o *maio de 68* eram mercadorias com valor de troca. Tudo, mesmo a experiência radical, é passível de ser comprado e vendido. [...] Até os slogans seriam apropriados pela publicidade". Para, em seguida, concluir: "era como se tudo fosse possível no maio francês, menos a

101 "L'imagination au pouvoir", une interview de Daniel Cohn-Bendit par Jean-Paul Sartre. *Le nouvel observateur*, edição de 20 de maio de 1968.

tomada do poder". Veredito que sugere que a atividade intelectual fora domesticada, que a rebeldia e seu ímpeto criativo foram apropriados pela grande mídia. Diante deste quadro fatalista, brechas e resistências são inviabilizadas. Como ser mais negativo e derrotista? Difícil vislumbrar equivalência[102].

Salles, portanto, prefere não destacar as conquistas oriundas do *maio de 68* - algumas delas já mencionadas na primeira parte deste estudo - e assim mensurar seu legado (o que aqui designarei de *seu endereçamento ao futuro*). Sua positividade não parece ser relevante; no limite, mesmo quando Salles se aproxima de modo favorável é para sugerir que, diante de eventos tão arrebatadores e que nos projetam para fora do ordinário, o que se verifica, uma vez exaurida sua intensidade e duração efêmera, é o retorno traumático ao cotidiano, um retorno de difícil assimilação e que, não raro, pode implicar numa recusa da vontade de viver. Em outros termos, sair às ruas num gesto de protesto e impulsionado

102 Inúmeras passagens de *No intenso agora* portam este sentimento, misto de um esforço de avaliação sincera, mas pessimista e redutora da complexidade dos *eventos de 68*. Aos 37 minutos do filme, por exemplo, Salles faz novo comentário, que soa como crítica velada ao *maio parisiense*. Diz que, às vésperas de novo enfrentamento com a polícia, o chefe de segurança de Paris teria mandado instalar um telefone no QG dos estudantes na Sorbonne, de modo que eles pudessem entrar em contato e que fosse evitado derramamento de sangue. E como naqueles dias não houve vítimas fatais, o *off* de Salles sugere que parecia não haver, da parte dos estudantes, um desejo de sacrifício em prol da revolução. "Ninguém queria morrer", ele diz. Nas entrelinhas, penso que seu comentário deslegitima os eventos de 68 pelo fato de, nestes enfrentamentos, não ter havido mártires, mortes, uma abnegação ou renúncia física total. Mas tal demanda seria pertinente? É como se, para Salles, *maio de 68* fosse uma revolução com comedimentos, com propósitos incertos e atitudes vacilantes – faltaria convicção aos seus entusiastas. "Ninguém estava disposto a matar ou a morrer", comenta ele novamente, para em seguida acrescentar que "dentre os estudantes, havia filhos da burguesia e de membros do governo, e estes não queriam morrer e nem seus pais queriam vê-los sacrificados". *Maio de 68* teria sido assim uma queda de braço com regras acordadas previamente entre o governo e os estudantes? Uma ocupação das ruas com ares de faz de conta e limites pré-ajustados para impedir desfechos fatais? Salles não avança nestes questionamentos, mas suas considerações deles se aproximam e me parecem contribuir para desacreditar ou esvaziar a ação dos estudantes.

pela ação coletiva, além de não ser efetivamente transformador, pode ser uma decisão fatal. Trágica conclusão.

Assim, *No intenso agora* opta por sublinhar as fragilidades e contradições dos *eventos de 68*, mesmo quando algumas imagens ou comentários incorporados ao filme contradizem sua narrativa. Ao avaliar *o maio francês*, por exemplo, Salles prefere apontar o aspecto conservador do movimento e dos seus protagonistas - o predomínio da *branquitude*, a hegemonia masculina, as roupas e os cortes de cabelo que atestariam uma formalidade distante do desregramento da juventude norte-americana à mesma época. Nas entrelinhas, o que desponta destes comentários é que, almejando uma transformação radical, a juventude francesa na verdade terminava por reproduzir as hierarquias e desigualdades da sociedade que desprezavam. No entanto, como mencionei, há no filme algumas passagens que contrariam parte das conclusões do diretor - trechos que, no mínimo, solicitariam relativização ou ponderação. Esta constatação me permite partilhar outra observação: ao desejar mapear latências nas imagens, para assim nos revelar sua pluralidade de sentidos em oposição a quaisquer significados originalmente intencionados, penso que Salles termina por investir numa leitura unívoca dos arquivos[103], restringindo assim sua natureza polissêmica.

Localizemos, pois, os trechos que colocam em questionamento alguns comentários do diretor. Quase aos 29 minutos, por exemplo, João Salles recruta outra fonte, o jornalista francês Laurent Joffrin, apresentado por ele como "o autor de algumas das melhores histórias do período" (alguém, portanto, cuja opinião devemos considerar relevante). Na avaliação de Joffrin, citada explicitamente, "a vida cotidiana

103 Creio que igual entendimento do filme e de sua "redução semântica" é manifestado por outros comentaristas de *No intenso agora*, a exemplo de Pablo Gonçalo (2018) e Cézar Migliorin (2018).

mudou em maio". Segundo o jornalista, "as mulheres não querem mais voltar pra casa, os homossexuais não querem mais se esconder, os operários não se sentem mais obrigados a tirar a boina quando passam diante de um capataz". Tal citação sugere uma clara mudança nas atitudes sociais, um legado positivo de *68*. Ela também destoa do diagnóstico de Salles quando ele aponta o perfil dos seus protagonistas; contradiz assim o pensamento esboçado no filme, sobretudo no que se refere à desigualdade de gênero excessiva[104].

Este diagnóstico também é questionado em outro segmento do filme. Sigo aqui as considerações de Cézar Migliorin (2018), em sua análise da sequência final da primeira parte de *No intenso agora* (trecho que se inicia com uma hora e quatro minutos de projeção). À entrada de uma fábrica, uma operária se nega a voltar às atividades; está revoltada com o acordo firmado entre o PCF, a CGT e o governo. Reclama ostensivamente das condições de trabalho e claramente

104 Não desejo aqui idealizar o *maio de 68* e aclamar sua agenda como inovadora e imune a críticas. Pretendo apenas reiterar a complexidade do período e reequilibrar sua apreciação, na contramão do gesto crítico predominante no filme de Salles. Para reiterar este olhar positivo, em oposição, por exemplo, aos esforços de *apagamento de 68* (identificados na primeira parte deste estudo), recorro novamente às considerações de Joffrin publicadas em *O Globo*, em matéria reavaliativa dos 50 anos do *maio francês*. Na reportagem, ele se posiciona contra algumas das críticas tradicionalmente dirigidas ao movimento, rejeitando também a tese de que o individualismo da época teria aberto a via para o neoliberalismo, leitura costurada no livro de Boltanski e Chiapello (2009). Diz ele: "Estudantes e trabalhadores se mobilizaram em nome de valores como a liberdade individual, é verdade, mas também pela solidariedade e igualdade. O liberalismo se instalou a partir dos anos de 1980, deflagrado não por maio de 68, mas pela revolução conservadora que nasceu na Califórnia, com Ronald Reagan, e no Reino Unido, em 1979, com a vitória eleitoral de Margaret Thatcher. O prolongamento político de maio de 68 não foi a revolução liberal, mas sim a vitória da esquerda em 1981 (a eleição do socialista Mitterrand à presidência da França). O individualismo de 1968 é contra a hierarquia. O individualismo de mercado é pela sociedade de consumo, denunciada por maio de 68. É um contrassenso comparar os dois". Para mais informações, conferir: Eichenberg, Fernando. *Na França, Maio de 1968 virou mito e contamina lutas do presente*. Matéria publicada em *O Globo*, em 13 de maio de 2018. Disponível em: https://oglobo.globo.com/mundo/na-franca-maio-de-1968-virou-mito-contamina-lutas-do-presente-22678150. Acesso em 30 de maio de 2019.

vê uma derrota neste conchavo, enquanto seus colegas (homens) insistem em apontar uma vitória na negociação. "Como é na derrota que o filme está interessado, ele parece não escutar aquela mulher e desconsiderar que, sem Maio, suas palavras não existiriam", destaca Migliorin. Mas a sequência não finda aí; perto do seu término, observamos outra jovem, menos exasperada e igualmente firme, que se afasta da entrada da fábrica. Ela diz "não vou entrar, não tenho vontade de entrar" e deixa a cena pela lateral do quadro. Ao que Migliorin acrescenta: "Maio estava ali, talvez não tenha terminado. Uma jovem disse não àquilo tudo. O filme não viu. Se viu, deixou de lado" (2018, p. 182)[105].

A leitura unívoca e parcial de Salles retorna nos trechos em que o diretor discorre sobre alguns dos mortos de 68 (sequência que se inicia pouco depois de uma hora e trinta minutos de visionamento da obra). Seu olhar aqui investe numa comparação crítica e precipitada; carente, pois, de uma apreciação mais matizada. "Ao redor do mundo, foram muitos os mortos dos acontecimentos de 1968; alguns poucos mereceram enterros públicos. As imagens destes funerais refletem os diversos usos políticos dos cadáveres e dos mártires", afirma o diretor. Neste extenso segmento, interessa-me sobretudo o paralelo que Salles estabelece entre três mortes - as dos estudantes Jan Palach, Edson Luís de Lima

105 Poderia citar ainda uma curta passagem que contradiz novamente a suposta ausência feminina na primavera francesa. Na segunda parte do filme, Salles inclui trechos de *Morrer aos 30* anos, apresentando-o como o melhor trabalho sobre os eventos de 68. Ele insere, por exemplo, grande parte da abertura do filme, na qual Goupil dedica a obra à memória de importantes companheiros precocemente falecidos. Um nome em particular nos interessa, o da jovem Anne Sylvie que, nas palavras de Goupil, era a estudante/militante responsável pelos treinamentos teóricos e práticos do seu grupo secundarista. Se pensarmos em termos de protagonismo, tal referência não pode ser negligenciada.

Souto e Gilles Tautin[106] - e as circunstâncias/contexto dos seus sepultamentos.

Em virtude do decoro e do caráter solene vislumbrados nos registros do enterro de Palach, este teria sido o único dos três, segundo Salles, no qual "a dimensão humana da tragédia não foi devorada pela política". Ao que ele acrescenta: "quando alguém morre, tem gente que sofre". Assim, nas tomadas do seu velório, testemunharíamos mais o aspecto privado da morte - a dor dos amigos e familiares - do que o seu *uso político* (expressão a meu ver problemática). Já quando avalia o cortejo de Edson Luís, o cineasta lamenta a ausência de liturgia, em virtude da intensa manifestação (pela sua morte e também contra o regime que o matou) que precedera o seu sepultamento. Observando tão somente alguns registros da gigantesca passeata e da multidão no cemitério, Salles sugere que ninguém parece chorar pelo estudante e que "apenas em dezoito segundos vemos alguém que sofre". Não bastasse a precipitação (e imprecisão) dos comentários, ao final, o cineasta conclui que Edson Luís fora "enterrado com mais indignação do que dor", emitindo novo juízo de valor questionável.

Quando se refere à morte de Tautin, o diretor se excede um pouco mais. Seu *off*, todavia, persiste no mesmo paralelo: expressa uma espécie de censura sempre que a dimensão humana, em sua avaliação, é tragada pela política. Para

106 O tcheco Jan Palach (1948-1969) cometera suicídio como forma de protesto político, após a invasão da então Tchecoslováquia pelas tropas do *Pacto de Varsóvia*, ação que interrompera a chamada *Primavera de Praga*. Sua morte causou grande comoção social. O brasileiro Edson Luís de Lima Souto (1950-1968) foi um estudante secundarista assassinado por policiais militares, durante o regime ditatorial; seu enterro provocou imensa passeata no Rio de Janeiro, além de protestos em outras cidades. O francês Gilles Tautin (1950-1968) também era estudante secundarista e integrou a militância que atuava nos liceus. Ele morreu afogado no Rio Sena ao tentar escapar de um cerco policial numa das fábricas da Renault.

evocar a memória do estudante, Salles recorre a dois documentários da época; um deles, de narração triunfalista (ressalta o cineasta brasileiro), encontraria um valor positivo para a tragédia do jovem. A narração, nos diz Salles, sugere que Tautin não morrera em vão e que sua morte anunciaria o advento de uma sociedade mais justa. Ao que ele acrescenta: "e como a sociedade justa não veio, Tautin fracassa também como símbolo". Assim, para o diretor, estancada a agenda de 68, Tautin, que já não tivera um enterro com decoro e liturgia, também não triunfara em suas aspirações - morrera inutilmente, portanto. Meu incômodo com a posição manifestada pelo cineasta nesta comparação é melhor explicitado pela análise de Migliorin:

> "Ser parte da altíssima elite brasileira é um lugar que João Moreira Salles leva para seus filmes como uma luta, como uma herança que não se vive sem tensão: o mordomo, a casa, a vida no exterior, o mundo das artes. [...] É também a filiação que move a leitura das imagens feitas nos velórios. Onde está a família? Onde estão os que sofrem como indivíduos, amigos ou parentes? Na leitura do filme, a casa é mais importante do que o mundo. A massa mobilizada em torno de uma morte simbólica parece ter um lugar menor diante do sofrimento familiar. Para o filme, a 'dimensão humana foi devorada pela política'. Pois é justamente essa divisão que a morte de Edson Luís ou Gilles Tautin impedem. O político é o cerne do humanismo, mesmo que não haja familiares chorando. O humano como catalisador de forças que transcendem o familiarismo. Onde estão as famílias? Provavelmente elas entenderam que aquelas mortes são gigantes, maiores que a

casa: políticas". (2018, p. 183 e 184)[107]

"Só a revolução pode nos livrar do peso morto da tradição"

A rigor, não há problema em se dedicar a uma obra que opte por mensurar as contradições e limites de um evento tão singular como o *maio de 68* francês. Todo acontecimento com ares de revolução e que provoca ebulição social pode portar incoerências, é passível de reavaliações. No entanto, creio que a investigação articulada em *No intenso agora* termina por

107 No documentário, Salles se detém ainda em outro enterro, o do policial René Lacroix. No *off*, o diretor questiona o fato de sua morte não ter sido registrada ou mencionada nos muitos filmes sobre 68 (tais produções não manifestariam pesar pela sua tragédia). Expressando novo juízo, o diretor alega que este episódio só fora objeto de abordagem num "cinejornal de província". Mas a observação de Salles, em tom de cobrança, é pertinente? Seria justo demandar de cineastas engajados na causa dos estudantes que filmassem o cortejo do policial e que demonstrassem igual sensibilidade diante de sua morte (Lacroix, lembremos, personifica neste contexto o restabelecimento da ordem – ele é o *outro* a enfrentar nas barricadas)? Para sublinhar tal inconsistência, recorro a nova observação de Migliorin: "*No intenso agora*", nos diz ele, "é escrito com o prazer de mostrar o que os outros filmes sobre o período não mostraram". Se trata, portanto, de um documentário articulado a partir de sutis cobranças, interessado em apontar as lacunas desta filmografia. Ao que Migliorin acrescenta: "Talvez seja compreensivo entender porque não se mostra o 'outro lado' [nestas obras]. Na verdade, eles não são 'o outro lado', *eles são os de sempre*. [...] os que desejam o fim das liberdades, os que querem as hierarquias pré-estabelecidas, os que dominam o capital, os que não têm limite para seus poderes" (2018, p. 184, *grifos meus*). Para Migliorin, mostrar o "outro lado" seria uma forma de dizer ao espectador que existem partes equivalentes a escolher. O que não é verdade, pois sabemos das assimetrias nesta disputa - conhecemos as forças de repressão do Estado e o contingente social que reivindica mudanças. Assim, insistir como o faz Salles numa espécie de alegação de paridade (havia dois lados e ambos deveriam ser abordados) se revela uma solicitação incabível e também deslocada da militância abraçada pelos cineastas (uma adesão que solicita *posicionamento*). Como indica Migliorin de modo assertivo: manifestar tal cobrança implica desconhecer o corte que *68* anunciara para o mundo, um desejo de ruptura que torna o que conhecíamos insuportável, inaceitável (2018, p. 184). Lacroix, infelizmente, é parte deste *inaceitável* contra o qual os estudantes se opuseram - precisamente *aquela parte* solicitada a combatê-los nas barricadas.

reduzir e esvaziar um fenômeno que é complexo e múltiplo; resistente, portanto, a qualquer leitura simplificadora. Assim, para melhor dele se aproximar, é preciso não perder de vista esta *intensidade* e *vitalidade* (seu endereçamento ao futuro, sua atualização por novos atores e em atendimento a diferentes demandas). Salles não percebeu a vitalidade de *68*, preferindo nos apresentar uma versão cabisbaixa e frágil do *maio parisiense*, uma breve incandescência no correr dos dias sufocada por uma reação conservadora[108].

Não há dúvidas de que muitas insurgências de 68, não obstante suas singularidades históricas, tiveram uma dissolução mais ou menos rápida, motivada por uma espécie de revanche reacionária seguida de uma "normalização" da sociedade. Em sintonia com Irene Cardoso (1998), podemos apontar alguns exemplos. Na França, temos a vitória do *gaullismo* nas eleições legislativas, a recomposição dos partidos políticos e da ordem, conjunto simbolicamente representado pela aplicação da manta asfáltica no Quartier Latin, gesto que visava impedir futuras barricadas. Nos Estados Unidos, a eleição de Nixon, precedida pelos assassinatos de Martin Luther King e de Robert Kennedy. Na Tchecoslováquia, a *Primavera de Praga* chega a seu desfecho com a ocupação do país pelas tropas do *Pacto de Varsóvia*. No Brasil, a normalização, via violenta repressão, tomou a forma do AI-5, seguido posteriormente da adoção de uma anistia que vetava qualquer investigação do passado recente (fato que contribuirá para o esquecimento dos crimes do regime militar).

108 Realizado por alguém que não foi protagonista dos eventos de 68, *No intenso agora* nos apresenta um olhar mais cético e desiludido sobre o *maio francês* do que os dois documentários aqui abordados. Em *Noites longas e manhãs breves* e em *Morrer aos trinta anos*, é fato, certo desencanto se instala com o avanço da narrativa. Todavia, estes filmes sugerem reavaliações críticas do episódio sem abrandar ou esvaziar sua fulgurância, sem anular sua dimensão utópica. Um equívoco, a meu ver, presente na obra de Salles.

Mas se *maio de 1968* não conseguiu impor sua agenda, terá sido um fracasso? Sua aparente dissolução nas ruas implicaria num apagamento do seu legado, justificando assim a visão derrotista articulada pelo filme de Salles? Cabe lembrar que, na batalha hermenêutica em torno deste ano, são constantes as disputas pelo seu *espólio* e, a exemplo do que mencionei na primeira parte deste estudo, não são poucos os que almejam sepultar sua herança. Ponderações à parte, creio ser importante, sobretudo nestes dias de expansão conservadora no Ocidente, não nos esquecermos da *magnitude de 1968* e de sua pauta. Como sugere Olgária Matos (1998), ao criticar a sociedade do espetáculo, o trabalho alienado, a política tradicional, as hierarquias vigentes e os poderes instituídos, o ano de 1968 se recusou cabalmente a pertencer ao século XX, como que anunciando a possibilidade de um devir menos opressor e mais igualitário. E só poderia ter como cidade-símbolo, aponta ela, *a capital do século XIX*, a Paris que abrigara as grandes revoluções do passado, a metrópole que encantara Walter Benjamin e grandes nomes das artes.

Sobre a relevância, originalidade e força disruptiva de *68*, gostaria de evocar algumas considerações de Franklin Leopoldo e Silva (2008). Para ele, uma vez que o poder se modifica para manter a sua autoridade e sendo a vida marcada por processos de conformação, deveríamos ser receptivos às insurreições com potencial transformador. Deste modo, na avaliação do filósofo brasileiro, as agitações de 1968 sinalizaram um dos últimos episódios "em que pudemos crer na possibilidade de desenhar o mapa do futuro". Suas linhas não eram precisas e o pensamento tampouco claro, ele admite, "mas o coração era sensível à esperança", o que alimentava a expectativa de que o mundo poderia se tornar outro e melhor. É fato que inexistia um projeto político de reestruturação da sociedade. Somente a projeção de utopias.

"Mas não há nada de estranho em assumir um compromisso pelo qual se engaja na incerteza, se a ação é inspirada pela liberdade e pela vontade de enfrentar todas as contingências" (2008, p. 61-65). Afinal, a força de um propósito e a liberdade que o anima, alega Silva, não se medem pela sua efetivação, mas pela *intensidade* do impulso que os originou. Por fim, ele conclui: se os episódios de barbárie devem ser discutidos para que não sejam repetidos, aqueles em que a história se encheu de otimismo "precisam ser lembrados para que, eventualmente, possamos, não repeti-los, mas tentar fazer com que vença, em outro momento e de outra maneira, a esperança dos vencidos" (2008, p. 61-65).

Assim, não importa se a aliança entre os estudantes, os operários e intelectuais, malgrado suas intenções, era frágil e nem sempre compatível. Tampouco se o *maio insurgente* não colheu os frutos esperados. Talvez suas sementes estivessem fadadas a germinar em tempos futuros e sob a condução de novos protagonistas – *Maio de 1968* permaneceria assim como um chamado às gerações do presente, como uma lembrança de que o impossível pode sempre ser demandado.

Tal leitura me parece convergente com a apreciação de Deleuze e Guattari (2015), quando ambos sugerem que o *Maio de 1968* "não ocorreu". Na avaliação da dupla, os eventos daquele ano representaram uma "abertura de possível", "um fenômeno de vidência", como se de repente uma sociedade visse o que ela tinha de intolerável e vislumbrasse novos futuros. Ocorre que, diante dessa convocação, a sociedade francesa mostrou uma radical impotência para acolher os desafios do presente. Assim, 1968 ficara numa promessa não efetivada. Mas os filhos de 1968, insistem os autores, estão por aí e cada país os produz à sua maneira; a tarefa das novas gerações, portanto, seria desenhar novos possíveis e fomentar as resistências que dariam continuidade a um *Maio de 1968* generalizado.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Carlos Helí de. "João Moreira Salles narra o auge e o fim das utopias em um doc com tintas autobiográficas". Entrevistas com João Salles. In: *O Globo*. Publicada em 14 de fevereiro de 2017. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/joao-moreira-salles-narra-auge-o-fim-das-utopias-em-doc-com-tintas-autobiograficas-20920855. Acesso em 5 de maio de 2019.

ARAÚJO, Maria Paula. "Disputas em torno da memória de 68 e suas representações". In: ARAÚJO, Maria Paula; e FICO, Carlos. *1968 – 40 anos depois: História e Memória*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2010.

ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

BIANCHI, Álvaro. "Jean Pierre Vernant, um helenista nas barricadas". *Revista Cult*, dossiê 1968 – Muito além de Maio, p. 40-43, edição 126, julho de 2008.

BOLTANSKI, Luc; e CHIAPELLO, Ève. *O novo espírito do capitalismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Ruy. "Os estudantes e a condição proletária". *Revista Cult*, dossiê 1968 – Muito além de Maio, p. 54-57, edição 126, julho de 2008.

CARDOSO, Irene. "68: A comemoração impossível". *Tempo Social*; Revista de Sociologia da USP, S. Paulo, vol. 10, n. 2, p. 1-12, outubro de 1998. Disponível em https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86767. Acesso em 25 de maio de 2019.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "Maio de 68 não ocorreu". *Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência.* vol. 8, nº 1, p. 119-121. 1º quadrimestre de 2015. Disponível em http://tragica.org/artigos/v8n1/traducao.pdf. Acesso em 26 de abril de 2019.

DUARTE-PLON, Leneide. "Maio de 68 não foi só revolta estudantil". Entrevista com Bertrand Ogilvie. *Revista Trópico*. Publicada em

15 de junho de 2008. Disponível em http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2983,1.shl. Acesso em 21 de abril de 2019.

EICHENBERG, Fernando. *Na França, Maio de 1968 virou mito e contamina lutas do presente*. Matéria publicada em *O Globo*, em 13 de maio de 2018. Disponível em: https://oglobo.globo.com/mundo/na-franca-maio-de-1968-virou-mito-contamina-lutas-do-presente-22678150. Acesso em 30 de maio de 2019.

GONÇALO, Pablo. "Os fantasmas da história tocados por luva de pelica". In: *Revista Cinética*. Publicado em 19 de janeiro de 2018. Disponível em http://revistacinetica.com.br/nova/os-fantasmas-da-historia-tocados-por-luvas-de-pelica/. Acesso em 5 de abril de 2019.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: O breve século XX*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUDT, Tony. "O espectro da revolução". *Revista Piauí*. Edição 8, maio de 2007. Disponível em http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-espectro-da-revolucao. Acesso em 30 de maio. de 2019.

MARREIRO, Flávia. "O apego ao movimento de 1968 é desmesurado e conservador". Entrevista com João Moreira Salles. *El País Brasil*. Publicada em 3 de abril de 2017. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/31/cultura/1490994170_335565.html. Acesso em 25 de abril de 2019.

MATOS, Olgária. "Tardes de maio". *Tempo Social*; Revista de Sociologia da USP, S. Paulo, vol. 10, n. 2, p. 13-24, outubro de 1998. Disponível em https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/ 86769. Acesso em 29 de abril de 2019.

MIGLIORIN, Cézar. "No intenso agora", de João Salles ou como domesticar o acontecimento. In: *Revista Eco-Pós*, dossiê "50 anos de 1968". Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 176-184, 2018. Disponível em https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/16085. Acesso em 5 de abril de 2019.

MORISAWA, Mariane. "Sou um cineasta muito relutante". Entrevista com João Moreira Sales. In: *Revista Continente*. Publicada em 1 de abril de 2017. Disponível em http://revistacontinente.com.br/edicoes/196/rsou-um-cineasta-muito-relutanter. Acesso em 10 de maio de 2019.

"Para Daniel Cohn-Bendit, Maio de 68 foi *conquista da liberdade*". Entrevista com Daniel Cohn-Bendit. Realizada pela France Presse e traduzida pela Folha Online. Publicada em 30 de abril de 2008. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2008/04/396770-para-daniel-cohn-bendit-maio-de-68-foi-conquista-da-liberdade.shtml. Acesso em 26 de abril de 2019.

PIACENTINI, Ébano. "Para filósofo, rebeliões estudantis dos anos 60 começaram em Berkeley. Entrevista com John Searle". *Especial Maio de 68* da Folha Online. Texto publicado em 25 de maio de 2008. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2008/05/404879-para-filosofo-rebelioes-estudantis-dos-anos-60-comecaram-em-berkeley.shtml. Acesso em 24 de abril de 2019.

PURDY, Sean. "1968: a rebelião estudantil nos Estados Unidos". *Revista Cult*, dossiê 1968 – Muito além de Maio, p. 47-50, edição 126, julho de 2008.

RANCIÈRE, Jacques. "Vamos invadir!" *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, publicado em 4 de maio de 2008. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0405200811.htm. Acesso em 30 de abril de 2019.

ROSS, Kristin. "Maio de 68 e suas vidas ulteriores". Publicado em *Le Monde Diplomatique*, edição portuguesa, em 7 de maio de 2008. Disponível em http://pt.mondediplo.com/spip.php?article183. Acesso em 21 de abril de 2019.

SILVA, Franklin Leopoldo e. "Memória e esperança". *Revista Cult*, dossiê 1968 – Muito além de Maio, p. 61-65, edição 126, julho de 2008.

SILVA, Juremir Machado da. "Régis Debray: as tecnologias da crença". *Revista Famecos*. Revista da PUC-RS, Porto Alegre, vol. 5, n. 9, p.

7-14, dezembro de 1998. Disponível em http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3003/2283. Acesso em 21 de abril de 2019.

Filmografia

Morrer aos 30 anos (1982), de Romain Goupil

Noites longas e manhãs breves (1978), de William Klein

No intenso agora (2017), de João Moreira Salles

Marcelo Ikeda é professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutorando em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Autor dos livros *Cinema de garagem* (com Dellani Lima, 2011), *Cinecasulofilia* (2014), *Cinema brasileiro a partir da retomada: aspectos econômicos e políticos* (2015), *Fissuras e fronteiras: o Coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro* (2019), entre outros. Mantém os sites www.cinecasulofilia.com e www.marceloikeda.com. Contato: marcelogilikeda@gmail.com.

SOB O RISCO DE NÃO TER FILME: DOS "DISPOSITIVOS-SUICIDA" ÀS "IMAGENS-TERREMOTO"

Marcelo Ikeda

1. O documentário contemporâneo e os "dispositivos-suicida"

Uma boa parcela do documentário brasileiro contemporâneo é moldada sob "o risco do real" (Commoli, 2008), apresentando situações em que a imprevisibilidade típica do processo de produção cinematográfica pode colocar em risco o planejamento desejado pelo diretor. Segundo a posição de Comolli, esta imprevisibilidade é demandada como forma de burlar o controle/planejamento exercido pelo diretor (ou pela equipe), no intuito de oxigenar a cena com o não-premeditado, ou ainda, com as "fagulhas" não domesticadas do mundo. A já famosa expressão de Comolli indica a experiência de outros processos de realização de uma obra audiovisual que extrapolam sua execução por meio de um roteiro fechado, que o diretor irá seguir fielmente, segundo um desenho de produção previamente arbitrado. Ou seja, a abdicação do controle sobre o imponderável movimento do mundo se afasta de um modelo de produção em que a

decupagem e a filmagem em estúdio são os pilares de um projeto de indústria cinematográfica, que busca otimizar a planificação do processo de filmagem e, com isso, produzir economias, de tempo e dinheiro. O estudo de Bordwell et alii (1985) permanece como referência de como a indústria de cinema hollywoodiana a partir dos anos de 1930 aperfeiçoou um modo de produção (o *studio system*) direcionado a padronizar os procedimentos de realização, com diversas semelhanças aos processos industriais de linha de produção.

Em contraposição ao modelo industrial, o cinema contemporâneo, ao propor modelos híbridos entre documentário e ficção, acabou por incorporar o imprevisível como elemento criativo, num movimento de aproximação entre cinema e vida. No caso do cinema brasileiro contemporâneo, esse processo já foi analisado por um conjunto de autores, entre os quais Lins e Mesquita (2008) e Migliorin (2010).

Em alguns casos, o "risco do real" é tamanho que essa cisão pode inclusive colocar em risco o próprio filme. O cinema de Eduardo Coutinho é um dos exemplos mais pungentes do documentário brasileiro contemporâneo. Em *Apartamento 608* (2009), média-metragem de Beth Formaggini que acompanha o processo de produção de *Edifício Master* (2002), instalando-se em um dos apartamentos do edifício que serviu como base de produção para a equipe, testemunhamos as agruras de Coutinho lidando com as dificuldades do método que ele próprio engendrou. "Isso não dá filme, não dá filme", resmunga Coutinho, entre baforadas de cigarro, para o desespero de sua pequena equipe, que tenta tranquilizá-lo. O risco de "não ter filme" está presente, em graus até mais intensos que em *Edifício Master*, em outras obras, como *O fim e o princípio* (2005), realizado sem roteiro e sem pesquisa prévia de personagens, ou então em *Moscou* (2009), que acompanha os bastidores dos ensaios de uma peça de teatro.

Eduardo Escorel (2009), antigo colaborador e amigo de Coutinho comenta sobre seu método:

> "Da concepção ao término de cada projeto, o sentimento predominante do diretor é de estar à beira do abismo. A incerteza que permeia a produção, resultante da falta de controle sobre o que ocorre diante da câmera, pode levar a um acidente fatal, sendo essa imprevisibilidade, no entanto, um dos principais trunfos desse gênero de filme. O encanto do documentário está, muitas vezes, no registro de acontecimentos fortuitos."

Essa situação-limite é provocada pela escolha de um dispositivo radical, que substitui o roteiro do filme, e se torna a única âncora possível a partir do qual o filme se estrutura. A partir desse dispositivo, usado como pilar-base, Coutinho aposta tudo na potência que os encontros podem provocar, sabendo que eles são irrepetíveis – ou seja, se um encontro não "der certo", se não produzir aquela faísca, se não for adequadamente potente para a câmera, não há como reconstruí-lo, mas apenas deve-se partir para outro encontro, buscar outra situação ou personagem.

Mas os encontros são pré-moldados a partir desse dispositivo, escolhido previamente pelo diretor. É o que chamo de "dispositivo-suicida", pois o próprio diretor é quem o escolhe, estabelecendo limites e restrições radicais (temporais, espaciais, sociais) sob as quais o filme deve então operar. Filmes "de busca", na expressão utilizada por Bernardet (2005), como *Passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, e *33* (2002), de Kiko Goifman, também são exemplos de "dispositivos-suicida", agora nas convenções dos documentários em primeira pessoa[109].

109 Um resumo das possibilidades e tendências do documentário em primeira pessoa pode ser visto em Santos (2012).

Sábado à noite (2007), de Ivo Lopes Araújo, talvez seja um dos maiores exemplos de radicalidade do "dispositivo-suicida". A equipe do filme aborda pessoas na rodoviária de Fortaleza, e indaga se pode acompanhá-las em seu rumo pela cidade, para, num determinado momento, desistir dela e passar a seguir outra pessoa. É como se não houvesse "pesquisa de personagem": o filme se estrutura a partir de um conjunto sequencial de encontros fugazes, com pessoas sobre as quais sabemos pouco e com quem o filme não conseguirá estabelecer um contato mais íntimo. A radical escolha do dispositivo aproxima de tal forma o filme do abismo, que é como se ele já anunciasse seu próprio fracasso. O "êxito do fracasso", na expressão de Feldman (2012), se encontra nesse improvável equilíbrio do fio da navalha que o próprio dispositivo anuncia.

2. As "imagens-terremoto"

A escolha de "dispositivos-suicida" é um modo de expor o risco de "não ter filme". No entanto, neste artigo, pretendo investigar outra possibilidade, quando o risco surge, não por meio de um "dispositivo-suicida" sobre o qual todo o filme se estrutura, mas por pequenos instantes que surgem espontaneamente (ou seja, de forma não induzida, ou mesmo, não desejada) pela precariedade das próprias condições de produção. São sequências que surgem nesses filmes como forma de apontar para um antecampo, ou seja, para as próprias condições de filmagem.

Trata-se da aparição repentina de situações inesperadas no momento das filmagens, sob as quais os cineastas não possuem controle, que ameaçam a própria continuidade do filme, expondo para o espectador a precariedade de seu

processo de produção. Essa precariedade, no entanto, torna-se potência, ao ser incorporada criativamente na narrativa, já que a montagem optou por fazer esse ruído permanecer no corte final. Esses momentos ímpares funcionam como comentários dos realizadores sobre os desafios de suas opções em colocar-se em cena, ou seja, expõem a dificuldade de esses filmes terem sido realizados.

Parece estar tudo bem, mas, de repente, não mais que repente, num único plano, tudo pode ruir. É uma espécie de terremoto, um abalo sísmico, que contamina o filme num segundo, envolvendo o espectador numa aura de estranhamento.

Esses breves momentos – apesar de serem "corpos estranhos" aos procedimentos de linguagem desses filmes (em termos de ritmo, enquadramento, etc.) – não são meras ilhas, desconectadas com o continente, mas, ao contrário, são imagens-síntese, pois funcionam como comentários sobre a própria natureza desses projetos.

3. Baronesa

Baronesa (2017), de Juliana Antunes, acompanha o cotidiano de alguns moradores do bairro Juliana, na periferia de Belo Horizonte. Em especial, o filme se concentra em duas amigas, Andréia e Leid. A partir de uma base documental, o filme insere elementos ficcionais para abordar a vida dessas personagens. Nesse método, o filme dialoga com outros filmes recentes mineiros, como *O céu sobre os ombros* (2010) e *A vizinhança do Tigre* (2014). Em meio à guerra do tráfico na comunidade, boa parte do filme é "entrincheirada", filmada na casa ou no quintal das duas amigas. O filme não é um documentário sobre a violência urbana ou sobre o tráfico,

mas o contexto socioeconômico das personagens atravessa o filme, que propõe um olhar afetivo sobre essas duas mulheres que buscam sobreviver, com seus sonhos, angústias e dilemas. Está claro que elas estão em situação de perigo: um dos personagens morre (Negão) e Andreia quer se mudar e construir sua casa no Baronesa.

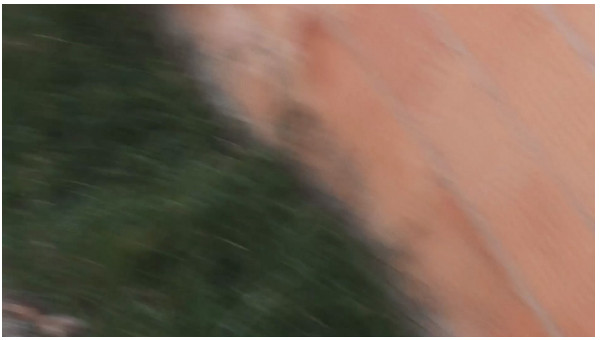
Numa das sequências do filme, Andreia e Leid estão sentadas no quintal de sua casa, tendo uma conversa comum, até o ponto em que o papo acaba resvalando na dificuldade do seu dia a dia. Elas tentam cantar uma música, que perceberemos ser um rap de Ndee Naldinho, *Povo da periferia* (2002) (Fig 1).

Figura 1 – Baronesa

As duas se ajudam a lembrar a letra da música, que fala diretamente da dura vida de um morador da periferia. A música (a arte, a criação) é uma forma de refletir sobre a luta diária e uma possibilidade de encontro e apoio entre as duas amigas. É um momento descontraído; tudo parece estar bem. Mas justamente após o verso "O dia a dia não é fácil; o dia a dia não é belo", sete tiros, ouvidos no extracampo, fazem com que a terna cena seja interrompida (Fig. 2). Leid

e Andreia levantam-se das cadeiras e correm para dentro da casa. Assim, também a câmera. As imagens ficam borradas, perdem o foco, ouvimos os gritos para se protegerem (Fig. 3). Mas, ainda assim, não vemos ninguém da equipe, não vemos os equipamentos. Não é necessário: está claro que os tiros são um som diegético, ainda que estejam no extracampo. A filmagem está em risco, precisando ser subitamente interrompida. Mas não é apenas o filme que está em risco, pela falência do dispositivo, mas principalmente as próprias vidas da equipe e das personagens estão no fio da navalha.

Figuras 2 e 3 - Baronesa



Esse plano indica que, para que um filme como *Baronesa* possa ser feito, não apenas os personagens se põem em risco, mas a equipe e o próprio filme também assumem temporariamente essa mesma condição. Nessa situação-limite, nós, como espectadores, nos colocamos em contato, ainda que brevemente, com o modo de ser dessa comunidade.

O filme não espetacularia o risco, mas apenas nos alerta que, por trás das tentativas de afeto e de apoio mútuo, existe a iminente ameaça de que tudo está sempre contaminado pela violência próxima. Temos a trágica consciência de que, por um instante, tudo pode ruir. Assim, as estratégias de *Baronesa* são totalmente diferentes das utilizadas por um filme como *Cidade de Deus* (2003), em que, na expressão de Ivana Bentes (2007), promove um "turismo no inferno". Na obra de Meirelles, percorremos os becos da comunidade como se estivéssemos numa visita guiada confortavelmente instalados dentro de um jipe blindado, parte integrante de uma excursão de turismo e viagem de montanha russa, transformando o duro contexto social num espetáculo de entretenimento para as massas, como um exótico parque de diversões ou um safari. No caso de *Baronesa*, o tom cru e as imagens borradas não provocam mero estímulo físico sensorial no espectador, mas o levam a refletir sobre as condições em que a obra pôde ser concretizada.

Um filme como *Baronesa* – que se propõe a estar ao lado das personagens, convivendo com elas – só pode ser realizado se ele de fato se coloca em posição de risco. O risco não é simplesmente método nem dispositivo, mas sim condição inerente à filmagem, postulado ético da realizadora e de sua equipe.

4. Estrada para Ythaca

Produção do coletivo cearense Alumbramento, *Estrada para Ythaca* (2010) é um dos mais sintomáticos exemplos do "cinema de garagem" contemporâneo brasileiro. Realizado integralmente por quatro artistas que se revezaram em todas as funções de produção (direção, roteiro, fotografia, som, montagem, e inclusive atores do seu próprio filme), *Ythaca* é um filme de ficção que, ao mesmo tempo, insere sutis camadas documentais em torno de sua narrativa (Ikeda, 2019). O filme fala de uma jornada de quatro amigos (os próprios realizadores) na direção do sertão cearense, em busca dos rastros de um amigo recentemente morto (Ythallo). Dessa forma, é um filme regido pela afetividade entre seus membros, dado que é um filme feito por amigos sobre a amizade.

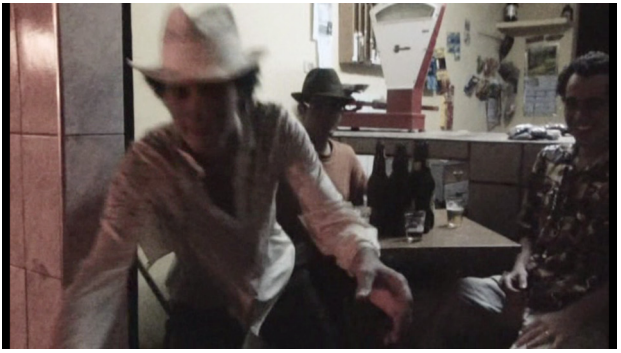
Num momento crucial do filme, após caminhar por longos quilômetros em deriva pela estrada, os quatro amigos precisam tomar uma decisão, diante de uma encruzilhada. Logo depois de pegar o caminho à esquerda, o quarteto protagonista de *Estrada para Ythaca* finalmente chega a seu destino final. Os quatro personagens – os próprios realizadores – bebem e brindam num bar vazio. A cena possui uma analogia com os planos iniciais do filme, quando os quatro bebiam num bar e decidiram embarcar juntos para Ythaca como forma de sobreviver ao luto, buscando os rastros do amigo Ythallo, apresentado como morto. Agora, quando eles finalmente chegam a Ythaca, parece que nada mudou: eles não parecem transformados ao fim da jornada e não recebem nenhum tipo de recompensa – o "pote de ouro" típico das narrativas de busca. No bar de Ythaca, o quarteto está ainda mais solitário do que no início – onde era possível ver uma ou outra pessoa (Uirá dos Reis, Rodrigo Capistrano) além deles. Agora, estão completamente sozinhos – talvez Ythallo

também esteja ali, mas daí é uma questão de fé. Eles continuam bebendo, brindando e cantando, como estavam antes da jornada. O que eles comemoram, então? Talvez eles brindem à própria possibilidade de estarem vivos, de resistirem até o final do caminho, de permanecerem juntos – ou de o filme estar finalmente pronto!

Mas ainda não chegamos ao final (do filme). É quando surge uma cena que explicita suas intenções: enquanto tentam encontrar uma música que lhes agrade, Pedro Diógenes se levanta da mesa e sua cadeira acaba involuntariamente esbarrando no tripé que apoia a câmera (Fig. 4). Todos os demais realizadores-atores se levantam apressadamente para tentar evitar a queda da câmera, chegando a derrubar as (preciosas) garrafas de cerveja. A queda da frágil câmera portátil provavelmente implicaria num dano fatal, o que resultaria no término forçado do filme. Nesse breve momento inesperado que nos surpreende, temos a impressão que todos agem conjuntamente para salvar a câmera. Mas se prestarmos bem atenção a esse breve momento do plano, que dura apenas alguns poucos segundos, perceberemos que, na verdade, Luiz Pretti é o único que age diretamente para evitar a queda da câmera (Fig. 5). Talvez por estar mais perto do aparelho, mas, numa camada de fantasia, é possível considerar que Luiz é o personagem fantasiado de cowboy, nesse torto faroeste terceiro-mundista. O valente cowboy é o personagem que acaba tendo os mais rápidos reflexos para salvar a frágil discreta testemunha indefesa. Mas, sob o efeito das cervejas, o cowboy, ao se levantar para tentar salvar a câmera, esbarra involuntariamente na mesa onde estão apoiadas as garrafas de cerveja, o que gera o torpor dos outros dois personagens (Fig. 6). Eles, por sua vez, tentam salvar as garrafas, ou melhor, tentam evitar o desperdício do líquido que ainda

poderia haver em seu interior. Tão importante quanto salvar a câmera é também salvar as cervejas.

Figuras 4, 5 e 6 – Estrada para Ythaca



Os quatro membros do Coletivo atuam de forma complementar, como numa espécie de *slapstick*: o primeiro deles mexe a cadeira que derruba o tripé que apoia a câmera; o segundo tenta resgatar a câmera e derruba a mesa. Os outros dois tentam salvar as garrafas de cerveja. A coreografia burlesca do *slapstick*, que envolve destruição e catástrofe (Nazário, 1999), é involuntariamente incorporada nesse filme lacônico por meio de uma intervenção documental, pela ação do inesperado.

O plano trepida: parece que estamos a testemunhar uma espécie de terremoto. Um abalo sísmico, que pode colocar o filme em risco, já quase no final da jornada. O corte abrupto não mostra as consequências do acidente, mas a câmera, de alguma forma, se safou, já que o filme prossegue. De qualquer forma, esse plano demarca a presença da câmera, única companhia para os quatro personagens, única testemunha de seu processo de sobrevivência. Não há, portanto, equipe a não ser os quatro realizadores: não havia, ao lado da câmera (no antecampo), um diretor de fotografia ou uma equipe de produção que pudesse socorrer a câmera e evitar sua queda. A solidão da câmera é um reflexo da solidão desses realizadores e de suas condições de realização.

O quarteto de *Ythaca* corre para salvar a câmera, ou seja, para salvar o filme. As duas amigas de *Baronesa* correm não para salvar o filme, mas a si mesmas. Ou ainda, é como se a própria câmera corresse para se salvar. O que está em jogo não é o filme, mas as suas próprias vidas. Em *Baronesa*, diferentemente de *A vizinhança do tigre*, ou mesmo de *No quarto da Vanda* (2000), vemos, apenas e exclusivamente neste plano, que existe uma equipe a filmar essas personagens.

No entanto, no caso de *Ythaca* não há ninguém ali para salvar a câmera. O antecampo está vazio. É essa profunda

solidão do antecampo que esse plano anuncia. Se eles próprios não salvarem a câmera, não haverá filme. É apenas a partir da união entre esses desastrados personagens que esse filme poderá ser feito. Ao final do filme, é como se o quarteto conseguisse superar todos os desafios e o filme sobrevivesse ao percurso da estrada e do tempo.

Esse plano, portanto, é um comentário dos realizadores sobre as próprias condições de produção do filme – é um plano que documenta essas condições no interior de um filme de ficção, como uma espécie de *making of* incorporado ao próprio filme. Esse plano deixa explícito o manifesto ético dos seus realizadores: *Ythaca* não é apenas sobre quatro personagens solitários mas é também sobre o desafio de um filme como esse poder ser realizado diante dessas condições. Ou seja, a solidão não está apenas na diegese do filme. A solidão não é apenas dos personagens mas respira por meio do seu modo de produção – ela também é dos diretores (atores-personagens).

Mas talvez nessa cena exista um quinto personagem, além dos quatro atores-realizadores. Na verdade, não vemos perfeitamente bem a cadeira de Pedro Diógenes esbarrar no tripé da câmera, pois o toque ocorre fora de quadro. Os realizadores, distraídos, cantando e se divertindo, tampouco o viram. Talvez, então, esse toque não tenha de fato acontecido. Ou poderia ser a ação de um fantasma: o vulto de Ythallo que tenha esbarrado na câmera. Talvez tudo seja uma travessura de um fantasma, cuja presença já estava anunciada em um plano anterior (Fig. 7). Nesse abalo sísmico inesperado, mesmo que de forma atabalhoada, sinto a presença de Ythallo, que saiu de trás das trevas do balcão, na mesma casa onde morreria seu pai, e se aproximou para participar da cantoria final com seus amigos.

Figura 7 – Estrada para Ythaca

É nesse breve momento que o projeto final de Ythaca se faz carne – e os cinco amigos finalmente se reencontram.

5. O caminho

Nessas cenas de *Ythaca* e de *Baronesa*, por trás de suas diferenças, vemos os personagens bebendo suas cervejas, cantando para espantar os males, refletindo sobre sua existência. Subitamente, no entanto, sem que eles o saibam, tudo pode estar prestes a ruir.

Há, por fim, outro elemento que relaciona as sequências dos dois filmes. Comentamos que, antes de chegar ao seu destino final, os personagens de Ythaca chegam a uma encruzilhada e precisam tomar uma opção. Eles seguem o caminho à esquerda, para chegar afinal a Ythaca (Fig. 8).

O caminho é um elemento presente em toda a construção cênica desse *road movie* pelo interior do Ceará. Os personagens parecem viajar à deriva, mas, num certo momento,

guiado pelo instinto, pelo coração e pela razão, seguem o caminho do cinema independente brasileiro, sugerido pelas mais diversas possibilidades de relação com uma cena análoga de *Vento do Leste* (1969), filme-icônico do Grupo Dziga Vertov, realizado por Godard e Gorin, a que *Ythaca* claramente se refere.

Figura 8 – Estrada para Ythaca

Já *Baronesa* é um filme entrincheirado, sem caminho nem horizonte. No máximo, vemos as estreitas vielas dos esguios corredores da comunidade, quase aos moldes de *No quarto da Vanda*. Mas justamente após o incidente dos tiros vemos o único plano de um caminho. Mas aqui, diferentemente de Ythaca, não há opção entre a direita ou a esquerda: apenas um único caminho, em linha reta (Fig. 9). Leid precisa sair da comunidade e fazer sua casa no Baronesa. O horizonte para Leid é a vista das demais casas que rasgam a paisagem e formam uma espécie de ocupação, numa singela imagem-síntese da cidade partida (Fig. 10). Não há opção para Leid, assim como também não havia para as "rosas da estrada"

do filme de Ozualdo Candeias, quando deixam o canavial e tomam seu caminho.

Figuras 9 e 10 - Baronesa

Em *Ythaca*, o caminho dos jovens realizadores do Alumbramento não aponta para a interlocução com seu contexto sócio-político. As decisões espelham as condições existenciais dos realizadores (o tédio, o vazio, a distopia). Se há risco nesse caminho em deriva que optaram em fazer juntos, ele é inerente ao cinema. Já no caso de Baronesa, a questão é mais grave. O risco não é propriamente uma questão de cinema, mas inerente à vida. Não há opção, e sim sobrevivência. As personagens não podem se dar ao luxo de poder optar.

Curiosamente as duas sequências se situam bem próximas ao fim de cada filme. Não propriamente como conclusão, mas como elemento que dispara a necessidade de uma conclusão. É como se essas "imagens-terremoto" fossem uma espécie de alerta para seus próprios realizadores que é preciso encerrar o ciclo de filmagens. Quando tudo afinal parece estar bem, surge uma consciência de que se está próximo ao fim. Esse gesto violento, que surge como um raio ou uma tempestade, completamente inesperado, ao ser incorporado na montagem, torna o ruído um sintoma, sinalizando que a fragilidade dos seus personagens atinge sobretudo o próprio processo de realização dos filmes. O caminho aqui, se revela, portanto, o próprio processo sinuoso de produção dessas obras.

Referências bibliográficas

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo**: estética e cosmética da fome. In: *Alceu*, v.8, n.15, jul/dez 2007, p. 242-255.

BERNARDET, Jean-Claude. **Documentários de busca**: 33 e Passaporte Húngaro. In: LABAKI, Amir; MOURÃO, Dora. (Orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.

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

ESCOREL, Eduardo. **Coutinho não sabe o que fazer**. *Revista Piauí*, ed. 35, ago 2009. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/coutinho-nao-sabe-o-que-fazer/. Acesso em 02/06/2019.

FELDMAN, Ilana. **O êxito do fracasso**: notas sobre o documentário brasileiro contemporâneo. In: BRASIL, André. *Teia 2002 – 2012*. Belo Horizonte: Teia, 2012.

IKEDA, Marcelo. *Fissuras e fronteiras: o Coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2019.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaios no real*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010.

NAZARIO, Luiz. *As sombras móveis*: *atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

SANTOS, Ana Cecília Costa. *Documentário em primeira pessoa*: relatos íntimos no audiovisual. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica - São–Paulo, 2012.

Filmografia

33 (2002), dir. Kiko Goifman

Aopção, ou As rosas da estrada (1981), dir. Ozualdo Candeias

Apartamento 608 (2009), dir. Beth Formaggini

Baronesa (2017), dir. Juliana Antunes,

O céu sobre os ombros (2010), dir. Sérgio Borges

Cidade de Deus (2003), dir. Fernando Meirelles e Katia Lund

Edifício Master (2002), dir. Eduardo Coutinho

Estrada para Ythaca (2010), dir. Guto Parente, Luiz e Ricardo Pretti e Pedro Diógenes

O fim e o princípio (2005), dir. Eduardo Coutinho

Moscou (2009), dir. Eduardo Coutinho

No quarto da Vanda (2000), dir. Pedro Costa

Passaporte húngaro (2001), dir. Sandra Kogut

Sábado à noite (2007), dir. Ivo Lopes Araújo

Vento do Leste (1969), dir. Jean Luc-Godard e Jean-Pierre Gorin

A vizinhança do Tigre (2014), dir. Affonso Uchoa

Meire Oliveira Silva é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), é professora de Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE); e também autora de *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira* (Appris Editora, 2016) e *Liturgia da pedra: negro amor de rendas brancas* (Alameda Editorial, 2018). Além disso, é tradutora de textos literários e acadêmicos das línguas espanhola, inglesa e francesa, e pesquisadora de História do Cinema Brasileiro, com foco em documentários. (e-mail: meire_oliveira@uol.com.br)

JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE E SEU CINEMA DOCUMENTÁRIO NAS DÉCADAS DE 1960-1970

Meire Oliveira Silva

Resumo

Os documentários *Garrincha, alegria do povo* (1963); *Improvisiert und Zielbewusst* ou *Cinema Novo* (1967); *Brasília, contradições de uma cidade nova* (1967); e *Linguagem da Persuasão* (1970), de Joaquim Pedro de Andrade, realizados num período de intensas transformações políticas e sociais, atestam a ampliação do viés reflexivo já evidente em sua obra ficcional. Nestes títulos, seu olhar afeito à revisão crítica da história do País mostra-se ainda mais aguçado, compondo uma espécie de estética da resistência. Se, em meio à censura, o cineasta dribla as sanções da repressão recorrendo a metáforas e referências literárias e históricas em sua produção ficcional, vide os casos de *Macunaíma* (1969) e *Os inconfidentes* (1972), em seus documentários, de natureza mais direta e incisiva, ele aprofunda este embate.

O cinema de Joaquim Pedro de Andrade caracterizou-se pelo interesse genuíno acerca das *coisas do país*, seja por escritores, artistas e pensadores, tais quais Pedro Nava, Aleijadinho e Gilberto Freyre; por símbolos nacionais, como o futebol e o carnaval; ou pelo, quase sempre presente em sua obra, diálogo entre a literatura e a sociedade. Ao declarar, em uma de suas últimas entrevistas que só lhe interessava o Brasil, chancelava o cerne de sua filmografia desde o início. Seu olhar não ufanista, mas extremamente ferino, apresentou um retrato de país que não estampava os cartões-postais, configurando uma revisão crítica acerca das questões muito comuns a países colonizados, como a busca pela compreensão – ou reconstrução? – de uma identidade nacional nas marcas profundas de um povo mestiço ancorado em vivências muito problemáticas ao longo de sua formação.

Nas produções ficcionais, procura então erigir metáforas do país que, talvez, por meio de uma linguagem insólita e inusitada, caso não conseguisse abarcar, pelo menos se aproximaria da complexidade do *absurdo* brasileiro. É o caso de *Macunaíma* (Brasil, 1969), seu maior sucesso de bilheteria a dialogar com o público, inclusive, não politizado e nem intelectualizado. Ao usar uma estética, de certa forma, ligada à pornochanchada e ao deboche, transpôs às telas a obra homônima de Mário de Andrade retomando, 41 anos depois, a herança modernista cuja fase chamada heroica incumbiu-se de deglutir o Brasil de acordo com os manifestos de Oswald de Andrade, antropofagicamente. A opção por adotar essa mesma estética vai ao encontro dos ideais de intelectuais das décadas de 1920-1930, debruçados sobre uma espécie de redescoberta do Brasil por meio de uma releitura crítica de seus elementos formadores. Tais aspectos são colocados em xeque novamente a partir dos anos 1960, repletos de transformações políticas e sociais, impelindo artistas e intelectuais a reagir.

E o cinema de Joaquim Pedro reage, acirrando sua percepção arguta de nacionalidade, tanto na ficção quanto na obra documentária. Neste trabalho, *Garrincha, alegria do povo* (Brasil, 1963), *Improvisiert und Zielbewusst* ou *Cinema Novo* (Brasil, 1967), *Brasília, contradições de uma cidade nova* (Brasil, 1967) e *A linguagem da persuasão* (Brasil, 1970), formarão um *corpus* que nos possibilitará investigar como seus documentários, entre 1960 e 1970, condensaram certa estética de resistência, ainda mais provocativa que seus trabalhos anteriores. Considerando-se o período em questão como palco de intensas transformações políticas e sociais, o cineasta intensificará o viés reflexivo de sua obra ficcional de cunho já autoral e investigativo. Nos documentários, seu olhar afeito à revisão crítica da história do país se mostrará ainda mais aguçado em direção a uma estética de resistência. Se, em meio à censura, Joaquim Pedro experimenta as sanções da repressão, seus documentários, de natureza mais direta e incisiva, acirrarão a dificuldade de veiculação dos filmes. Mesmo quando realizados sob encomenda, seja por meio de empresas ou grupos específicos, a personalidade autoral de Joaquim Pedro optaria por resultados controversos que frequentemente iam de encontro aos interesses desses clientes.

É preciso, portanto, retomar a trajetória dessa obra a fim de averiguar os impactos da censura sobre ela. Para sondagem do caráter nacional, o cineasta tomará elementos representativos da *brasilidade* como o futebol, o Carnaval, a modernidade desenvolvimentista de Brasília, a arte barroca mineira, etc., de modo a empreender uma busca de entendimento acerca da formação nacional controversa e os impactos no Brasil de seu tempo, em diálogo com a estética modernista dos anos 1920. Seu olhar sarcástico sobre as agruras do país contribui para a documentação de uma História muitas vezes não contada ou distorcida da nacionalidade.

Tal peculiaridade pode estar relacionada ao interesse do diretor em desnudar a sociedade brasileira ao questionar sua (de)formação colonial. Por conseguinte, símbolos nacionais a serviço da construção de uma aura fabulosa responsável pela mitologia da *brasilidade* serão constantemente postos à prova, como a cultura popular. Em *Garrincha, alegria do* povo, Joaquim Pedro de Andrade experimenta as inovações do *cinema direto* e do *cinema verdade*, ao retratar a trajetória vitoriosa da seleção brasileira, na Copa de 1962.

Joaquim Pedro, ao tentar captar o som dos jogos diretamente no estádio do Maracanã, depara-se com dificuldades técnicas imprevistas que o direcionam a alternativas para finalizar o filme que certamente garantiram o seu caráter genuíno entre as produções da época. A aura do ídolo do Botafogo, inclusive em sua intimidade, asseguraria o aspecto verdadeiro e, ao mesmo tempo, lírico das imagens de modo a compor uma espécie de dança capaz de amalgamar a sublimidade dos movimentos do jogador e de suas rudes chuteiras, em meio aos planos panorâmicos do estádio grandioso. O clima de alegria futebolesca, capaz de superar as mazelas do povo, figuraria na metáfora do craque brasileiro de pernas tortas, negro e de origem pobre, cuja trajetória adversa seria contraposta à genialidade de seus dribles. O modo de inserção das técnicas do cinema direto no país revelou necessidades que propiciaram o delineamento da especificidade cinematográfica brasileira. E *Garrincha* é, para além do ensaio artístico de cunho antropológico, uma fusão de exercícios de linguagem cinematográfica e técnicas improvisadas e adaptadas às características de se fazer cinema no Brasil, nos anos de 1960.

Joaquim Pedro de Andrade aproxima-se dos métodos do *cinema verdade* e do *cinema direto*, assim como de Jean Rouch e dos irmãos Mayles; por meio de pesquisas, realizadas na

França e nos Estados Unidos, subsidiadas por bolsas de estudos. Através do contato com a Fundação Rockfeller (um dos órgãos a lhe propiciar estágios internacionais), consegue a doação de uma câmera *Arriflex 35mm* (blimpada para efeito de diminuição de ruídos) e um gravador *Nagra III* para o IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que se encontrava sob a direção de seu pai, Rodrigo Mello Franco de Andrade. Desses contatos também surgiriam, junto a UNESCO, o pioneiro curso de cinema documentário ministrado pelo cineasta sueco Arne Sucksdorff, realizado na Divisão de Assuntos Culturais do Itamaraty[110], órgão que adquiriu também uma moviola *Stennbeck*. Essa oficina foi um divisor de águas para o cinema nacional, especialmente na realização de filmes documentários. Jovens realizadores que compunham o núcleo do *Cinema Novo*, tais quais Vladimir Herzog, David Neves, Arnaldo Jabor e Eduardo Escorel, assim como atores, entre os quais José Wilker, seriam figuras centrais para a história do cinema nacional a frequentar o curso, por mais que o único filme resultado do encontro tenha sido *Marimbás* (1963), de Herzog.

Essa jovem geração de artistas e intelectuais estava na linha de frente de um projeto para reconfiguração do país por meio da educação em diversos setores, desde as salas de cinema até os espaços rurais. Representavam uma elite também intelectual na época. De fato, como já dito, é por meio da aproximação do IPHAN a instâncias internacionais, como a Fundação Rockfeller, que recursos tais como a câmera *Arriflex* e o gravador *Nagra* (ainda que não acoplados) chegam ao Brasil e são propiciadores dessas primeiras realizações cinemanovistas pautadas pelo cinema direto em 35mm. Ou seja, o Cinema Novo é impulsionado pelo contato de órgãos

110 A UNESCO e o Itamaraty estão entre os pioneiros no fomento aos primeiros documentários e cinema direto no Brasil. (V. Ramos, 2013:343).

governamentais específicos brasileiros, ligados diretamente à difusão e à preservação cultural, com instituições internacionais voltadas à filantropia e ao incentivo de pesquisas. Além disso, conta emblematicamente com seus cineastas concentrados na cidade do Rio de Janeiro.

E é importante destacar que - num breve esboço curricular - no Itamaraty, estavam Lauro Escorel, pai dos cineastas Lauro e Eduardo Escorel; Paulo Carneiro, pai de Mário Carneiro, havia sido embaixador do Brasil junto à UNESCO; Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do IPHAN, era pai de Joaquim Pedro; e Manuel Diegues, o pai de Cacá Diegues, já havia feito parte de instituições renomadas, como o Centro Latino-Americano de Pesquisas em Ciências Sociais. De fato, os cinemanovistas eram, em sua maioria, herdeiros da intelectualidade artística e política do país. Compreender, então, a formação que tiveram e a contribuição de suas incursões cinematográficas, é também uma possibilidade de reflexão sobre o projeto voltado às artes e à educação em voga nos anos 1960, em consonância com as medidas relativas à erradicação do analfabetismo e, inclusive, ao método Paulo Freire direcionado a uma educação fomentadora de liberdade e autonomia.

Foi nesse ínterim, em 1961, que Joaquim Pedro de Andrade recebe um subsídio à pesquisa para ir a Nova Iorque, quando ainda estava em Paris, estagiando no *Institute des Hautes Études Cinématographiques* (*Idhec*) e na *Cinemateca Francesa*. Em Paris, finaliza *Couro de gato*, um curta-metragem ficcional de pungente propensão documental. O filme enfoca a pobreza terceiro-mundista determinante na exploração do trabalho infantil em contraste com o turismo carioca envolto em belezas naturais e festividades nacionais de grande porte, como o carnaval. O filme integra *Cinco vezes favela* (1962), iniciativa do Centro Popular de Cultura (CPC) idealizado por

Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis e Carlos Estevam Martins, com a incumbência de levar cultura às massas.

Os intuitos pedagógicos de núcleos como CPC objetivavam o despertar da consciência do povo para a resistência diante de opressões. Acreditavam que, por meio da mobilização coletiva, a exploração do proletariado poderia ser revertida. Os anos de 1960, no mundo todo, assistiam a um levante da utopia como reação primeira à ameaça contra os direitos individuais. No Brasil, a partir do golpe militar, em 31 de março de 1964, a ideia de que João Goulart transformaria o país numa ditadura comunista foi abafada por uma ditadura de extrema-direita, responsável pela suspensão das liberdades democráticas e perseguição das organizações estudantis e sindicais, junto à censura cada vez mais aferrada às produções artísticas que continuaram a ser consumidas largamente pelo público, no entanto, sob o critério de não denunciar abertamente questões sociais controversas. Após o AI-5, com o fechamento do Congresso e a completa supressão da normalidade democrática, em dezembro de 1968, o quadro repressivo se intensifica e a reação esboçada pelas artes, engendradas por potência e criatividade, é notável pelo afloramento de um de seus períodos mais profícuos. Justamente no momento de maior repressão, assiste-se a expressões artísticas surpreendentes, como destaca Roberto Schwarz, no famoso ensaio *Cultura e política* (1964-1969), ao aludir ao estado posterior ao golpe militar; e precedente ao Ato Institucional nº5. De fato, pode-se considerar o momento como um marco na vida cultural da sociedade brasileira no que tange ao cenário político e social, que vivenciou intensa produção intelectual ligada às ideias do Partido Comunista Brasileiro (PCB), de maneira direta ou não. O levante de estudantes, artistas, professores e jornalistas regeu o tom do debate de ideias formadoras de uma atmosfera crítica significativa.

Quando *Garrincha, alegria do povo* é lançado, em meio à euforia futebolística do bicampeonato mundial, o país atravessava grave crise social, sobretudo em relação às reformas de base e às lutas camponesas. O presidente João Goulart, empenhado nessas medidas que visavam à diminuição das disparidades sociais e pretendiam alçar o país a patamares distantes do subdesenvolvimento, enfrentou embates com os setores ligados aos grandes latifundiários e ao empresariado. As atividades cinematográficas, bem como as artes em geral, encontravam-se aportadas em iniciativas esparsas e de pequenos grupos.

Quando Luís Carlos Barreto convida Joaquim Pedro de Andrade para dirigir *Garricha*, a ideia é aproveitar o título mundial conquistado pela seleção em 1962. No roteiro, atuaram Joaquim Pedro de Andrade, Armando Nogueira e o próprio Barreto. A direção de fotografia é de Mário Carneiro, e a câmera, por David Neves. Eduardo Escorel e Hélio Barrozo Netto foram direcionados ao trabalho com o som. No entanto, devido aos equipamentos disponíveis no país, não se resolvem satisfatoriamente os problemas técnicos do som direto no filme. Assim, a gravação do diálogo entre Garrincha e seu médico, Dr. Nava Monteiro, é realizada com equipamento tradicional. Os aparelhos usados no seminário de Sucksdorff chegam nesse ínterim, mas o filme *Garrincha* só os aproveita para a gravação de ruídos e do som ambiente no Maracanã. A locução *over* emerge juntamente à música clássica e ao samba, estes responsáveis por promover o efeito contrastante, ao oscilar entre o erudito e o popular. Talvez, o *biscoito fino para as massas*, como pregavam Oswald de Andrade e os modernistas dos anos 1920, outra elite intelectual com outro claro projeto de país.

O documentário, ainda que tentando incursionar pelo Direto, mantém sua origem clássica na apurada montagem

que impunha rigor técnico ao mesclar materiais de arquivo à multiplicidade de câmeras que, além de criar um efeito de proximidade do nível do campo, transitava entre os rostos anônimos no estádio, suas emoções, juntamente às jogadas do atleta ídolo do Botafogo. Garrincha é elevado a uma dimensão mítica e já eternizada pelas imagens selecionadas para comporem a narrativa fílmica conduzida por uma *voz* plena de autoridade que transforma o homem ordinário em seu cotidiano em mito do esporte na grandeza do Maracanã, uma espécie de coliseu tropical assistindo à encenação do herói de pernas tortas do Botafogo. Consequentemente, torna-se um indivíduo cujas adversidades são narradas como superação conferindo-lhe aura fabulosa ratificada pelas imagens de arquivo que já lhe arrebataram da existência ordinária e o lançaram a um espaço sublime. A estrutura do documentário, pautada por oposições binárias, procuram abarcar essa trajetória fabulosa. Sua altivez é avultada, equiparando-o aos mitos de origem sagrada que norteiam as narrativas clássicas produzidas pela humanidade.

Garrincha é um documentário que, não só por seu conteúdo, mas por sua forma – ainda que experimental – ocupa um lugar-chave para a compreensão daquele novo cinema brasileiro e de todas as transformações da época, especialmente, as relativas aos comportamentos. Heloísa Buarque de Hollanda alude ao contraste entre os artistas produtores de arte, seu público consumidor e a instabilidade social atrelada a disparidades e disputas espaciais por grande parcela da população excluída de todas as *benesses* dos "loucos anos 1960" no Rio de Janeiro:

> "O artista revolucionário popular poderia ser o indivíduo que mora na zona sul, trabalha e ganha dinheiro, tem mãe, mas vê que a favela é logo ali e que na porta de seu edifício dorme um mendigo

> adulto. Sente-se, então, compelido a renegar sua existência de "burguês de doirada tez" para juntar-se ao povo. Sua opção é moral. Sua ação política é um problema de honra e de doutrina. Realiza-se como atitude intelectual pacificadora de uma existência contraditória do escritor de classe média que mora em edifício altíssimo, observando o rico que porta um presunto e os andrajos que crescem na favela. Evangelicamente, ele mitifica o poder de conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual". (1992: 30)

Em sua análise, Hollanda chama a atenção para o contraste, inclusive, entre a origem social dos intelectuais e artistas ligados politicamente ou não à produção de bens culturais do período. Essa produção, somente se regida pela busca de uma linguagem afeita à "sintaxe das massas", seria capaz de atingir a todos, exortando-os à revolução. Em determinados momentos, há claros indícios de preocupações de cunho didático no documentário, como a análise da influência do futebol para as massas e o próprio sacrifício cotidiano do atleta título da obra. O filme, ao contar com depoimentos e diversas tomadas em recuo, encarregadas de captar a espontaneidade própria do direto, se vale dessas tomadas utilizando câmera oculta, numa interação entre o sujeito-da-câmera e a tomada, quase sempre sem interação com o mundo. Há a espontaneidade do craque também em sua vida fora dos gramados, seja no *twist* dançado com as filhas, no treino ou brincadeiras com os colegas, de modo a amalgamar o homem e o herói, numa oposição estrutural, muito apontada a construir o mito Garrincha, vindo do povo e predestinado a redimi-lo, levando-lhe alegria por meio da fantasia e da beleza de seus dribles quase sobre-humanos.

A intenção de posicionar a câmera de maneira fria e oculta diante de Garrincha é, talvez, sua maior proximidade com o direto americano, assim como atinge o mesmo efeito através das teleobjetivas que flagram os torcedores em suas mais diversas reações. Igualmente, ao ir ao cotidiano do povo e da fábrica de tecidos na terra natal do jogador, é a afirmação de um olhar que se pretende neutro, o que em nada ficava prejudicado sem a captação do som direto. Outras nuances e possibilidades podem sendo desenhadas. Fernão Ramos (2013), por exemplo, chama a atenção para o recuo da câmera atrelado a certa distância entre o documentário e o povo. É um caminho que, por meio de detida observação, chega a contrariar a tentativa de aproximação, diálogo e educação do povo, conforme os intuitos cinemanovistas anteriormente expostos.

Pensando na estética do cinema direto, cujos realizadores empenham-se em negar a presença da câmera e enfatizar a naturalidade de sua existência, o contraste formal, no caso brasileiro, coaduna-se aos paradoxos de seus temas e objetos. Em *Garrincha*, as tomadas na posição observadora, revelam muito mais do que as técnicas do direto, ao promover captação de material para análise dos contrastes nacionais. A própria banda sonora demarca a oposição entre a música clássica e o samba e, por extensão, entre a esfera erudita e a popular. Ivana Bentes associará esse momento à abertura de *Terra em transe* (1967). Contudo, ressalta-se que Glauber Rocha preferirá fundir imagens e sons numa abordagem que tende ao onírico, ao descrever o transe do subdesenvolvimento e do ilógico nas manifestações culturais e populares. A linguagem de Joaquim Pedro, por sua vez, apresenta-se mais cartesiana ao balizar esses elementos incongruentes. Essa escolha estética o levará a *didatizar* os retratos de Brasil para o espectador.

Glauber Rocha (2013) arriscará a hipótese de que Joaquim Pedro vai ao povo, mas sem esquecer seu lado aristocrata, por isso o resultado fílmico não poderia ser diverso. Já Gustavo Dahl afirma que não seria plausível retratar a realidade por meio de técnicas de montagem. Destarte, o discurso político do filme, ao aludir à manipulação do futebol, estabelecerá afinidade com a crítica do samba e da religião, como elementos deflagradores da alienação, como em *Cinco vezes favela.* Essa disposição crítica afigura-se como uma constante dos filmes cinemanovistas e, sobretudo, em Joaquim Pedro de Andrade. Randall Jonhson (1984:13-14) chama a atenção para a importância da análise social empreendida por Joaquim Pedro de Andrade acerca dessa enorme paixão responsável por mover milhões de brasileiros. Entretanto, o discurso de *Garrincha* não se apresenta tão agressivamente como o de *Subterrâneos do futebol* (Brasil, 1965), de Maurice Capovilla, mas talvez sejam nuances da "estética aristocrata" de Joaquim, retomando a observação glauberiana para abordagem da temática em questão.

Para além do intuito inicial, a natureza do documentário mostra-se clássica, sendo ratificada pela locução de Heron Domingues, radialista cuja voz era famosa nacionalmente por conduzir o *Repórter Esso*[111]. A identificação junto ao público estava garantida pela narração popular do texto de Armando Nogueira. A produção de Luiz Carlos Barreto garante, por sua vez, as soluções fílmicas compensatórias dos imprevistos das filmagens. E é no retrato da essência do jogador Garrincha que o alcance do público se materializa.

111 Fomentado pela empresa *Standard Oil Company of Brazil* – Esso do Brasil –, o *Repórter Esso* estreia em 28 de agosto de 1941, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Ali seria a anunciado o ataque aéreo da Alemanha à Normandia, no contexto da Segunda Guerra Mundial. O programa representou verdadeira revolução no radiojornalismo brasileiro, sendo apresentado por quase 30 anos. Em 1952, começa a ser veiculado também pela TV Tupi.

Cada espectador é aproximado e identificado ao ídolo que se destaca na seleção brasileira; vingando-a dos algozes uruguaios da Copa de 1950. No Canal 100, não havia apenas um time de futebol, mas 75 milhões de Garrinchas[112] redimindo uma nação de todas as suas mazelas por meio da magia do futebol, conforme destacou o escritor Nelson Rodrigues.

Mantendo a linha afeita à experimentação técnica direcionada à decifração do país, em 1967, com *Cinema Novo*, Joaquim Pedro se deterá nos bastidores daquelas novas realizações do cinema nacional e seus autores em tempo real, novamente decidido a fazer cinema direto e cinema verdade, numa espécie de metacinema que incorporasse metodologias e discutisse as dificuldades de fazer cinema no Brasil. O acompanhamento dos trabalhos de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Domingos Oliveira, Arnaldo Jabor e Carlos Diegues, ultrapassará as questões relativas aos problemas de produção e veiculação dos filmes. O objeto fílmico é concernente à dificuldade de interlocução com o povo, geralmente, ausente das salas de cinema. Entrave que seria intensificado com a constante vigilância a que estavam sendo submetidas as obras de arte. *Improvisiert und Zielbewusst* ou *Cinema Novo* debaterá, em essência, os ruídos entre a intelectualidade artística e a população.

A tradução direta do alemão, "Improviso e intencionalidade", confirma a inclinação do movimento de trabalhar nos ajustes dos procedimentos técnicos, juntamente ao caráter pedagógico dos filmes. Esse curta-metragem de 30 minutos é produzido pelo Canal 2 da TV alemã, sob a condução de K.M. Eckstein, locutor da narração original. Para sua realização, foi utilizado material trazido pela equipe alemã, como uma câmera *Éclair* 16mm, sincronizada a um gravador *Nagra*,

112 RODRIGUES, Nelson. *A pátria de chuteiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, p. 41.

por cabo. No Brasil, compete à Cinemateca do Rio de Janeiro sua versão brasileira, a partir do texto Maurício Gomes Leite, cineasta e crítico mineiro, e narração de Paulo José, ator que estreia em cinema com *O padre e a moça* (65), primeiro longa de Joaquim Pedro.

Por meio da *câmera na mão*, o curta apresenta a estética do Cinema Novo com espontaneidade ao capturar bastidores das filmagens, preparação de elenco, negociações de patrocínio, enfim, todo o processo que envolvia a preparação dos filmes. O ambiente boêmio da Zona Sul carioca concentra a realidade dos cineastas, no bar da Líder Cinematográfica. Ali, discute-se cinema e o espaço é eleito como escritório improvisado do grupo. Outros momentos simbólicos do Cinema Novo são filmados. Todos giram em torno de outras produções exemplares de 1967, tais como as dublagens de *Todas as mulheres do mundo,* ou, em outro momento, quando Domingos Oliveira solicita financiamento junto a um banqueiro; ou *Garota de Ipanema*, nas discussões entre Leon Hirszman e Vinicius de Moraes sobre detalhes das filmagens.

Opinião pública, de Arnaldo Jabor, avalia a jovem classe média individualista e alienada, às vésperas do AI-5. A preparação dos atores de *Terra em transe* (1967), por Glauber Rocha, também é registrada. A intenção do curta é a de aproximar essas novas realizações dos espectadores, justamente para encurtar a distância entre o cinema e seu público; entre o intelectual e as massas. Mais uma vez, a voz *over* contraria a opção por entrevista, talvez inspirado pelo Cinema Direto americano que inicialmente também não trabalharia com intervenções. Assim, abre caminhos para a reflexão sobre a realização dessa estética no Brasil. Porque não se trata necessariamente de incorporação ou rejeição imediata das técnicas, mas de um cinema que ainda se encontrava distante do seu objeto, o povo, tal qual no filme *Garrincha, alegria do povo*,

em que a montagem funciona como metalinguagem dessa ausência de diálogo e incomunicabilidade. É justamente por meio dessa narração clássica que o espectador é situado entre o que se filma em flagrante espontâneo e a montagem junto à voz que direciona o olhar. Esse formato deixa claras as intenções do curta-metragem, num caráter pedagógico que delimita, inclusive, as propriedades do Cinema Verdade e do Cinema Direto: *"Este momento não foi encenado. Tudo acontece espontaneamente"*.

Ainda em 1967, Joaquim Pedro de Andrade filma *Brasília, contradições de uma cidade nova*, sob encomenda da Olivetti. Por se tratar de uma solicitação empresarial acerca da nova capital do país, inaugurada havia apenas sete anos, o que se desejava era o melhor cenário do país. O retrato deveria satisfazer os anseios desenvolvimentistas do plano piloto de uma cidade moderna, símbolo do país arrojado de Juscelino Kubitschek. E, contrariando as expectativas de seus idealizadores, o Planalto Central revela-se como o mais novo palco das disparidades sociais brasileiras, na cidade modelo excludente, sobretudo, aos migrantes que a ergueram. Além disso, condensava a dialética do atraso e da modernidade – estados inconciliáveis de um país colonizado que sempre carregou as marcas de sua história ancorada em escravidão e exploração dos recursos naturais. O filme de Joaquim Pedro só registra aquilo que é gritante, ainda que não houvesse passado dez anos da inauguração da capital federal.

Especialmente por se chocar com os propósitos do governo militar, negando-se a retratar de modo ufanista a nova capital, o filme não chega a ser exibido em circuito, somando-se a outras obras de Joaquim Pedro que, por trazerem um retrato indesejado do país, foram recusadas. Ao expor as fendas da disparidade basilar da capital-modelo como microcosmo do país, o cineasta desvela as fissuras do

próprio Brasil sempre escamoteado por fachadas ilusórias. E isso se torna ainda mais flagrante ao passo que o desígnio dos arquitetos Oscar Niemeyer e Lúcio Costa estava arraigado na erradicação de todos os contrastes sociais. Tencionavam construir uma cidade para todos, com amplos espaços abertos e de livre acesso a suas quadras e superquadras. A cidade planejada deveria aspirar à qualidade de vida de seus habitantes, em um plano arquitetônico moldado para inclusão de todo e qualquer cidadão.

A metáfora mais pujante talvez esteja na narração de Ferreira Gullar, ao descrever o Palácio da Alvorada como concebido para ser a residência de um cidadão brasileiro comum. Ao mesmo tempo, descreve seu projeto como similar ao padrão de uma casa-grande colonial, com varanda e capela. O sarcasmo narrativo intensifica-se à medida que quadros com retratos de presidentes que ali já viveram são exibidos em banda sonora alusiva a cantos de pássaros, num bucolismo que em nada associa-se aos horrores dos anos do regime militar. Novamente, mais do que a narração clássica descritiva, a voz *over* serve para direcionar o olhar e o julgamento do espectador. Todo esse desconforto permeia o documentário que explode na descrição da cidade cindida pelo projeto do plano-piloto e sua realidade imersa em violentas explorações econômicas a partir da mão-de-obra dos nordestinos forçados a se assentar em cidades-satélites improvisadas e surgidas desordenadamente em seu entorno.

O nordestino Gullar, como crítico de arte e poeta, empresta a sua narração certa carga de paródia cruel; seu sotaque nordestino é associado, por contiguidade, aos excluídos, como uma metonímia que se estende também aos artistas e intelectuais da Universidade de Brasília que terá destaque na captação de seus alunos refletindo sobre a perseguição constante. A sociedade brasileira de 1967 não

permitia mobilidade social, comportamental ou mesmo qualquer pensamento crítico. A Universidade de Brasília, ao enfrentar a grave crise educacional junto à repressão massiva, emerge como símbolo da liberdade de pensamento que segue abafada na suntuosidade do plano arquitetônico.

Viramundo, música homônima do documentário de Geraldo Sarno (1965), composta por Gilberto Gil e Capinam, denuncia a dura realidade dos nordestinos, os calangos de Brasília, na "festa, trabalho e pão" de esperança e inúmeras privações ao apostar no sonho da nova capital. A cidade passa a se mostrar inóspita e desconfortável. E, como numa condução de fins unicamente pedagógicos, a câmera se distancia do plano-piloto abraçando o caos periférico cujos ruídos sobrepõem-se à composição clássica do início, de Erik Satie. O popular substitui o erudito. A denúncia segue essa substituição através de outros personagens: rostos de presidentes dão lugar a rostos de migrantes anônimos, na utilização de técnicas aproximadas dos cinemas verdade e direto americano, francês e canadense. Não obstante, tais experimentações mostram-se adaptadas a um cinema que, para além de ser autoral, reflete as condições muito particulares de se fazer cinema no Brasil, naquela época de intensa efervescência cultural diante dos desmandos políticos. Condições que talvez expliquem o absurdo da brasilidade em todas as suas esferas. E nos momentos em que as dificuldades técnicas erigem sintaxes alternativas capazes de transformar a privação em estética.

O sonho mítico de Dom Bosco, que elegia Brasília como sina de terra santa, era duramente combatido pelo cineasta que, ao trazer no roteiro a assinatura do crítico Jean-Claude Bernardet e do arquiteto Luís Saia, já se mostrava posicionado de modo crítico em relação a esse caráter predestinado e à mitologia religiosa do plano piloto em formato de cruz

à qual não faz menção no filme, mas a dessacralização da cidade é composta por imagens de gradativa denúncia. A fotografia de Affonso Beato ressalta a arquitetura de Niemeyer e Costa, mas é o contraste com o Brasil retirante que eclode na tela. O roteiro de Bernardet, por ter sido obrigado a abandonar a UnB, devido à repressão, simboliza a dor dos exilados e dos perseguidos. Mimetiza a perigosa voz da intelectualidade combatida pela ditadura. O que surge das sequências são vidas indesejadas, cada vez mais acuadas pelo país excludente. A monumental arquitetura evidencia a falta de comunicação já problematizada nos documentários anteriores, e, assim como o cinema, faz parte das artes inalcançáveis para a maior parte dos brasileiros, que se mantêm no limiar da sobrevivência que parece dignificada pela festa e pão ofertados nos intervalos do duro trabalho.

A mesma dialética é objeto de *Linguagem da Persuasão,* curta-metragem de 1970, no qual as contradições nacionais são evidenciadas, em mais um filme encomendado e de caráter institucional, para o SENAC. A obra apresentava-se abertamente acusadora do aumento das disparidades e também do caos que vitimou um país enredado pelas utopias consumistas do Milagre Econômico. O mesmo abismo social presente nos *travellings* contemplativos de *Brasília*, em 1967, retorna ao filme de 1970, em nova exposição da barbárie estimulada pela onda capitalista monstruosa embasada pela pseudodemocracia que vitimou o país subdesenvolvido situado entre a miséria e opressão totalitarista do sistema governamental vigente.

O absurdo político da censura junto às torturas e desaparecimentos cada vez mais frequentes no contexto do AI-5, convive com as ações modernizadoras e o acirrado estímulo à indústria. As liberdades individuais são postas à prova pelo regime. A qualidade de vida diminui e é continuamente

confrontada com as instabilidades econômica de índices inflacionários cada vez mais altos a deflagrar um quadro de desigualdade social crescente. A publicidade serve à televisão como veículo do entusiasmo consumista do chamado *milagre econômico*. As pautas política e econômica de Emílio Garrastazu Médici impunham, entre as promessas de progresso, perseguições e censura, de um lado; e estímulo à indústria, de outro. Sendo assim, o curta *A linguagem da persuasão* vale-se do discurso publicitário para, numa paródia metalinguística, mapear o controle publicitário presente nos veículos de comunicação, e também na sua grade de programação. O curta proporciona uma metodologia de análise da manipulação dos sujeitos em rotina, direcionados ao consumo e à consequente alienação do povo, utilizando as mesmas estratégias de controle do consumidor e, próprio de um vídeo instrucional, conduzindo o olhar dos espectadores oferecendo-lhes certas referências de como agir também.

Ao ser encomendado pelo SENAC, para o curso de Comunicação Visual, o documentário deveria restringir-se à descrição da carreira publicitária, voltando-se ao aperfeiçoamento de profissionais da área. Contudo, a opção de Joaquim Pedro versará entre o horror às estratégias de consumo fácil e imediato, pautadas por um discurso vazio, e ao pastiche que mais constrange do que enreda o espectador transformado em usuário de cinema, de arte, de televisão. Inúmeros jogos linguísticos convertem a cena em atração bizarra a ser engolida, quase apelativa como uma estratégia de *freak show*, de modo a atrair pelo grotesco. A imagem de um palhaço na fachada de uma loja, no início do filme, por exemplo, aparece fantasmagórica, destinada ao susto e ao riso boicotado do sujeito que se reconhece no discurso da narração pedagógica com caráter reprovativo. Os discursos de manipulação logo remetem aos anos 1970 e ao incentivo

massivo de consumos de bens. O fantasma do *milagre econômico* é exposto pela elocução e montagem que apelam ao *kitsch* e ao mau gosto da plástica da propaganda duvidosa.

Os discursos de condicionamento emergem como reflexos do contexto político. Entre Costa e Silva e Médici, um país pobre repleto de problemas sociais é escancarado nas estratégias de venda que servem para atrair compradores que, concomitantemente, configuram-se como reprodutores de arquétipos e comportamentos. Talvez a mesma tática remeta à condição colonizada do país. Afinal, a que serviu a famosa *Carta de Achamento do Brasil*, escrita por Pero Vaz de Caminha ao rei Dom Manuel, em 1500? Mais uma vez, remetendo inevitavelmente à decifração do contexto brasileiro, e mais precisamente, ao documentário *Brasília, contradições de uma cidade nova,* a locução de Ferreira Gullar refere-se à publicidade permeada por enunciados impactantes direcionados ao espectador em linguagem conativa. O convencimento do receptor da mensagem afirma-se nos jargões da propaganda captadora de consumidores. A natureza instrucional do curta reside na função quase sensacionalista do discurso que estabelece, mais do que pela intertextualidade com os filmes anteriormente analisados, uma interdiscursividade que oscila entre a paródia cruel e a reprovação mordaz. Os jingles publicitários eleitos como trilha sonora dirigem a experiência alienante de consumo e são orientados pelo olhar penetrante e pela boca atrativa da atriz que fuma e seduz. Assim, a arte admite sua essência consumível na novela em cuja tomada é projetado o duplo sujeito dividido entre atriz e personagem, enfatizando a persona que se embate violentamente com o pacto da verossimilhança da ficção, mas assume corporeidade identificando-se ao espectador e seus anseios de consumir também o filme como produto.

A narração repleta de julgamentos e exortações descreve a devoração do consumidor em suas fantasias de consumo, enredadas em suas miragens. *Macunaíma,* o maior sucesso do diretor, filmado um ano antes, diante da iminência dos impactos do AI-5, é retomado, mormente na trilha tropicalista que embala a tragédia do herói sem nenhum caráter aniquilado por bens inúteis e máquinas monstruosas reificadoras das relações humanas. Mário de Andrade, ao delinear o brasileiro devorado pelo Brasil, segundo as palavras do próprio Joaquim Pedro de Andrade, conseguiu condensar as relações sociais passíveis de existência na pós-modernidade, principalmente, num contexto brasileiro fundado por faltas e lacunas. Há, por fim, a vigorosa presença de uma interdiscursividade alusiva ao mal-estar na civilização freudiano no reflexo do vazio do homem pós-moderno.

Logo, os documentários de Joaquim Pedro de Andrade, realizados entre 1960 e 1970, revelam de maneira ainda mais aguçada a tendência do diretor em retratar a sociedade brasileira enfocando seus aspectos problemáticos imbricados ao cerne de sua formação e refletidos na essência de seu povo. Os filmes aqui analisados, por fazerem parte da primeira década de sua carreira, antecipam características recorrentes de seus filmes e, é sobretudo na sua produção de documentários que emerge a aura crítica de um cinema autoral cujas convicções nunca se submeteram a desmandos, e sempre resistiram.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Rodrigo e o SPHAN - coletânea de textos sobre o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: MinC, Fundação Pró-Memória, 1987.

ARAÚJO, Luciana Correa de. *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos.* São Paulo: Ed. Alameda, 2013.

AVELLAR, José Carlos. *O cinema dilacerado.* Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade - A revolução intimista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

_____. "Transe, crença e povo". *Cadernos de subjetividade.* São Paulo: PUC, 1993, v.1, n. 1, p.107-119.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.* São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CÉSAR, Ana Cristina. "Literatura não é documento". In: *Crítica e Tradução.* São Paulo: Editora Ática, 1999.

ESCOREL, Eduardo. *Adivinhadores de Água.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

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

JOHNSON, Randal. "Joaquim Pedro de Andrade: The Poet of Satire", in: *Cinema NovoX5- Masters of Contemporary Brazilian film.* Austin: University of Texas, 1984.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde – 1960/70.* 3ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Race et Histoire. Paris: UNESCO, 1952.

NAPOLITANO, Marcos. *História do regime militar brasileiro.* São Paulo: Contexto, 2018.

ORTIZ, Renato. "Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE". In: *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* 2ª. ed. São Paulo: Ed. Senac, 2013.

RODRIGUES, Nelson. *A pátria de chuteiras*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Meire Oliveira. *O cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade: passos da paixão mineira.* Curitiba: Appris, 2016.

Filmografia

Cinco vezes favela (1962), Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges

Viramundo (1965), de Geraldo Sarno

Terra em transe (1967), de Glauber Rocha

Subterrâneos do futebol (1965), de Maurice Capovilla

Garrincha, alegria do povo (1963), de Joaquim Pedro de Andrade

O padre e a moça (1965), de Joaquim Pedro de Andrade

Improvisiert und Zielbewusst ou *Cinema Novo* (1967), de Joaquim Pedro de Andrade

Brasília, contradições de uma cidade nova (1967), de Joaquim Pedro de Andrade

Macunaíma (1969), de Joaquim Pedro de Andrade

A linguagem da persuasão (1970), de Joaquim Pedro de Andrade

Os inconfidentes (1972), de Joaquim Pedro de Andrade

Natacha Muriel López Gallucci é professora Adjunta de Filosofia no IISCA, Universidade Federal do Cariri, Ceará. Bolsista de Pós-doutorado (PNPD, CAPES) no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPG Artes) no ICA, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. Doutora em Multimeios e Doutora em Filosofia pela Unicamp. Mestre em Filosofia pela Unicamp. Licenciada em Filosofia pela Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Formanda em Danças clássicas e folclóricas pela Escuela Nacional de Danzas Nigelia Sória, Argentina. Pesquisadora dos Grupos Ciranda CNPq/ UFPA, Cartografias da Subjetividade CNPq/UFCA e do Observatório Cariri de Políticas Culturais CNPq/UFCA. Coordenadora da pesquisa FiloMove: Filosofia, artes e estéticas do movimento (PRPI/UFCA). Vinculada ao ABRACE Ass. Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas e à SOCINE Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Portfólios: www.natachamuriel.com e https://natachamuriel.wixsite.com/cinemaeperformance1 E. Mail: natacha_muriel@hotmail.com e natacha.gallucci@ufca.edu.br

O OLHO QUE DANÇA: MIRADAS E MEMÓRIAS DO CORPO NOS DOCUMENTÁRIOS ARGENTINOS MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS

Natacha Muriel López Gallucci

Introdução

Nosso objetivo neste trabalho visa refletir em redor do status da performance em dança na filmografia documentária argentina moderna e contemporânea. Buscamos pistas que nos permitam avistar nestes documentários expandidos a estrutura desejante do olhar nos processos de sublimação[113] artística de ambos os lados da câmera. Aposta de realizadores e performers vinculados ao complexo cultural do tango

113 O termo sublimação foi introduzido na psicanálise por Sigmund Freud retomando o conceito de "sublime", tradicionalmente utilizado nas artes para expressar produções que sugerem elevação e grandeza. Freud recorre à sublimação – ou pulsão deslocado do seu fim - para explicar certos tipos de atividade sustentadas por um desejo que se afasta do fim sexual. A sublimação é um mecanismo que opera ao nível da pulsão tornando possível certa satisfação pulsional que, de outra forma, exigiria uma repressão. Um dos aspectos salientados por Freud como critério de sublimação está vinculado reconhecimento da criação em seu valor social e cultural.

na Argentina no desenvolvimento de novas convergências. E, assim, compreender em maior profundidade a construção de um tipo de memória cinestésica associada ao universo simbólico da práxis coreográfica desse país. Nesse contexto problemático remetemos a definição de Elinaldo Teixeira para quem

> [...] o composto "documentário expandido", homólogo do composto cinema expandido, retém e incorpora, de maneira muito mais eficaz e pertinente, essas mutações todas pelas quais passou o documentário ao longo da sua história. Ou seja, retorna-se ao termo substancial – documentário – mas inscrevendo seus novos contornos enquanto domínio, suas trocas, intercâmbios, reversibilidades, com os demais domínios, deixando-se de ver aí relações de confusão e abrindo-se para o que de fato elas são, relações de indiscernibilidade. (Teixeira, 2012, p. 182-183)

Escolhemos como território de análise um *corpus* de documentários argentinos modernos e contemporâneos produzidos após a queda do peronismo em 1955. Momento associado à tentativa de apagamento do tango dentro da cultura popular. Do período moderno tomamos *Gardel, historia de un ídolo* (1964), de S. Wolodarsky; *Fueye querido* (1966), de M. Berú; *Tango Argentino* (1969), de S. Feldman; ¿El tango ha muerto? (1970), de M. Antín; *Tango Bayle Nuestro* (1988), de J. Zanada; *Vamos tango todavía: El tango bailado* (1990-92), de M. Berú. E, do período contemporáneo escolhemos *Abrazos. Tango en Buenos Aires* (2013), de D. Rivas; *El último bandoneón* (2003), de A. Saderman; *Tango, un giro extraño* (2004), de M. García Guevara e *Sexo, dignidad y muerte* (2010), de L. Mastrángelo.

Em pesquisas anteriores, desde a perspectiva das

filosofias do corpo[114] e dos estudos da performance, elaboramos uma investigação detalhada sobre o lugar que ocupa o tango dança na filmografia argentina (López Gallucci, 2014). Nesse percurso observamos que, desde a chegada do cinematógrafo a Buenos Aires em 1896, diretores como Eugênio Py, J. Agustín. Ferreyra, Moglia Barth e Manuel Romero, apelaram à dramaturgia do tango como fonte poética de inspiração popular. Instauraram um vínculo original entre cinema e tango lançando um modelo representacional do popular que perdurou, como foi mostrado, e atravessou, sob diversas mutações, todos os períodos históricos do cinema argentino até a atualidade.

Entretanto, nos últimos anos, nasce uma reflexão inédita. O longo romance entre tango e cinema estabelece, nos períodos moderno e contemporâneo, um diálogo renovado introduzindo nas performances coreográficas fatores de tom ativista e político na menção e abordagem performática das crises sócio-políticas que se sucederam na Argentina; a saber: a tensão suscitada no final dos anos de 1960 diante da falta de apoio estadual à cultura popular argentina, a relação entre tango e a ditadura militar iniciada em 1976, o lugar do tango no retorno à democracia em 1983, as questões de gênero na estrutura dessa dança cuja tradição esteve associada a um contexto heteronormativo e, fundamentalmente, aspectos relativos ao êxodo dos artistas de tango na crise de 2001, que se tornará estruturante da linguagem coreográfica atual na internacionalização da transmissão da dança.

114 Nas pesquisas audiovisuais realizadas pelo grupo *FiloMove: Filosofia, artes e estéticas do movimento*, temos abordado aspectos do corpo performático na cultura popular, associando as produções artísticas à sua performatividade; produzindo narrativas, autorreflexões sobre as identidades, relatos de autodescrição histórica e de processos de criação. Como exemplo dessa metodologia pode ser acessado o ensaio fílmico *Tango e Reisado* disponível em <*https://vimeo.com/339971246* >

Produto de um novo cenário geopolítico e em paralelo com o nascimento do Nuevo Cine Argentino (Piedras, 2014), os documentaristas deste período reabrem as portas da história e contemporaneidade do tango sob um olhar totalmente inovador. Convocando personagens reais, os documentaristas apresentam a vigência desta linguagem expressiva nomeada, em sua mutação corpóreo vocal desterritorializada, como o Tango Contemporâneo. Nos documentários estudados, cada vez mais experimentais e performativos, encontramos processos fílmicos de autodescrição artística e de *auto-mise en scène* (France, 1998); redefinindo-se a condição criativa do corpo dos próprios diretores, músicos, pesquisadores, roteiristas e performers no espaço fílmico.

Avançando na investigação estética destas pistas performativas surgem alguns questionamentos sob a perspectiva das filosofias do corpo e das contribuições da psicanálise aos estudos cinematográficos. Sendo o documentário sobre tango na Argentina uma prática coletiva atrelada à produção de autodescrição cultural e de narrativas em primeira pessoa (Nichols, 1997; Teixeira, 2012; Piedras, 2014) questionamos qual o status destas novas práticas coreográficas e dramatúrgicas da crise associadas à *auto-mise en scène*? Perseguimos aqui os caminhos da dialética produzida entre o olhar que (se) filma e o filmar que (se) dança (Mulvey, 1983), entre o gozo e o prazer cinestésico do corpo que dança (performance) recortado pela fala (performatividade).

Metodologias e epistemologias: as abordagens da dança no cinema

Para situar o problema da expressão dramatúrgica na relação entre o tango dança e o cinema argentino é importante

considerar alguns aspectos metodológicos que possibilitem compreender o status da composição coreográfica nos documentários. Pois, como afirma Hilda Islas ao abordar o problema da relação dança, corpo e história, no campo artístico, os processos internos da arte e os processos externos, que a vinculam com o entorno social, são complementares e cada um faz ênfase em um aspecto diferencial. Se o conceito de ideologia sublinha a necessidade de decifrar as imagens no interior da obra para relacionar a arte com seu contexto, o conceito de campo artístico traça a necessidade de definir as ações sociais, as relações materiais que se estabelecem entre imagens e criadores com o resto da estrutura social (Islas, 1995) que devem ser estudada como imagens históricas.

Assim, a complexidade epistemológica levantada ilumina uma relação histórica entre o tango e o cinema ligada a espaços híbridos de estilos, linguagens e interesses. Iremos nos centrar no problema da definição do corpo no âmbito do tango dança e seus protocolos de criação no espaço fílmico argentino. Se há uma história manifesta desse romance entre tango e cinema argentino, ela remete às primeiras décadas do século XX. Inicia-se com às vistas de tango realizadas no circo criollo[115] (1906), com os primeiros filmes silenciosos de ficção[116], passando pela apropriação da arte coreográfica no cinema clássico industrial - na época dos grandes Estúdios e do Star System -, até acessar a modernidade fílmica, em uma

115 Espetáculo circense e teatral de origem sul americano e rio-platense que insere diversos aspectos identitários na sua proposta cênica como versos gauchescos, danças folclóricas e urbanas (pericón, milonga e tango), libertando-se dos rígidos padrões do teatro europeu.

116 No período silencioso, entre 1915 e 1931, um dos exemplos mais citados é o do diretor José Agustin Ferreyra que filma, entre otros, *Una noche de garufa* (1915), *El tango de la muerte* (1917), *La chica de la calle Florida* (1922), *La maleva* (1923), *Melenita de oro* (1923), *El organito de la tarde* (1925), *Mi último tango* (1925), *Muchachita de Chiclana* (1926), *La vuelta al bulín* (1926) e *Muñequitas porteñas* (1931) primeiro filme falado, cujos discos se encontram perdidos.

tentativa de autoconsciência e libertação do corpo. É índice desse processo, o fato de que muitos filmes argentinos se tornam de grande interesse para diversas disciplinas acadêmicas e para os estudos das culturas populares, sendo também retomados nas histórias do audiovisual argentino (Espana, 2000). A investigação deste corpus fílmico segue os caminhos traçados pela Antropologia Visual (Rouch; France)[117], as filosofias decoloniais de América latina (Islas, 1997), as histórias das performances urbanas argentinas (Longoni, 2014; Citro, 2012) e os estudos do "populismo" e da divisão de classes sociais nesse país (Karush, 2013). Assim, nos últimos anos, a dança vem aportando um novo campo de estudo transdisciplinar (Islas, 1997) constelando os problemas das memórias óticas, gestuais e cinestésicas dos países colonizados do Cone Sul.

A pesquisa das manifestações coreográficas em danças rituais, folclóricas e cênicas no cinema contribui para um campo de investigação em que arquivos de registros fílmicos e experimentação em danças apresentam aspectos chaves para conhecer e compreender, não só o passado, mas processos de subjetivação e criação das culturas emergentes ou alternativas, até hoje invisibilizadas pela pressuposta falta de valor epistêmico dos estudos do corpo no âmbito acadêmico.

O problema gestual na cena fílmica trilhou os caminhos de um desterro sistemático dessas histórias que David Bordwell considera a versão padrão dos estilos cinematográficos

117 A Antropologia Visual ao discutir os pressupostos epistemológicos da Antropologia cultural produz, a partir dos anos de 1950, um mapeamento dessa relação histórica dança e cinema para poder pensar sua própria práxis no trabalho etnográfico, cultural e sociológico. Essa tem sido uma importante leitura crítica dos discursos historiográficos tradicionais que apelam ao cinema para a conceituação do corpo na contemporaneidade, hoje revisitados tanto pela Filosofia, quanto pela Antropologia da Dança, os Estudos da Performance e a Psicanálise (BORDIEU, 2013).

(Bordwell, 2013); e, na atualidade, atravessa a dificuldade epistemológica de uma heterogeneidade teórica primordial: entre as abordagens tradicionais do corpo material e a concepção do corpo simbólico e real na contribuição da semiótica, da filosofia e da psicanálise aos estudos fílmicos. Algumas pesquisas historicistas chegam a assumir, dissimuladamente, que quem dança (o intérprete) é um objeto cenográfico do olhar de quem filma (o realizador) desconsiderando o tratamento das subjetividades coadjuvantes na produção e no registro audiovisual do corpo em estado de criação. Em outros casos, excluiu-se o coreógrafo da pós-produção, assim como se exclui o público nas análises deste tipo de obras, sendo o coreógrafo e o público, junto ao realizador, os componentes fundamentais da efetivação do dispositivo fílmico. Durante muito tempo, a indústria pressupôs que o cinema seria uma linguagem opaca e inacessível para quem desenvolve a arte coreográfica, excluindo o coreógrafo da práxis e da concepção audiovisual.

Na nossa pesquisa doutoral foi enfatizado que, na trajetória comum entre tango dança e cinema na Argentina, esse processo foi descontruído; não somente os cineastas se serviram do tango como dramaturgia predominante (sendo muitos deles praticantes da dança, compositores e letristas)[118] trabalhando a partir das propostas dos dançarinos e cantores, mas que, diversos aspectos da linguagem fílmica foram introjetados na composição improvisacional e coreográfica do tango dança (Lopez Gallucci, 2014).

118 São exemplos e antecedentes do interesse que diretores argentinos outorgaram às danças os trabalhos perdidos de Py, registrando as danças da Companhia Podestá; o filme sobre a sublevação dos índios Mocovies *El último malón* (1019), de Alcides Greca [resgatado por Fernando Birri], que registra as danças e romarias dos aborígenes na província de Santa Fe, Argentina; e a imensa obra de Agustín José Ferreyra, com mais de 40 filmes sobre tango entre silenciosos e sonoros.

Dramaturgia e performances de tango nos documentários argentinos modernos

A partir dos anos de 1950 e 1960 encontramos um grande interesse dos diretores argentinos por produzir filmes documentários sobre tango como resposta aos processos de revisionismo histórico, às ideias lançadas pelo Cinema Social da Escola de Santa Fé[119] e pela Revolução Cubana. Muitos desses diretores formaram parte de grupos de cinema social, militante, de base ou artísticos de vanguarda. Um dos elementos recorrentes, para além dos filmes políticos, foi a reconstrução, agora sob o olhar do modernismo, dos símbolos nacionais, entre eles o do tango, mas desde um olhar totalmente novo.

A dança havia ocupado um lugar central no cinema silencioso argentino; entretanto, com a chegada do sonoro a canção prima no período clássico industrial e faz recuar aos bailarinos criando estratos superiores e inferiores de artistas na cena fílmica do Star system. Com a queda do peronismo e as novas leis audiovisuais, o processo de resgate da dança impõe um novo regime de relações entre performers e diretores, fazendo declinar também o interesse do cinema por reverenciar o Estado Nacional. O documentário moderno e contemporâneo se projeta desde a imagem das representações coletivas para o interior de histórias subjetivas na reconstrução de fatos e procedimentos criativos

119 Na cidade de Santa Fe (interior da Argentina) – em diálogo com as ideias que culminaram na Revolução cubana e com o Neorrealismo italiano - nasce o nomeado Cinema Social, que marca um ponto de inflexão antes de iniciada a longa década dos 60´. Seu criador, o diretor Fernando Birri (1925- 2017), deixa uma vida de ensinamentos e filmes de culto. Quando fundou a Escola de Cinema do Litoral em 1956 (conhecida como Escola de Santa Fe) buscava um cinema comprometido de amplo conteúdo social em consonância com os novos cinemas e cineastas revolucionários que estavam surgindo no panorama Latino-americano como Garcia Espinoza em Cuba e Nelson Pereira dos Santos no Brasil.

nunca explicitados, como os do tango. Retomando alguns documentários do período faremos um breve percurso na expectativa de apresentar a dança como eixo desse processo.

Figura: Cartaz do filme *Carlos Gardel, Historia de um ídolo* (1964) Solly Wolodarsky

Fonte: Cartaz restaurado do filme www.benitomovieposter.com

Carlos Gardel, historia de un ídolo (1964) foi o primeiro filme de Solly Wolodarsky. Analisa o mito e toma a vida de Gardel como fio condutor que lhe permite contar a história

de Buenos Aires. As coreografias do filme foram realizadas pelo *Tango Ballet* de Juan Carlos Copes e Maria Nieves. Em diálogo com o musical norte-americano, o corpo de baile entra em cena com um fundo de música jazzística e uma coreografia de marinheiros que nos lembra cenas dos clássicos musicais como *Sete noivas para sete irmãos* (1954), de Stanley Donen. A origem do tango é representada por personagens arquetípicos que introduzem a Habanera no Río de La Plata, os *compadritos.* Eles dançam passos de milonga e *jazz* utilizando os desníveis cênicos para produzir pulos e movimentos sincrônicos para a câmera.

Um grupo de negros traz o ritmo do Candombe, entre saltos e movimentos africanos; e uma coreografia de milonga é desenvolvida por duplas que fazem *ochos*[120] e *médias lunas*[121]. Carlos Copes e Maria Nieves, destacados do corpo de baile, realizam um *solo* de tango cheio de detalhes e aproximações às pernas de Nieves, inéditos na filmografia argentina. O diretor dá maior velocidade à coreografia, criando um modelo coreográfico que Copes instaura nos *Varietés* portenhos com Maria Nieves, a "variação final de tango show".

No curta-metragem *Fuelle Querido* (1966) Maurício Berú tem por objetivo explícito mostrar a validez estética do tango em um período de desvalorização da música nacional. Entrevista a Astor Piazzolla quem lhe aponta quais são os elementos característicos do tango que nomeia *nuevo*: uma mudança harmônica, do ritmo, algo mais excitante e, sobretudo, salienta, o tango é música insinuando que não é dança nem depende da dança. O diretor não o questiona sobre esta

120 Os oitos na dança são movimentos associados à sensualidade feminina que envolvem pivôs e giros da bacia em avance ou retrocesso.

121 A meia lua produz um efeito de giro, como um leque, em redor de um eixo que é proposto por quem lidera a dança.

afirmação, pois nesse momento está dado por verdade que a dança não pode acompanhar os avanços, a evolução do *tango nuevo* que Piazzolla propõe. O conjunto de imagens deste curta, em que a dança está quase ausente, apresenta a vanguarda associada aos achados formais de Piazzolla, mas não há depoimentos do público, de cantores, arranjadores, bailarinos ou produtores. Berú tenta levar o espectador a refletir sobre um problema mais amplo da cultura popular na Argentina: a dominação cultural e o pouco apoio dado ao tango pelos meios de comunicação. Em contrapartida, em documentários posteriores a 1990, como ele mesmo nos revela em uma entrevista realizada em 2014, ocupa-se da dança e fala do prazer que significou filmar e conversar com os bailarinos que reconhecem seu trabalho pelo tango (Berú, 2014, *Entrevista*).

Na sequência, três anos mais tarde, aparece o documentário *Tango argentino* (1969) de Simon Feldman. A arte coreográfica toma a dianteira com Lita e Jorge Méndez que compõem belíssimas cenas, entre elas a da improvisação com *El marne* de Arolas. Entendida como uma demonstração – segundo narra a voz em *off* –, foi filmada sem cortes quase em contraluz no pátio de um bar. Feldman escolhe um plano frontal e outorga certa inclinação ao eixo de câmera, para não cortar os pés rebeldes do casal quando se acercam a ela. O bailarino não usa sapatos de tango, ele dança em alpargatas, com chapéu e *lengue*[122]; a bailarina usa botas *canha baja*[123] como as imigrantes européias. A dança traz elementos acordes à codificação da caminhada de tango; e podemos afirmar que o cinema argentino só consegue mostrar essa codificação

122 Lenço no pescoço com pequeno nó associado aos dançarinos e malandras ou *milonguero*.

123 Botinhas curtas.

conscientemente a partir deste filme.[124]

Chegados os anos de 1970, Manuel Antín realiza *¿El tango ha muerto?* para a televisão argentina. Intempestivamente, surgem imagens de uma pista de baile e jovens dançando Rock and Roll em uma casa noturna em Buenos Aires. A voz do diretor narra um experimento sociológico realizado com a câmera em mão a partir da pergunta *O tango está morto*?

> Muitas pessoas dançavam neste salão toda classe de música. A mais estranha e extravagante; colocamos um disco de tango; só uns 20% saiu da pista de baile. Aqui a fria estatística serve para demonstrar uma realidade vigente. Na superfície ou no fundo, o tango está vivo em nós." (Antin, 1970)

Passada a época da ditadura militar, e com o furor da retomada da democracia, surge um filme diferente sobre tango na Argentina. O documentário experimental *Tango, bayle nuestro* (1988), de Jorge Zanada apela às estratégias da performance e ao vídeo arte. A voz em *off* de Oscar Martinez materializa-se para falar diretamente como o tango, como aquele personagem com quem dialoga todo argentino: "A dança do tango, mais ainda que o tango. Você dança: esplendor do tango. Vocês e agora eu, buscando-te". Enquanto se projetam antigas diapositivas na parede com imagens de tango, R*ock and Roll*, militares, em uma miscelânea estilo *clip* dessa Argentina do *Break Dance* nos anos de 1980, o narrador se questiona: "Eu odiava o tango. Parecia antigo e igualmente alheio, superado. Uma profunda vergonha paralisou o tango no meu corpo e foi um assassinato".

124 Um estudo coreológico mais exaustivo sobre a coreografia do tango no cinema argentino pode ser acessada na nossa tese de doutoramento, com exemplos do abraço em diversos momentos da história e uma análise dos sistemas de movimento (H, L e V), dos eixos corporais (=1, 0 e -1) e das alturas dentro da dramaturgia fílmica (Lopez Gallucci, 2014).

Quem fala é um "eu" que representa a geração desse país cuja juventude, na década de 1950 e 1960, foi marcada pela crise social após a queda do peronismo, pela chegada do *Rock* e pelo despojamento das produções locais. Um eu que reflete e se questiona por ter matado, nele próprio, o tango; nele, e em seus filhos (uma segunda geração). E afirma a ambivalência de muitos argentinos, nesse sentir o tango como próprio, mas, ao mesmo tempo, como uma cultura inferior. Certo orgulho e certa culpa por ter matado o tango dentro de si. Como uma súplica geracional, o narrador pede ao tango: "Tango, chame ao pibete!" e lhe pergunta: "O que você é para eles, Milonga?".

A câmera destaca, na parede, um *grafitti* que organiza os ideais deste filme-ensaio: identidade, criação, arte, cultura, documental. Sucede-se uma série de depoimentos e, na busca dessa identidade, surge o nome de Carlos Vega e seu livro, *La coreografia del tango argentino.* Nesse estudo, muito valorizado nos últimos anos, o autor sustenta a tese de que o tango argentino é uma coreografia, uma dança, vinculada com outras da sua época, mas que é, fundamentalmente, uma criação original. O diferencial da articulação coreográfica do tango se encontra no casal abraçado e nas possibilidades de executar movimentos independentes (técnicas feminina e masculina, levar e seguir) que não se confundem. Um plano sequência *en plongée* apresenta, panoramicamente, esse espaço/mundo da milonga. Em um salão de baile dos anos 1980, as duplas dançam os clássicos tangos gravados nos anos 1940 e 1950. E, diante dessa insistência do gênero que retorna e conquista os jovens, o narrador reflete: "Marginal, tango! Os mais negativos temos sido nós, os argentinos. Era só dançar. Para que tanto proibir e mandar em cana [encanar]?". O diretor traz os depoimentos de Juan Carlos Copes, Miguel Angel Soto entre outros.

Representando o elo perdido entre essas duas gerações, a dos 1950 e a de 1980, surge o depoimento de Gerardo Portalea, um reconhecido maestro *milonguero* portenho. Ele menciona que esteve muitos anos sem dançar e, ao voltar para as *milongas*, consegue observar as diferenças nas pistas de baile. O *tanguero* dos 50, que ele representa, gosta e procura a elegância, busca acompanhar os pés da mulher; entretanto, na atualidade, percebe que os homens se adiantam para poder gerar figuras ("hacer verdura"). O filme resgata um pensamento comum aos *milongueros*, para quem os bailarinos de destaque não são os que aprendem em escolas, pois a melhor escola é a própria *milonga*. Nunca dois casais dançam igual. Para Portalea, o bailarino *del compás* (com bom ritmo) é o melhor bailarino; por isso não é possível dançar e falar; quem dança só está pensando nesse processo de improviso como um momento de alta intensidade subjetiva e controle corporal.

Para muitos diretores argentino este filme tem o raro mérito de mostrar uma particularidade cultural em seus próprios termos, longe da condescendência. Trata-se de uma verdadeira e profunda poética do tango em termos cinematográficos. A tese levantada afirma que o tango é, em essência, uma dança representada corporalmente, mas também verbalmente, pelos dançarinos em sua transmissão oral da cultura. A tensão entre o passado narrado e o presente reativado – na cena dos jovens Milena Plebs e Miguel Angel Zotto dançando entre os velhinhos – apresenta uma crítica aos preconceitos históricos da sociedade argentina. O cinema traz a possibilidade de dialogar, olhando a dança, e de falar, escutando também as músicas que formam parte da vida cotidiana dos dançarinos.

O documentário *El tango bailado: Tango, un sentimiento triste que se baila* (1991) forma parte da série *Vamos tango*

todavía dirigida por Mauricio Berú e realizada entre 1990 e 1992 em coprodução com a Televisão Española. Berú divide o filme em dois âmbitos; um deles guiado pelas reflexões do escritor argentino E. Sábato, outro na entrevista realizada aos bailarinos Miguel Ángel Zotto, Antonio Todaro e Milena Plebs. Neste documentário se outorga especial destaque aos sistemas de movimento do tango de salão, de palco, à milonga e às formas de criação do improviso nos salões e nos shows. Inúmeras performances feitas para o filme são intercaladas com registros das coreografias de Plebs e Zotto em espetáculos da Companhia Tango x 2.

O maestro Antonio Todaro e Zotto dançam juntos para a câmera de Berú e mencionam que quando se revoluciona a música, com orquestra típica, o bailarino entra com força na cena social; isso foi fundamentalmente com a orquestra de D´Arienzo nos anos de 1936. O diretor registra performances de tango *fantasia* e do tango *al revés* (sistema "H" invertido. In: Estudo Fotográfico. López Gallucci, 2014) que Plebs e Zotto aprenderam com Todaro e desenvolvem nas cenas do show. Ambos resgatam a didática de Todaro, e o que ele fez no mundo inteiro foi ensinar a codificação, a maneira de levar no tango, isso não existiu fora da Argentina até 1980, em que Antonio Todaro desenvolve sua metodologia na Europa. Há uma nova geração de tango de salão graças a Todaro e sua pedagogia. Zotto sublinha que o tango é uma expressão nossa, dos seus antepassados familiares, de seu avô que dançava elegante como *El Cachafaz.*

Os bailarinos contam que depois do teatro vão dançar, mas não dançam juntos; um bailarino não pode perder o improviso para poder seguir criando. Plebs acredita que entrar no baile e se misturar com as pessoas é a coisa mais atrativa do tango, justamente esse não saber o que vai acontecer quando vamos dançar com alguém desconhecido.

Entre os últimos depoimentos, Zotto retoma essa ideia de que o tango é nosso e tem de ser defendido.

Do ponto de vista do diretor, apesar de ele ser conhecido pelos sucessivos registros fílmicos de Ástor Piazzolla e Chico Buarque, sente que este foi o melhor dos documentários da série *Vamos tango todavía*, porque os bailarinos foram tomando consciência do sentido do documentário no processo (Berú, 2014 *Entrevista*). O próprio diretor sentiu-se tocado pelo processo de transformação que produz o documentário (Nichols, 1997). Isso condiz com a reflexão de Zotto que encerra ressaltando a importância deste trabalho, pois não há muito material filmado de tango nos anos do chumbo, e por isso está aí, apoiando o projeto. Afirma que é muito importante para os dançarinos que isso fique registrado e Antonio Todaro não pode ficar anônimo; assim, agradecem ao diretor do documentário pelo que está fazendo pelo tango.

Berú surpreende quando nos conta que adorou filmar as performances da dupla, como foram combinando os espaços e movimentos; também diz que é muito difícil filmar o improviso nas milongas. Para a última cena escolhe o Salão Antezana Club onde todos o conhecem; em outros lugares as pessoas não gostam de serem filmadas no salão, tem muitos viúvos...[risas] (Berú, 2014 *Entrevista*)

A partir de 1999 começa a realizar-se em Buenos Aires o *Festival Internacional de Tango,* e em 2003 aparece o documentário *Abrazos. Tango en Buenos Aires* do produtor e fotógrafo Daniel Rivas. Neste filme, encontramos uma clara divisão do trabalho cênico dessa indústria cultural emergente em prol da realização de um festival. De um lado, a palavra autorizada dos grandes intérpretes que realizam toda noite *shows* paralelos para atrair o público local e de outro lado a competência da dança. O diretor entrevista os participantes e

artistas, entre eles o falecido Pepe Libertella da Orquestra Sexteto Mayor. Libertella comenta que a primeira vez que assistiu a um tango *show* foi no cinema:

> A primeira vez que assisti um tango dançado na tela lamentavelmente não foi o tango argentino, mas um tipo de tango sofisticado, com chapéu mexicano, castanholas, e um intertítulo com a frase "pampa argentina"; mas o tango esse ninguém o escreveu, ninguém o ouviu [era cinema mudo] ninguém sabe do que se trata. Alguém mais inteligente que eu disse que, a partir daí, cada um pode imaginar seu próprio tango (Libertella Apud Rivas, 2003).

Ignácio Varchausky, contrabaixista da orquestra *El arranque* reflete sobre a responsabilidade desta geração em registrar, estudar e conhecer os músicos de tango que, pela idade, já estão deixando de tocar. Segundo a filósofa e cantora Liliana Herrero muitas interpretações contemporâneas de tango são criticadas. Entretanto, ela defende que o gênero deve acompanhar os desejos criativos dos artistas e que as mudanças nos protegem de cair numa repetição eterna.

Um bailarino veterano, famoso no ambiente portenho, Roberto Tonet, participa do festival. Ele comenta:

> Eu danço, não dou aulas; só ministrei com María Nieves para alguns japoneses. [Entrevistadora pergunta: E, os japoneses apreendem?] Sim, o que acontece é que a gente não ensina tudo. Por exemplo, uma sequência de oito compassos eu ensino cinco, os outros três compassos eles têm de inventar. Porque se eu ensinar tudo, eles com a técnica que têm dançam melhor que a gente (Tonet apud Rivas, 2003).

Rivas enfatiza no documentário a competição de palco e dá menor atenção aos bailarinos de salão que também

concorrem; sendo que, atualmente, esse estilo tem captado muito maior interesse no público local e internacional. Contudo, não há uma reflexão sobre os processos de criação em ambos os estilos.

Figura: Registro de improviso Geraldine Rojas e Javier Rodriguez

Fonte: Imagem do filme O último Bandoneon. In: www.adorocinema.com

Performances de tango nos documentários argentinos contemporâneos

No mesmo ano foi produzido o documentário *El último Bandoneon* (2003), de Alejandro Saderman, uma coprodução entre Argentina e Venezuela. Os personagens reais são músicos e bailarinos de tango que contam suas histórias. Marina (Gayoto), jovem bandoneonista em busca de oportunidades realiza testes para ingressar na orquestra típica de tango dirigida pelo Rodolfo Mederos. Enfrenta o problema de ter que achar um instrumento adequado a um grupo profissional, um

bandoneon "Doble A", que já não se fabrica mais. O filme percorre caminhos paralelos, entre a evolução da orquestra e a dança em Buenos Aires.

No Estúdio de Rodolfo Dinzel os alunos escutam o mestre enquanto dança com Glória, sua esposa:

> O bailarino o que faz é dançar o que quer, enquanto está escutando os movimentos de sua parceira; de maneira tal que ela está fazendo o que quer, como se estivesse sozinha, mas está escutando o corpo do bailarino; o que se vê em definitiva é a construção do desenho do casal (Dinzel, 2003).

Segundo Dinzel, o espetáculo *Tango Argentino* foi uma circunstância cultural mais que um espetáculo, pois terminou alavancando a reposição do tango, não só na Argentina, mas no exterior. Glória acrescenta que o tema era resgatar a essência do tango colado ao chão, à terra; não o tango de palco que é cheio de fantasia (firulas e saltos). Para o coreógrafo e dançarino, as outras disciplinas da dança (ballet, jazz etc.) são imaginadas e produzidas pelos artistas, enquanto o tango é a voz do povo.

Saderman toma o depoimento e a performance da bailarina Geraldine Rojas; ela conta que aprendeu dançar aos 6 anos e conseguiu ir aos bailes só com 8 anos. Os bailarinos *milongueros* foram ensinando a ela como a mulher se acopla aos diferentes estilos; a seguir a *marca* (condução) e como caminhar. Javier Rodriguez opina: "se se analisar muito a gente se perde, o tango começa ser uma dança, e não um *sentimiento que se baila*". Para Geraldine, sempre se fala dos homens, e a mulher só acompanha; mas ainda temos exemplos como o de Margarita Serantes, Lidia Filippini e Ofelia Rosito (registradas por Saderman), de mulheres *milongueiras natas*, não de bailarina de escola, elas sim têm estilo. Apesar

de que o filme não tem por eixo a dança, Saderman consegue cenas belíssimas e une no desenlace a Orquestra de Mederos, a intervenção de Marina com seu bandoneon *Doble A* e os bailarinos Rodriguez e Rojas. Dança e música podem se tornar produtivos para câmera em um jogo que expressa a paixão dos próprios intérpretes para o público. Uma forma de encenação que desloca personagens do espetáculo para o espaço ritualizado do baile.

O documentário musical *Tango, un giro extraño* (2004), de Mercedes García Guevara, foi rodado em Buenos Aires em bares do bairro de San Telmo, de Constitución e em diversas milongas. Narra as histórias de artistas da nova geração de músicos e bailarinos de tango argentino surgidos nas últimas décadas.

Os compositores Acho Estol e Fernando Otero; a cantora Dolores Solá (*Orquestra La chicana*); Pablo Mainetti, Brian Chambouleyrón e os bailarinos Juan Fossati e Gimena Aramburu conduzem a Mercedes para outros artistas como Mayra Galante e Silvio Grand, Kelly e Facundo Podadas, Cesar Agazzi e Virgínia Uva. A diretora traça relações muito interessantes entre os jovens artistas, suas ideias políticas e suas novas composições. Neste documentário, ela registra 20 performances coreográficas realizadas para a câmera. Conjuntamente com as performances, García Guevara aborda longos depoimentos sobre os processos de criação destinados a um público exigente e local, sem o objetivo de se inserir em festivais ou competições. Revela-se aquilo que é mais eloquente à contemporaneidade do tango, sem apelar para a ríspida e incessante divisão músico-cantor-bailarino do sistema industrializado que impôs o cinema clássico na

Argentina[125].

Figura: Imagens de divulgação do Filme *Tango um giro Extraño*

Fonte: www.imdb.com

Na procura pelas filosofias do corpo nos documentais contemporâneos um aspecto a destacar são os testemunhos de Juan Fossati e Gimena Aramburu acompanhados de imagens de aulas de tango para crianças, que eles ministram no Colégio Nacional de Buenos Aires. Esta cena de transmissão

125 A diretora manifesta à Revista digital *Como hacer cine* (2005) que o projeto nasceu de uma conversa sobre os documentais musicais existentes anteriormente do gênero tango, pois ela, de fato, conhecia muito pouco sobre o tango – obviamente conhecia a Carlos Gardel –, mas começou a pesquisar, a fazer aulas de dança, a escutar centenas de tangos e compositores: Através de letras de tangos de todos los tiempos comprendí aspectos de nuestra forma de ser. Creo que los porteños, aún sin darnos cuenta, respiramos tango desde que nacemos.[…] Creo que el tango está en las calles de Buenos Aires, en la manera de caminar de muchos hombres y mujeres, en una mesa de cualquier café. Creo que el tango está adentro nuestro, en nuestra manera de hablar, en nuestro sentido del humor e ironía, en nuestra arraigada melancolía.

da dança, sem paralelo na história do cinema argentino, quebra o mito do erotismo do baile e apresenta a forma como são ministradas as aulas aos alunos da escola primária na Argentina. No seu depoimento Fossati narra que também aprendeu a dançar assim; "no [Colégio] Nacional de Buenos Aires tivemos aulas de tango todos os anos do secundário [...] o tango inclui a todas as gerações e acredito esse é o câmbio mais importantes dos últimos tempos".

A câmera se detém na concentração e a movimentação das crianças na dança, o trabalho de equilíbrio nos pivôs (giros em um pé só) e na tentativa de seguir o ritmo da música com o professor; aspectos esses que propõem um olhar tanto da diretora quanto dos performers e maestros sobre o componente lúdico e experimental do tango, operando como método de educação somática há vários anos nos espaços da formação pública desse país.

Outra cena muito bem elaborada mostra um contraponto *milongueiro* entre os veteranos Kelly e Facundo Posadas (afrodescendentes argentinos) e os jovens Fossati e Aramburu. Filmada em uma sala de aula, com iluminação geral e sem intenção outra senão a de mostrar duas gerações apaixonadas pela dança, a diretora consegue uma dinâmica fílmica com cortes e planos ajustados ao clima de improvisação que propõem os bailarinos. Eles dançam milonga com movimentos de milonga, mas cada casal interpreta esses movimentos de forma absolutamente diferente. Facundo Posadas brinca com o eixo corporal passando seu peso dos dedos do pé para o calcanhar, segmentando os movimentos de abertura e fechamento ritmicamente da mesma forma que hoje o fazem os bailarinos do chamado *tango nuevo.* Juan e Gimena trazem a leveza e a precisão da milonga em um abraço que muda (sistemas H, L V) sem perder sua estrutura e desafiam a câmera na saída final da milonga.

O documentário de Lucrecia Mastrangelo aborda o tango de uma perspectiva diferente. Realizado em Rosario, no interior do país, a obra se chama *Sexo dignidade y morte. Sandra Cabrera, el crimen impune* (2010). Mastrangelo reúne em sua equipe atores, técnicos, o músico Claudio Zemp e a bailarina Ana María Jaime. O documentário se ocupa de um problema social, a partir da morte de Sandra Cabrera, trabalhadora sexual dessa cidade. Cabrera havia sido dirigente gremial e foi ameaçada, junto com sua filha, e advertida a ficar quieta e interromper as denúncias que ela realizava sobre a venda de drogas e a prostituição infantil. Segundo Mastrángelo, neste documentário se introduz o tango dança buscando a representação da morte de Cabrera (Mastrángelo, 2012, Entrevista). "Necessitava de alguém que não fosse a atriz que representava Cabrera, alguém que me ajudara um pouco a descolar os pés do chão; e busquei uma associação com a bailarina Ana Jaime, para ativar a metáfora da morte", afirma.

O público não sabe quem é a bailarina; ela aparece três vezes no filme, dançando tango. Na cena registrada no espaço cultural *Mano a Mano,* um *travelling* circular em torno da mesa das colegas da falecida Sandra Cabrera registra os depoimentos e, em seguida, um corte traz a cena de dança. A princípio, a bailarina está sozinha, mas no mesmo local em que se realizam os testemunhos das colegas de Cabrera, personagens reais que participam do filme. As três performances denotam momentos distintos: na primeira performance ela está com muita expectativa, muito apaixonada; na segunda performance, está magoada; finalmente é a morte, a bailarina sabe que virão matá-la e lhe disparam enquanto dança. Paralelamente, na montagem, estamos chegando às ameaças que sofreu, entrelaçando isso com o clímax da dança quando alguém aparece e a mata, não a atriz que representa Cabrera, mas à bailarina. Filmada em um centro cultural vinculado ao

tango, a performance propõe nesses três tempos uma aproximação da *performer* à câmera; o desvelamento do caso de Sandra Cabrera parece pedir uma aproximação do público. O olhar insinuante da bailarina, na primeira performance se transforma em uma mão que aponta a um ponto cego direto a câmera, na última dança, ou talvez ao impune assassino.

Algumas conclusões

Nesta aproximação observamos que a abordagem do tango dança, nos documentários modernos e contemporâneos argentinos, expressa um movimento intrínseco de passagem, em que os personagens reais delineiam, junto aos diretores ou com os diretores, o desafio da apresentação subjetiva e da criação coreográfica. A intensão destes filmes "expandidos" não é justamente como no modelo clássico de realização documental ilustrar e ratificar com imagens de tango dança as vozes over. A composição fílmica nestes documentários expressa um olho que dança, entendido como esse olho subjetivo na tensão temporal do acontecimento da dança, no trabalho de fronteira entre os processos de registro audiovisuais, performáticos e ensaísticos. A performance ocupa um lugar preponderante, musical e coreográfica, mas aspecto ensaístico destes documentários se robustece tanto da pesquisa histórica, imagética quanto das filosofias do corpo apontadas pelos depoimentos dos artistas. A dança insere um corpo e um sujeito de desejo na cena fílmica carregado de técnicas, saberes e valores culturais. Sendo que, à diferença dos filmes de ficção, há um especial interesse por transformar a *auto-mise en scène* em uma reflexão pedagógica sobre a transmissão do tango, sobre as crises recentes ou sobre relações não evidentes na divisão do trabalho dentro

da cultura do tango entre cantores, músicos e bailarinos. O cineasta não apenas entra nesta cultura nas escolhas técnicas, nos diálogos, nas provocações dos performers, mas com suas próprias ideias sobre o corpo e o tango.

O corpus fílmico escolhido evidencia como a dança introjeta a linguagem do cinema produto de uma longa convivência nesse país que propiciou um diálogo fervoroso entre público, artistas tangueiros e filmes. Componentes chaves da montagem fílmica como o corte, o *fade in,* o *fade out* e a superposição de cenas formam parte da composição coreográfica do tango, assim como o foco, o campo e fora de campo, os movimentos do eixo de câmera, as alturas da câmera, o enquadramento, são alguns dos elementos que o tango dança assume tanto na criação ritualizada dos bailes, quanto na composição coreográfica para shows de palco e cinema. A dupla de tango produz velocidades, focos e superposições orientando o olhar do público, pois o componente fílmico está na dramaturgia coreográfica e na memória do público que assume as técnicas de improviso[126] como uma linguagem representacional da filosofia do corpo no tango dança.

De fato, ambos os dispositivos de criação, o do tango e o do cinema, provém das primeiras décadas do século XX e ambos tiveram um componente teatral no começo, ingressando na multiespacialidade da linguagem fílmica através de um processo que deixou fortes pegadas na memória sinestésica do público. Nesse contexto, a representação do casal abraçado comporta um dispositivo histórico que se expressa dentro de um sistema assistemático de criação, porém codificado; consolidando à improvisação em tango dança como

126 As técnicas de improviso em tango podem ser acessadas no Ensaio fílmico *In corpo Tango* (2009-2018) López Gallucci, Natacha Campinas: Unicamp. Disponível em < https://youtu.be/nBOrRkP9LZk Acessado 12/2018 >

um dos desafios mais complexos para os realizadores audiovisuais. E se há uma exaltação do olhar intracênico, fundamentalmente no sistema H, associado ao tango tradicional (López Gallucci, 2014), outros sistemas como L e V invertido quebram a ilusão teatral da quarta parede (López Gallucci, 2014) quando ambos os performers olham para câmera convidando o público a (re)criar juntos.

Neste breve percurso histórico buscamos aprofundar, mais um pouco, na investigação estética das pistas performativas trazidas pelos documentários modernos e contemporâneos sobre tango. A produção de *auto-mise en scène* como resposta desde o campo artístico às diversas crises sócio-políticas vivenciadas na Argentina expressa a complementariedade na convivência entre realizadores, coreógrafos e intérpretes no fazer audiovisual. Filmar e performar a dança, as crises e as histórias mínimas prometem um alargamento cada vez maior da experimentação com o corpo no cinema articulando à dança, reflexões, falas e cantos. O tango assumindo o tempo e as mutações históricas continua oferecendo aos argentinos, ainda hoje, essa linguagem-ferramenta de autodescrição e reflexão representando processos de subjetivação e criação da cultura popular.

Referências bibliográficas

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico.* Trad. L. Carlos Borges. Campinas: Unicamp, 2013.

CITRO, S. ASCHIERI, P. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas.* Buenos Aires: Biblos, 2012.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário. In: LABAKI, Amir (Org.) *A verdade de cada um.* São Paulo: Cosacnaify, 2015, pp. 223-230.

ESPANA, Claudio (Org). Cine argentino: industria y clasicismo. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp, 1998.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Obras Completas. Vol. V. Bs. As.: Amorrortu. 2001.

ISLAS, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F.: Cenidi, Danza/INBA, 1995. ISBN: 968-29-8258-8

KARUSH, MATH. *Cultura de Clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida.* Buenos Aires: Ariel, 2013.

LONGONI, Ana. Vanguardia y Revolución. Buenos Aires: Ariel, 2014.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. Processo de codificação gestual do tango-dança no cinema argentino In: Anais do 18º Congresso Mundial de Antropologia IUAES World Congress, Florianópolis, 2018.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. Voces y cuerpos femeninos: educación y resistencia en el cine argentino. In: *Educar em Revista,* Curitiba, v. 34, n. 70, ago., 2018 pp. 85-100. Disponível em < https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/58764/35902 > Acessado em 11/2018.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. *Cinema, corpo e filosofia: contribuições para o estudo das performances no cinema argentino* (Tese de Doutorado) Decine. Instituto de Artes IA, Campinas: UNICAMP, 2014. Disponível em <repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285222 > Acessado em 11/2018.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. Ato fílmico entre a imagem do corpo e o corpo da imagem. In: SORANZ, Gustavo [et al.]. *Imagens que falam: olhares contemporâneos sobre cinema, fotografia e audiovisual*. Campinas: Unicamp/IA, 2015. pp. 211-230. Disponível em <https://www.natachamuriel.com/publicacoesnatachamuriel> Acessado em 01/2019.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo e A voz do cinema: articulação de corpo e espaço.* In: XAVIER, Ismail. *A experiencia do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao* documentário. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 1997.

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

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação. Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

TEIXEIRA, Francisco E. *Cinemas "não narrativos". Experimental e documentário–passagens.* São Paulo: Alameda, 2012.

VEGA, Carlos. La coreografía del tango argentino In: *El origen de las danzas folklóricas*. Ricordi, Buenos Aires, 1956, pp. 193-204

VVAA. *Historia del tango. El tango en el espectáculo (1*). Buenos Aires: Corregidor, 1978.

Filmografia (em ordem cronológica)

Gardel, historia de un ídolo (1964), de Solly Wolodarsky

Fueye querido (1966), de Mauricio Berú

Tango Argentino (1969), de Simon Feldman

¿El tango ha muerto? (1970), de Manuel Antín

Tango Bayle Nuestro (1988), de Jorge Zanada

Vamos tango todavía: El tango bailado (1990-92), de Mauricio Berú

Abrazos. Tango en Buenos Aires (2013), de Daniel Rivas

El último bandoneón (2003), de Alejandro Saderman

Tango, un giro extraño (2004), de Mercedes García Guevara

Sexo, dignidad y muerte (2010), de Lucrecia Mastrángelo

Rafael de Almeida é doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. E-mail: rafaeldealmeidaborges@gmail.com

CAO GUIMARÃES: POR UMA ESCRITA QUE SE FAZ ENQUANTO SE PENSA

Rafael de Almeida

O mais profundo é a pele.
Paul Valéry

Em pesquisas anteriores sobre a obra de Cao Guimarães, o nosso objetivo primordial foi construir um percurso analítico da produção do cineasta e artista plástico, que desse a ver as potências expressivas de suas obras, como uma espécie de cartografia de suas poéticas. Por essa perspectiva, cremos ser pertinente traçar algumas linhas que uma análise de conjunto da obra do artista nos permitiria reconhecer. Motivados não por uma aspiração à completude e continuidade, ou por termos o interesse de reduzir sinteticamente todo o trajeto em uma outra coisa, mas para continuar experimentando e refletindo sobre o que vimos o nosso pensamento encontrar junto às obras durante o processo de escrita.

Nuances da forma

O apelo estético talvez seja a primeira característica

que salta aos olhos de qualquer um que se depara com o trabalho de Cao Guimarães. Sua atenção para a potencialidade poética dos gestos das formas-de-vida no mundo e, em especial, o modo como agencia os elementos que compõem suas narrativas é o que nos afeta, e seduz, em um primeiro instante. Ou seja, antes de se aprofundar, por meio da verbalidade, nos objetos temáticos que são base de criação para suas obras, importa ao cineasta a maneira como a exposição deles é realizada, a forma com que o olhar do artista alcança a superfície do que vê e a materializa. De tal modo, acreditamos que refletir acerca de seu tratamento formal e estético é uma maneira de pensar também sobre as ferramentas das quais se vale o cineasta para imprimir seus discursos, declaradamente líricos; de pensar o que a forma nos diz, de si mesma e do mundo.

a) Colagem: A partir de *The eye land* (Cao Guimarães, 2000), e *Between – inventário de pequenas mortes* (Cao Guimarães, 2000), obras do início de sua carreira, entraremos em contato com uma figura de estilo que, em maior ou menor grau, estará presente no restante de seu trabalho: a colagem. Essa composição da imagem por meio de materiais diversos revela seu valor estético menos pela desenvoltura do artista em reordenar as várias fontes com as quais trabalha, do que pelos rastros deixados pelas próprias imagens ao se relacionarem com o novo sentido criado durante a montagem. Ao reservar certa autonomia, as imagens atuam também como testemunhas, ou evidências, de que não foram produzidas para aquele fim. Mas se permitem empenhar o papel almejado pelo artista, que as desloca de seu lugar original para alcançar um sentido que não está dado nelas à primeira vista.

Fragmentos de notas imagéticas em um despretensioso diário filmado convertem-se em reflexões sobre a vida e a morte: se em *The eye land* o desejo melancólico de *partilha da*

existência, da vida, é "impedido" pela distância, pelo exílio, em *Between*, é a ampliação do conceito de morte que nos faz perceber sua presença constante em tudo, sempre nos deslocando do espaço da vida. Em *Volta ao mundo em algumas páginas* (Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, 2002), a colagem também é o fator estético predominante e, não por acaso, o filme pensa o conceito de deslocamento, de viagem, de mudança.

Em Cao Guimarães, *a colagem atua como figura da desterritorialização*. O deslocamento das imagens, ou melhor, o abandono de seus lugares semânticos de origem e sua indissociável construção de um novo espaço de sentido está frequentemente ligado a outros tipos de trânsito. A colagem geralmente opera em suas obras como representação visual de processos de deslocamento, em curso, de sujeitos que atuam como personagens, do próprio artista, ou de ambos. Em extensão a isso, percebemos a colagem, em alguma medida, como sinal estético de um interesse temático do artista pelo errante, pelo nômade, pelo desterritorializado por excelência. Formas-de-vida que serão experimentadas de maneira bastante significativa em *A alma do osso* (Cao Guimarães, 2004) e *Andarilho* (Cao Guimarães, 2007), por exemplo.

b) Mescla de suportes: Como desdobramento disso, a mescla de suportes (super-8 mm, 16 mm, digital) aparece como outro traço estilístico recorrente na obra do artista, sobretudo em *O fim do sem fim* (Beto Magalhães, Cao Guimarães, Lucas Bambozzi, 2000) e *Acidente* (Cao Guimarães, Pablo Lobato, 2006). A preocupação com a pureza da linguagem é trocada pela possibilidade de extrair as potências expressivas oferecidas por diferentes suportes em virtude da construção narrativa. E logo, entre eles, por meio da mescla desses formatos, novos significados surgem, o que, ao mesmo tempo, promove uma reflexão acerca dos estados da

imagem no interior das obras, por um lado; e uma aproximação do homem às "coisas do mundo", pela anulação do caráter figurativo baseado na lógica mimética da representação, por outro.

Se em *Acidente* a valorização do banal, do ordinário, do cotidiano se dá por meio da força do acaso e da espera pelo acontecimento, gerenciados pelo dispositivo a que se submete, os sentidos construídos não deixam de estar perpassados e reforçados pelas diferentes cores e texturas impressas pelos suportes utilizados durante o registro. Essa mescla nos garante a sensação de estar diante de um álbum de fotografias, construído por um olhar pessoal durante muitos anos, com distintos equipamentos, de maneira tal que seja possível manter um contato visual e sensório não somente com resquícios do passado e memória, mas também com afetos difusos no tempo.

As formas-de-vida que resistem à lógica de trabalho – e aos modos convencionais de pensar, inclusive por meio da criação de gambiarras –, imposta pelo mercado de *O fim do sem fim*, mantêm uma relação de analogia direta com o resgate e o uso de suportes não usuais, como o super-8 mm e o 16 mm, na realização do filme. Tanto um quanto o outro imprimem um ato de resistência às forças que o colocam fora da ordem. E, por outro lado, ao dar a ver um regime heterogêneo de imagens, a obra potencializa o processo de singularização desses sujeitos para além de seus gestos, evidencia e alerta pela hibridização que nossa vista alcança apenas uma imagem, imaterial por natureza, e para além dela há um indivíduo, uma *forma-de-vida*.

c) Exploração de elementos da natureza: Uma outra recorrência estética na obra do cineasta é a exploração de materiais de composição provenientes da natureza. *Concerto para clorofila* (Cao Guimarães, 2005) talvez seja o

exemplo mais representativo dentro de seu repertório, por ser um filme constituído plenamente a partir desta observação e escritura por meio de tais elementos. O interesse normalmente está centrado menos em lançar um olhar objetivo sobre as figuras da natureza do que propor um jogo formal com elas, que pode, inclusive, levar à abstração completa, revelando um amplo espectro de variação de forma, luz, cor, movimento, etc. E assim tais imagens, em alguma medida, parecem sempre evidenciar seu caráter de fabricação, para lembrar-nos que se há alguma fidelidade, ela está menos no referente do que em quem as manipula. Por isso aqui, e praticamente em toda a obra do artista, encontraremos um forte apelo às composições visuais através da fotografia, além de manipulação de luz, textura, cor, etc.

E, nesse sentido, cremos que a atenção depositada nesses *microdramas da forma* na natureza pontua-se como uma maneira de criar metáforas visuais que dê vazão aos processos de subjetivação do artista, metáforas que colocam em primeiro plano os movimentos enfrentados pelo cineasta no intuito de transformar a obra em um espaço que possibilita um verdadeiro diálogo entre espectador e realizador. Esse olhar que se lança sobre as paisagens, e simultaneamente as transforma, revela *o ver como ferramenta de conhecimento* e aponta para a nossa necessidade de reeducar a visão: resistência à lógica do espetáculo e ao bombardeio de imagens. Em *Histórias do não-ver* (Cao Guimarães, 2001), a explicitação dessa preocupação do artista, latente na maioria de seus trabalhos, alcança os níveis mais elevados.

Se, para Deleuze, as imagens de paisagens da natureza poderiam atingir uma emancipação que garante uma similitude entre o real e o imaginário, o sujeito e o objeto, o mundo e o eu (Deleuze, 2007, p. 26), não poderíamos deixar de pensar que, em Cao Guimarães, tal recorrência estética

se constitui como sinal, como indício visual, do desejo do artista em revelar uma voz que seja pessoal, uma voz que se experimenta através das imagens. E talvez por essa razão Cao se enamore do silêncio, em detrimento da verbalidade, ao propor-se partilhar visualmente o que aprende do mundo à medida que o vê, ao convidar-nos a uma leitura dos estratos da imagem enquanto realiza o mesmo exercício, ao expor seu pensamento ao mesmo tempo em que ele toma forma.

d) Disjunção imagético-sonora: Por outro lado, se há uma preferência pela presença comedida da fala ou ausência da verbalidade excessiva, é bom registrar que essa observação silenciosa do mundo investe em uma forte relação com a banda sonora. E é nessa relação que pensamos encontrar mais uma característica marcante do trabalho de Guimarães. Seu trabalho é definido por uma considerável disjunção entre som e imagem. Ambas as imagens, visual e sonora, menos que se relacionarem de maneira hierárquica e submeterem-se aos poderes uma da outra, provocam associações pouco evidentes ao sustentar diálogos intensamente criativos, os quais nos conduzem a novos estados de consciência, de compreensão, de pensamento. Acreditamos que essa relação, em alguma medida, afirma a impossibilidade de que o espectador efetue apenas uma ligação automática entre as bandas sonora e imagética, exigindo uma outra postura diante daquilo que vê e ouve, uma postura essencialmente crítica.

Caso nos lembremos de *A alma do osso*, para exemplificar, e de todo o bloco inicial em que somos imersos na paisagem falsamente silenciosa do ermitão, com ausência de falas, os pilares de sustentação da narrativa estão calcados basicamente nas ligações flutuantes entre som e imagem; é evidente que as relações entre banda sonora e visual não estão dadas nem plenamente construídas. Logo, são nas fissuras

dessas associações que se instalam as incertezas que nos levam a avançar cada vez mais na narrativa, a entrar no jogo proposto pelo realizador de uma maneira ativa, cumprindo o papel dúbio de crer, mas, ao mesmo tempo, duvidar da imagem que se forma entre nossa visão e audição.

Além disso, o trabalho do duo *O Grivo*, geralmente responsável pelo tratamento sonoro dos filmes de Cao Guimarães, atua pela ação de figuras estéticas que carregam sensações multiplicadoras do sentido. Ou seja, entre imagem visual e sonora não são firmadas simples relações de oposição, por exemplo, mas combinações complexas, múltiplas e variáveis, as quais dão a ver um panorama infinito de configurações transitórias possíveis. Logo, não há interesse em fazer com que as obras sejam construções fechadas que emitam verdades acerca do mundo. A ânsia por tais verdades é renunciada em virtude da errância do pensamento. Ao flertar com o efêmero e o mutável, os filmes de Cao Guimarães se abrem à ficcionalização e expressam um desejo de que suas capacidades de renovação e expansão de sentido sejam mantidas vivas. E, assim, as obras se tornam verdadeiras não por seu caráter predominantemente documental, mas pelo percurso do pensamento do artista compartilhado com o espectador.

e) Temporalidade dilatada: O próximo aspecto que destacamos está relacionado à temporalidade dilatada presente nas obras, que o cineasta efetua ao distender a duração dos planos, geralmente fixos, durante a realização das tomadas, permitindo-nos acompanhar o tempo de uma maneira muito próxima ao que ele foi apreendido; ou torná-las mais lentas por meio da montagem, modificando a velocidade do nosso olhar. *Hypnosis* (Cao Guimarães, 2001), *Da janela do meu quarto* (Cao Guimarães, 2004) ou *Peiote* (Cao Guimarães, 2006) exemplificam perfeitamente esse segundo modo,

enquanto *Acidente* ou *Andarilho* cumprem tal função para o primeiro. Em um caso ou outro, o que tal aspecto nos põe em questão é a necessidade de alterar a percepção que temos das coisas do mundo ao desejar "eternizar o transitório" (Adorno, 2003, p. 27), pois, para que isso aconteça, é necessário que as imagens durem.

Em sua busca por atingir o mutável, o efêmero, o transitório, por meio da duração, *Andarilho* revela mais que a existência de homens ordinários em fluxo acompanhados da solidão; evidencia que, para além das relações que eles mantêm com o mundo serem contingentes, os próprios componentes que o constituem também o são. Logo, embriagados pela experiência sensória com o tempo e tomados por um *devir-outro*, não nos resta outra opção senão sentir e compreender a própria existência como fragmento, como trecho, como extrato. Paradoxalmente, experimentar a abundância do tempo nas imagens nos faz refletir sobre a brevidade em que ele se manifesta, ou é permitido manifestar-se, cotidianamente, em nossas vidas.

E ao durar, ao resistir, ao permanecer, além de se abrirem à falsificação, ou permitirem que alguma relação entre quem filma e é filmado, entre espectador e obra, seja estabelecida – como já expusemos em momentos distintos, as imagens fazem com que suas maiores potências invistam não em sua própria matéria, mas no pensamento (Brasil, 2010, p. 172). Com o transcorrer do tempo, é possível deslizar pela imagem e esta aparece como um devir, como um fluxo, que está em vias de alterar-se em algo, e que, no entanto, não se modifica efetivamente, senão em nossa própria percepção, em que se altera permanentemente, onde a paisagem está sempre se tornando outra pela ação transformadora do olhar. E, assim, através do tempo, nas obras de Cao Guimarães, os conceitos partem e se apresentam imprecisos, inacabados,

incompletos, mas sem recear o fracasso da completude, uma vez que, como veremos, cada fragmento irá se relacionar, através da montagem, com os demais e com o todo por *relações de vizinhança* (LOPES, 2003, p. 176), as quais serão responsáveis por torná-los mais determinados, mais nítidos, por meio do próprio entrelaçar.

f) Montagem de proposições: Tratando, então, do modo como os elementos são agenciados na montagem com vistas à criação de sentido, percebemos que, de modo geral, o interesse em criar uma continuidade espaço-temporal é substituído por um livre arranjo dos materiais que dê a ver um fluxo discursivo. Esse fato, obviamente, está relacionado com o caráter de colagem que já expusemos. Ou seja, de maneira geral, os filmes de Cao Guimarães, normalmente, experimentam com a conexão entre as imagens, desnaturalizando o automatismo de tal vínculo, fazendo com que eles apareçam como uma operação do pensamento que convida o espectador a experimentar novas formas de ver.

Esse operar por *relações de vizinhança*, nesse sentido, muito raramente será limitado por questões de ordem espaço-temporal, deslocando-se fluidamente por eles em favor da construção de um discurso orientado por ligações de paridade e dinâmicas dialógicas, as quais ocorrem graças a uma *montagem propositiva* (WEINRICHTER, 2007), que assume o direito de articular livremente imagens e sons em busca de sentidos inesperados, que serão edificados a partir desses encontros. *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2002) torna-se exemplar para revelar a potência dessa *montagem propositiva* operada pelo cineasta, ao ser realizado apenas com imagens gravadas pelos participantes do dispositivo criado pelo artista.

Se, por um lado, não ter o controle sobre a captação dificultaria a construção narrativa, por outro, ter o total domínio do processo de montagem dessas imagens alheias possibilita

ao artista reescrever a história e assegurar uma distância reflexiva – a qual será buscada pelo realizador em todas suas obras, independentemente das imagens terem sido ou não apreendidas por ele –, que imprime uma veia ensaística sem a necessidade de uma voz verbal. E assim acompanhamos um jogo de poder em que a composição dos materiais opera em, ao menos, dois níveis propositivos distintos: aquele em que os fragmentos de um mesmo indivíduo são ordenados para evidenciar o seu próprio olhar acerca do ambiente do outro, e, de modo perspicaz, revela a sombra de si projetada no outro; e outro em que esses mesmos fragmentos se relacionam com os que são exibidos simultaneamente na tela ao lado, para questionar, comparar, estabelecer analogias e diferenças, deduzir ou generalizar as relações mantidas pelos indivíduos que trocaram de casa durante as 24 horas. Distante de ser uma atividade inconsciente, o jogo associativo da montagem mostra-se especialmente sagaz e assertivo, alterando o valor e a potência das imagens de acordo, unicamente, com seus próprios objetivos.

g) Dispositivo[127]**:** Por fim, destacaríamos a noção de *dispositivo*, que impulsiona, em medidas distintas, a criação

127 A partir de Foucault, consideramos dispositivo como "um conjunto diverso que abarca discursos, instituições, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas etc.". Por essa perspectiva, "o dispositivo seria a rede capaz de estabelecer relações entre estes elementos", pois, "possuindo uma natureza essencialmente estratégica, sempre lidará com relações de força, instaurando um *jogo de poder*, com interesses diversos". Dessa forma, os dispositivos sempre provocarão processos de subjetivação nos indivíduos afetados por eles, "cada dispositivo fará com que esses indivíduos produzam o seu sujeito singular, que de forma alguma é universal, mas sim um *processo*, imanente a todo e qualquer dispositivo" (Almeida, 2016, p. 13). Ao realizar obras que consideramos filmes-dispositivo, Cao Guimarães "recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e a esse universo acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões", fazendo, dessa forma, com que o processo de feitura da obra vacile em dois extremos opostos e complementares: um de extremo controle, "regras, limites, recortes", e outro de abertura incondicional, "dependente da ação dos atores e de suas interconexões" (Migliorin, 2005, p. 145-146).

de obras como *Histórias do não-ver*, *Word/World* (Cao Guimarães, 2001), *Volta ao mundo em algumas páginas*, *Rua de mão dupla*, *Acidente*, *Quarta-feira de cinzas* (Cao Guimarães, 2006), e, nos arriscaríamos a dizer, até mesmo *Ex isto* (Cao Guimarães, 2010).[128] Acreditamos que a criação inspirada por essas linhas de força, poder e resistência, as quais dão forma às obras, variando entre a total abertura e o extremo controle, sinaliza formalmente o interesse declarado do artista pelo acaso.

A partir do *dispositivo*, geralmente motivado por uma intuição, o cineasta partilha com o espectador o processo – e as reflexões a que se submete durante o mesmo – de uma busca em que a maior ênfase está nas experiências vivenciadas durante o percurso, e não nos resultados ou objetos finais encontrados. Desse modo, por mais que o artista, por vezes, alegue não trabalhar com roteiros, pensamos que há sempre a existência de um roteiro mínimo que será responsável por orientar processos de criação em aberto.

E por outro lado, fazendo eco a Comolli (2008, p. 169), ao valer-se de estratégias de criação provenientes do dispositivo, Cao Guimarães abre sua prática artística ao mundo e vai ao encontro do aleatório, das fissuras do real, do acontecimento, de vestígios que não importam às narrativas fabricadas pelos grandes meios. Sendo assim, a fuga à *roteirização* configura-se também como uma negação às construções fechadas do mundo e será acompanhada pelo risco do fracasso, e de tal risco extrairá sua força e potência.

---

128 Pensamos que, ao dirigir João Miguel, apenas com a sugestão de linhas gerais, sem, no entanto, guiá-lo – inclusive não tendo feito um roteiro para auxiliar o ator na construção do personagem –, Cao Guimarães o convoca a participar de um dispositivo. A respeito do filme, ver "Ex Isto, de Cao Guimarães, e o ultrapassamento de si". In: Galáxia (São Paulo), n. 28, dez. 2014.

(Re)ver

Enquanto traçamos as linhas anteriores, reconhecíveis a partir do tratamento formal e estético dos filmes, revendo, reafirmando e aprimorando muito dos apontamentos que elaboramos em outros textos, nosso interesse foi de evidenciar, aos poucos, o quanto o trabalho do artista apresenta uma inflexão ensaística que, ao mesmo tempo, revela uma s*érie de implicações políticas latentes nos discursos construídos. Ou seja,* o modo ensaístico assumido por Cao Guimarães, em níveis muito variáveis no conjunto das obras, articula a forma e a estética com o histórico e o político (Alter, 1996, p. 166).

A título de comprovação, caso relacionássemos cada figura estética elencada anteriormente às suas reverberações que a aproximam, direta ou tangencialmente, à forma ensaística, perceberíamos que: a) a partir da colagem, passamos a compreender o corte como interstício, isto é, como espaço para colocar o pensamento no interior das imagens que substitui a simples associação delas; b) a mescla de suportes revela, como já apontamos, uma reflexão sobre o caráter metamórfico das imagens, ou seja, sobre a matéria a ser moldada na construção do discurso; c) a exploração de materiais de composição provenientes da natureza insere visualmente uma reflexividade personificada na figura do artista, e expõe, em outra mão, o interesse de imprimir uma voz pessoal, de modo geral, que busca seu lugar *entre* as imagens; d) a disjunção imagético-sonora, com suas colisões entre as duas bandas, gera fraturas que instauram a dúvida e convocam a existência de um espectador ativo e crítico; e) a tentativa de captar e eternizar o mutável, o efêmero e o transitório aparece por meio da temporalidade dilatada; f) a montagem de proposições instala tal intervenção fora das convenções

espaço-temporais, e a caracteriza efetivamente como uma operação do pensamento; g) por fim, a abertura para o acaso e o interesse pelo processo aparecem vinculados à noção de dispositivo.

Se rever, *voltar a ver*, a imagem é a condição necessária para que o cinema se produza como ensaio, de acordo com Antonio Weinrichter (2007, p. 28), perceberíamos que, de modo geral, tudo que apontamos anteriormente converge para tal movimento do olhar. E, assim, por mais que seja pouco usual em sua obra a mediação de uma voz verbal para criar a distância necessária do sentido original da imagem, como é recorrente em filmes-ensaio, acreditamos que tal afastamento é alcançado em Cao Guimarães ao trabalhar com suas imagens como se não fossem suas, manipulando-as, moldando-as de acordo com objetivos que não estão presentes nelas de antemão, mas que surgem do contato da matéria com as mãos do artista, que esculpe as imagens no sentido do sentido, como resultado de um trabalho de pensamento.

Essa inflexão ensaística, como já sinalizamos, evidencia encadeamentos de ordem política. O que não significa dizer que isso se justifique, tão-somente, pelo interesse do artista por formas-de-vida, lugares e assuntos que, em grande parte, estão às margens da esfera midiática. No entanto, principalmente pela capacidade das obras em favorecer transformações na maneira em que percebemos e compreendemos o mundo e criar diferentes formas de experiência com o sensível, que, através de uma tomada de consciência, podem nos levar à mobilização política (Rancière, 2010, p. 110), pensamos que, ao valorizar elementos que pertencem à ordem do banal, do ordinário, do cotidiano; ou eleger como personagens indivíduos que resistem à lógica de trabalho imposta pela lógica do capital; ou tratar da necessidade de reeducar

a visão, resistindo à lógica do espetáculo e ao bombardeio de imagens; ou, ainda, ao se dedicar às gambiarras e à resistência aos modos convencionais pelos quais atua nosso pensamento, Cao Guimarães, sobretudo, cria dispositivos artísticos que induzem a processos de subjetivação política enquanto nos propõem o aprimoramento de nosso olhar.

A superfície, antes de nada

A nossa hipótese é de que o cinema de Cao Guimarães registra, antes de tudo, superfícies. Presta-se a filmar a pele das formas-de-vida, lugares e do mundo não para simplesmente descobrir o que se passa por detrás dela, senão para tentar tocar o interior de sua espessura, alcançar essa parte escondida que, apesar de estar exposta em sua superfície, somos geralmente incapazes de enxergar. Superfície aqui compreendida não como simples oposição à profundidade, mas à interpretação (Deleuze, 1992, p. 109). Afinal, como nos lembra Cezar Migliorin, "a profundidade frequentemente traz a limpeza que subtrai o ser. A complexidade do ensaio é frequentemente de superfície, operando em extensão, por montagem" (Migliorin, 2010, p. 22). Por esse motivo, nos permitimos compreender o trabalho de Cao Guimarães enquanto *cinema da superfície*, que, ao invés de interpretar o mundo, em busca de uma essência escondida, o experimenta. Circunstanciemos.

Se, segundo Adorno, o "pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa" (Adorno, 2003, p. 27), acreditamos, por consequência, que as imagens produzidas pelo artista, que não deixam de organizar-se ensaisticamente enquanto *formas que pensam*, refletem a dedicação

do olhar ao se embrenhar pela extensa área do invólucro das coisas do mundo sem a intenção de restringi-las, sintetizá-las ou dominá-las.

Nesse sentido, em Cao Guimarães, com o investimento no envoltório sensível dos seres, o cinema concorda em assumir seu papel de superfície através da qual o artista tenta revelar de novas maneiras a existência e a experiência de formas-de-vida em sua singularidade, que, normalmente, como vimos, estão marginalizadas nos contextos social e econômico.

Ou seja, em alguma medida, acreditamos que a percepção da obra do artista enquanto *cinema da superfície* permite uma aglutinação entre sua inflexão ensaística e as implicações políticas que cremos ser um encadeamento desta. Isso pois, se, por um lado, a distância íntima instaurada entre realizador e imagem, requisitada pelo ensaio, intensifica uma relação entre ambos por meio da superfície que salta à forma do filme, por outro, a partir de Rancière (2009), a superfície revela-se como uma forma de partilha do sensível, logo lugar político.

Por uma escrita que se faz enquanto se pensa

Compreender a noção de ensaio nas obras de Cao Guimarães significa não somente se dar conta da liberdade de pensamento que acompanha o cineasta; das distâncias que toma de um olhar que se pretende objetivo; da fragmentação que constrói um discurso heterogêneo geralmente incompleto, inacabado, inconcluso. Todavia, perceber que, junto a esse processo reflexivo, está o desejo pelo outro – pelas cores e pelos sons do outro, pela vida do outro, pelos mundos possíveis e habitáveis do outro –, sempre impulsionando devires

capazes de transformar seus filmes em singelos atos afetivos.

Se a estrutura básica do filme ensaístico reside em uma reflexão por meio de imagens, elaborada por uma série de ferramentas retóricas, construídas simultaneamente ao processo de reflexão, conforme nos diz Josep M. Català (2005, p. 133), essa escrita que se faz enquanto se pensa, esse pensamento que é exposto durante o processo em que toma forma, permite que as obras assumam-se como fluxos de vida, frutos de um olhar afetuoso, pessoal e político, consciente do valor da exposição que materializa.

Os afetos que embalam os desejos do cineasta e o levam a atravessar esses devires não o abandonam na fase de montagem, induzindo o modo de fazer do artista e possibilitando que a superfície dos filmes seja tomada por uma complexa configuração afetiva, a qual expande seus sentidos e cria intensos espaços dialógicos que convocam à ação espectadores ativos. Nesse sentido, as imagens geradas, senão encadeiam alterações imediatas de consciência política, por meio do afeto são capazes de auxiliar na construção de "configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível" (Rancière, 2010, p. 151), tarefa que cumprem, como nos lembra Rancière, sem antecipar seu sentido ou efeito.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. **O ensaio como forma.** In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALMEIDA, Rafael de. **Aquele eu que vejo no outro:** o dispositivo em Rua de Mão Dupla, de Cao Guimarães. In: MARTINS, Alice Fátima; SATLER, Lara Lima (Orgs.). *Imagens, olhares, narrativas*. Curitiba, PR: CRV, 2016.

_____. **Ex Isto, de Cao Guimarães, e o ultrapassamento de si.** *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 28, dez. 2014.

ALTER, Nora. **The political im/perceptible in the Essay Film:** Farocki's "Images of the World and the Inscription of War". *New German Critique*, No. 68, Special Issue on Literature. Spring – Summer, 1996.

BRASIL, André. **Ensaios de uma imagem só**. In: MIGLIORIN, Cezar (Org.). *Ensaios no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

CATALÀ, Josep M. **Film-ensayo y vanguardia**. In: CERDÁN, Josetxo (Org.); TORREIRO, Casimiro (Org.). *Documental y vanguadia*. Madrid: Cátedra, 2005.

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

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. Rachar as coisas, rachar as palavras. In: *Conversações*, 1972-1990. São Paulo: Ed. 34, 1992.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Do ensaio como pensamento experimental.** In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.

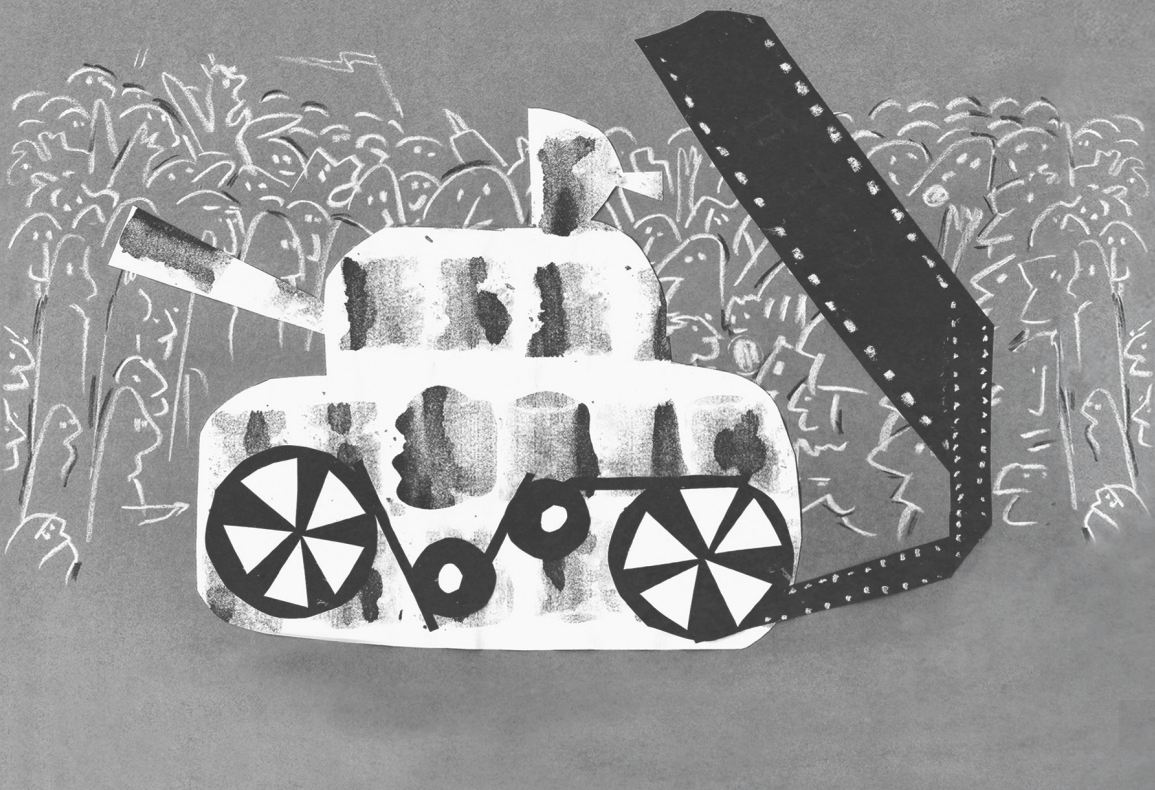
MIGLIORIN, Cezar. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: *Ensaios no real*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

_____. **Filme-dispositivo:** Rua de mão dupla, de Cao Guimarães. In: CATANI, Afrânio Mendes [et al.](Orgs.). *Estudos Socine de Cinema*, Ano VI. São Paulo: Nojosa Edições, 2005. P. 143-150.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

WEINRICHTER, Antonio. **Un concepto fugitivo:** notas sobre el film-ensayo. In: *La forma que piensa:* tentativas en torno al cine ensayo. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.



Victor Guimarães é crítico de cinema, professor e programador. Doutor em Comunicação Social pela UFMG. E-mail: guimaraesvictor@ufmg.br

O DESVIO PELA FICÇÃO: CONTAMINAÇÕES NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Victor Guimarães

No início de "O desvio pelo direto" – um par de textos publicado em 1969 nos *Cahiers du Cinéma* – Jean-Louis Comolli identificava como uma das forças mais significativas dos filmes de ficção daquela década – de Godard a Jancsó, de Bertolucci a Garrel, de Cassavetes a Straub-Huillet – o acionamento recorrente de estratégias fílmicas advindas do cinema direto. Ao aproximar-se das modalidades de encenação trabalhadas por um Pierre Perrault ou por um Jean Rouch, a ficção desses realizadores se contaminava pelo gesto documentário e abria uma "zona franca de experimentação e invenção" (COMOLLI, 1969, p. 53), que reconfigurava as fronteiras entre os dois domínios e redefinia os rumos da modernidade cinematográfica.

Quarenta e poucos anos depois, no cinema brasileiro deste início de século, um conjunto significativo de filmes parece apontar para um movimento inverso, mas que guarda um potencial igualmente transformador: em uma série de filmes contemporâneos próximos do documentário, emergem

múltiplas estratégias ficcionais, que relançam o cinema em direção a um território de invenção. Em obras recentes como *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013), de Maria Augusta Ramos, *Morro do céu* (2009), de Gustavo Spolidoro, *Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *A Onda Traz, O Vento Leva* (2012), de Gabriel Mascaro, *Terra Deu Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira, *O Céu Sobre Os Ombros* (2010), de Sergio Borges, *As Hiper Mulheres* (2011), de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, *A Cidade É Uma Só?* (2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, *A Vizinhança do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa, *Baronesa* (2017), de Juliana Antunes, *Mauro em Caiena* (2012), de Leonardo Mouramateus, *Esse Amor Que Nos Consome* (2012), de Allan Ribeiro, *Retrato de uma Paisagem* (2012), de Pedro Diógenes, *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio* (Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonaton Gomes, Joilson Brites, Sarah Brites, Edina Ximenez e Dulcídio Gomes, 2016), entre outras, parece estar em jogo uma sorte de desvio pela ficção, que reorganiza as relações entre os modos de engajamento do espectador e sinaliza novas possibilidades de compreensão dessas fronteiras. Partilhando de uma tendência bastante expressiva do cinema contemporâneo – que vai da China de Jia Zhang-ke ao Portugal de Pedro Costa e Miguel Gomes, passando pela Argentina de Lisandro Alonso e o Camboja de Rithy Panh –, esses filmes fazem da contaminação entre táticas documentais e ficcionais um poderoso lugar de investigação cinematográfica, que encontra na cinematografia brasileira uma inflexão singular.

A tarefa deste ensaio[129] consiste em lançar um olhar crítico-comparativo sobre esse amplo conjunto de filmes, tendo em vista a identificação de linhas de força comuns e a análise da singularidade de alguns desses gestos desviantes no contexto brasileiro. Nas distintas modalidades de contaminação – personagens burlescos que irrompem em meio ao relato documental, performances que desafiam os limites entre vida e atuação, arquivos do passado que se ficcionalizam no presente, cosmologias indígenas que se reinventam no espaço da ficção, trajetórias cotidianas que se tornam romanescas –, abrem-se horizontes inesperados para o espectador, no mesmo movimento em que se inventam maneiras singulares de encarar politicamente o presente (do cinema e do país).

Em um esforço de caráter panorâmico, nosso objetivo aqui é, a um só tempo, aventar razões para a emergência dessas novas modalidades – certo esgotamento de estratégias documentais clássicas e modernas, intensificação do diálogo com outras cinematografias ao redor do mundo, um desejo de intervenção política mais pronunciado – e trabalhar de perto a escritura de alguns desses filmes, no sentido de identificar regularidades e, principalmente, apontar a inventividade estética e política desses gestos.

Histórias do trânsito

De saída, é preciso enfrentar um paradoxo: o trânsito entre estratégias ficcionais e documentais no cinema é anterior à própria instituição desses dois estatutos da escritura

129 Uma versão bastante preliminar deste ensaio foi apresentada no XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), na UNISUL, em outubro de 2013. Outra versão foi publicada na revista *Devires – Cinema e Humanidades* no mesmo ano.

cinematográfica como entidades separadas. Em uma análise provocativa, Pedro Costa encontrava nos trabalhadores e trabalhadoras que deixavam a fábrica – filmados duas vezes pelos irmãos Lumière – a origem simultânea do documentário e da ficção. Se o primeiro *La sortie des usines Lumière* (1895) fundava o gesto documental, a refilmagem do mesmo evento – praticamente idêntico, mas com o dado fundamental da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados – principia a atitude ficcional. "A ficção nasceu quando um senhor deu ordens aos seus empregados", sentencia provocativamente o cineasta (Costa, 2010, p. 148).

Para o espectador das vistas Lumière, no entanto, os gestos convivem, ainda indissociáveis: por um lado, o evento é preparado, a composição é rigorosa, a cena se constrói para condensar não apenas a dispersão de um acontecimento real, mas um sentido dramático próprio aos mundos ficcionais; por outro, uma mulher adentra o enquadramento e não é possível dizer que se trata, ainda, de uma personagem de ficção. As estratégias se misturam, os campos estão longe de começarem a se separar.

Do mesmo modo, é curioso perceber como aquilo que se convencionou chamar de cinema documentário já nasce atravessado por uma vontade de ficção, desde os pioneiros: em Vertov, a espontaneidade das tomadas na cidade convive com a intensa planificação das ações filmadas; em Flaherty, a reconstituição ficcional dos eventos é parte fundamental de seu estilo documental. Novamente, contágio intenso; novamente, trânsito irrefreável entre os domínios. A questão é inevitável: por que abordar uma vez mais os termos dessa oposição que, nas palavras de Guy Gauthier, detém inegavelmente uma espécie de "recorde" (Gauthier, 2011, p. 11) de persistência e amplitude nos debates que atravessam a história da crítica e da teoria cinematográficas? Por que insistir em

tratar das contaminações, quando as estratégias parecem se confundir desde o primeiro momento?

Sabemos bem que a história desse trânsito é longa (do neorrealismo a Robert Kramer, de Rouch a Kiarostami), e afirmá-lo como novidade seria inteiramente vão. No entanto, longe de advogar uma pretensa superação das fronteiras entre um estatuto e outro – baseada em uma crença pós-modernista tardia no fim das indicialidades ou na conhecida asserção de Christian Metz ("Todo filme é um filme de ficção", cuja imprecisão analítica já foi muito bem apontada por Nöel Carroll[130])–, o que nos interessa aqui é perceber os rumos e as potencialidades dessa nova onda de contágio. Se essa é uma questão que ainda nos interessa, é porque a história parece sugerir que, a cada vez que documentário e ficção encontram uma nova maneira de se entrelaçar, as possibilidades do cinema se expandem e se aventuram por territórios inesperados. A cada vez que o documentário decide enveredar pelos caminhos da ficção – ou a cada vez que a ficção resolve traçar uma rota desviante pelo documentário –, é o próprio gesto cinematográfico que se multiplica.

Foi assim com o cinema italiano do pós-guerra. Uma parte fundamental do encanto que os primeiros neorrealistas provocaram em André Bazin – e em tantos outros – reside na irresistível impressão documental de filmes como *A Terra Treme* (La Terra Trema, 1948), *Ladrões de Bicicleta* (Ladri di Biciclette, 1948) ou *Roma, Cidade Aberta* (Roma, città aperta, 1945). A atualidade dos roteiros – que encenavam situações contemporâneas, minimais e cotidianas, ao contrário dos grandes épicos *hollyoodianos* da época –, a escolha por filmar

130 A conhecida afirmação de Metz está presente em "O significante imaginário", in METZ, Christian et al., *Psicanálise e Cinema* (São Paulo, Global, 1980), p. 57. A refutação de Carroll pode ser encontrada em "Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual", in RAMOS, Fernão Pessoa (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 2, pp. 69 a 104.

fora dos estúdios, a "negação do princípio da vedete" (Bazin, 1991, p. 240) – que conduzia à mistura entre atores profissionais e ocasionais – e a força de uma *mise-en-scène* devotada ao improviso eram alguns dos métodos que se aproximavam da tradição documentária e faziam de diretores como Visconti, De Sica e Rossellini os artífices de uma verdadeira revolução estética. Para o italiano Mario Verdone, o movimento do filme neorrealista ("nascido do documentário e vivo graças a ele") consistia em transformar "em ficção, interpretação, transposição o que é documento, seja autêntico ou reconstituído". Verdone enxerga uma contaminação tal que chega a dizer que, "sem suas intrigas, esses filmes seriam documentários" (Verdone, 1954, p. 28), tamanha a proximidade entre suas estratégias.

O que interessava a um crítico como Bazin, no entanto, não era apenas identificar a medida da proximidade entre a ficção neorrealista e o documentário, como se o gesto documental pudesse ser tomado como uma escritura mimética ideal (em direção à qual a ficção teria de caminhar). Para Bazin, o neorrealismo não interessava apenas porque privilegiava a autenticidade do documento, mas porque sua atitude estética abria novas possibilidades para o cinema.

> Devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não sei que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia 'realismo' em arte que não fosse em princípio profundamente 'estético' (Bazin, 1991, p. 242).

Desse modo, se o neorrealismo italiano se aproximava das estratégias documentais, não era para extrair delas uma recusa do artifício, mas para fazer desse contágio o lugar de nascimento de novas possibilidades de encenação.

De forma ainda mais intensa, o cinema de Jean Rouch parte do documentário etnográfico entre os povos africanos para encontrar, em suas "derivas" pela ficção – como nomeou Jean-André Fieschi (2009) –, um território de potências inauditas do cinema. O lugar da célebre frase de Godard ("todo grande filme de ficção tende ao documentário, como todo grande documentário tende à ficção") não poderia ser outro senão uma crítica de *Moi, un noir* (Godard, 1959, p. 21). Nesse e em tantos outros jogos de múltiplas inversões, Rouch introduzia uma linha de fratura fundamental, que fazia estremecer as categorias através das quais pensávamos o cinema até então.

> O que cai com o cinema de Rouch (levando o cinema inteiro a "respirar" de outra maneira, um pouco como a música com Debussy, segundo Boulez) é todo o jogo das oposições regradas (confortáveis, falsas) pelo qual, desde o eixo inaugural Lumière-Méliès, eram pensadas as categorias documentário, ficção, escrita, improvisação, naturalidade, artifício etc. (Fieschi, 2009, p. 19-20).

Do mesmo modo que o abalo sísmico provocado pelo gesto rouchiano atingia não somente a *nouvelle vague*, mas toda a modernidade cinematográfica, o cinema contemporâneo não poderia ser pensado sem considerar a força de uma outra onda de contaminações. Se os primeiros filmes de Abbas Kiarostami – *O viajante* (Mossafer, 1974) – e Mohsen Makhmalbaf – *O ciclista* (Bicycleran, 1989) – faziam renascer a potência documentária da ficção neorrealista, é no ensaísmo de *Close-up* (Nema-ye Nazdik, 1990) e *Salve o Cinema* (Salaam Cinema, 1995) que o cinema iraniano de fim de século encontrava seus gestos mais perturbadores: entre o devir-outro de Sabzian e o dispositivo ficcionalizante do

filme de Makhmalbaf, a "zona de experimentação e invenção" imaginada por Comolli ressurgia avassaladora, injetando um fôlego que não se esgotaria até o melhor cinema de nossos dias.

Desde então, os trânsitos não pararam de se refazer, encontrando sempre novos caminhos de invenção. Da trilogia das Fontainhas de Costa – formada por *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) –, passando por *Papel não embrulha brasas*, de Rithy Panh (Le papier ne peut pas envelopper la braise, 2007) e chegando a filmes como *24 City*, de Jia Zhang-ke (Er Shi Si Cheng Ji, 2008), *La Libertad* (2001) e *Los Muertos* (2004) de Lisandro Alonso ou *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, os procedimentos se adensam e se multiplicam, desmesuradamente.

Por outro lado, por mais que seja possível argumentar – como Eduardo Valente – que "já se tornou lugar comum dizer que a fronteira entre o documentário e a ficção é onde se dá boa parte do que se faz de mais interessante no cinema contemporâneo" (Valente, 2008), acreditamos que o diálogo com esses movimentos recentes de realizadores contemporâneos é um dado fundamental a se considerar. Ainda que a extensão da influência de autores como Costa e Jia Zhang-ke sobre o cinema brasileiro recente seja, muitas vezes, superdimensionada pelo discurso crítico, sua presença entre nós é inegável. No entanto, isso não nos leva a dizer que se trate de uma influência asfixiante. A particularidade histórica do atual momento do documentário brasileiro e a singularidade dos filmes que constituem nosso recorte são por demais complexas e desautorizam qualquer discurso em torno de um possível "modismo". Afirmar a vigência de uma vaga estética que excede os limites nacionais é só um ponto de partida. É preciso cartografar os caminhos singulares da onda.

E se insistimos ainda em falar de estratégias ficcionais e documentais, não é na tentativa de precisar fronteiras ou estabelecer distinções rígidas entre um domínio e outro. Se perseveramos na utilização de figuras interpretativas como *trânsito*, *contágio*, *contaminação*, é antes por entender que esse jogo complexo entre as formas narrativas é um dado fundamental da experiência do espectador diante desses filmes. Tomando de empréstimo o que escreveu Juliano Gomes sobre *Aquele Querido Mês de Agosto*, diríamos que para esses filmes "trata-se muito menos de borrar as figuras do documentário e da ficção do que de dobrar e multiplicar seus procedimentos a cada sequência" (Gomes, 2011). O que está em jogo não é uma dissolução de fronteiras, mas uma deriva intensamente produtiva, uma contaminação mútua da qual tanto o documentário quanto a ficção saem renovados.

Documentário brasileiro em crise

Uma das hipóteses que postulamos neste ensaio consiste em identificar certa crise do documentário brasileiro como um antecedente decisivo das movimentações que temos em vista. Se é inegável que o gesto documental se multiplicou intensamente no cinema nacional dos últimos vinte e cinco anos – o tão falado "boom do documentário", que já se tornou um clichê entre nós –, é igualmente plausível argumentar que, desde meados da década passada, os anúncios de crise também começaram a aparecer. Sobretudo no que tange a certas estratégias – como o predomínio absoluto da entrevista como figura narrativa –, certo documentário brasileiro vinha demonstrando, já há algum tempo, profundos sinais de esgotamento.

No célebre ensaio "A entrevista", publicado na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (Bernardet, 2003), Jean-Claude Bernardet lamentava o fato de que, após um momento bastante produtivo, que surgia a partir das possibilidades técnicas e dramatúrgicas abertas pelo cinema direto, o procedimento da entrevista se generalizara de tal forma no cinema brasileiro, que terminou por se tornar um cacoete, ou "o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo" (Bernardet, 2003, p. 285). Para Bernardet, a entrevista havia se tornado um "piloto automático", em que, fosse um sem-teto ou um sociólogo o entrevistado, o dispositivo espacial – um sujeito que fala diante de um entrevistador que ouve – não se alterava. Entre as consequências negativas desse procedimento quase exclusivo, o autor apontava não apenas a centralidade narcísica do cineasta-entrevistador, mas também a predominância da dimensão verbal – que reduz o campo de observação do documentarista – e a passagem para o segundo plano das relações entre as pessoas de que trata o filme (dificilmente se documentava as interações entre os diferentes sujeitos filmados).

Embora a crítica de Bernardet tenha um caráter generalizante, e clame por uma revisão diante de alguns movimentos do cinema documentário brasileiro – só para citar alguns, seria preciso pensar nas possibilidades dramatúrgicas abertas pelos documentários de Marília Rocha ou de Gabriel Mascaro –, ela se torna bastante apropriada para pensar um conjunto enorme de filmes inteiramente baseados na fala, que percorrem os festivais e as salas de cinema cotidianamente. Em um texto motivado pela curadoria de um dos principais festivais brasileiros dedicados ao documentário, Carolina Canguçu e eu manifestávamos nosso descontentamento com grande parte das obras inscritas, que consistiam em reportagens, filmes institucionais ou simples exaltações de personagens extraordinários:

> Em todos esses casos, a montagem parece não se interessar por quase nada que possa vir da cena, além das melhores palavras de seus personagens ou das imagens mais bem acabadas. Tudo se passa como se o cinema fosse um conjunto de formas a serem preenchidas, de protocolos a serem seguidos (Canguçu & Guimarães, 2012, p. 75).

Um amplo território povoado por filmes muito pouco inventivos, que pareciam se contentar em dar visibilidade a temas pouco explorados ou a acrescentar informações a um mundo já saturado delas, nos fazia argumentar que, em grande parte do documentário brasileiro contemporâneo, "não se ousa incidir sobre os nossos jeitos de ver e de ouvir, de pensar o mundo ou de filmá-lo" (Canguçu & Guimarães, 2012, p. 76). Ainda que sejam vários os filmes cuja escritura coloca em xeque uma afirmação como essa, é necessário reconhecer que estes constituem não um movimento hegemônico, mas um pequeno conjunto de potentes exceções.

Em um contexto perceptível de crise, uma obra parece se constituir como objeto paradigmático, que atesta um profundo esgotamento e, ao mesmo tempo, desencadeia uma série de transformações sem volta no cinema nacional. Trata-se de *Jogo de Cena* (2007), filme em que Eduardo Coutinho – indiscutivelmente o maior cineasta brasileiro do campo do documentário – desenha um dispositivo altamente provocador, em que histórias de vida são contadas por mulheres comuns e recontadas por atrizes em um palco, numa proliferação de deslocamentos que atinge a indiscernibilidade. Como aponta César Guimarães, "o que permeia o filme inteiro é uma conjugação dos efeitos de verdade obtidos por meio da articulação entre semelhança, indicialidade e composição dramática" (Guimarães, 2011, p. 76).

Entre o contar e o recontar, na intensa circulação provocada pelo jogo dramático entre os depoimentos das atrizes profissionais e os das atrizes ocasionais que interpretam a si mesmas, o filme de Coutinho constitui um poderoso questionamento do estatuto de veracidade do pacto documental, cujas consequências sobre o documentário brasileiro posterior ainda precisam ser mensuradas com mais vagar. Em uma postagem de seu influente *blog* datada de 2009, posteriormente republicada em artigo, Jean-Claude Bernardet não hesitava em afirmar:

> Penso que é necessário perceber as dimensões de JOGO DE CENA. Não é um filme importante e transformador no quadro do cinema documentário brasileiro, é um abalo sísmico de 7 graus na escala Richter no cinema documentário em geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala. JOGO DE CENA é uma explosão transformadora da magnitude que tiveram no passado filmes de Eisenstein ou Godard. Talvez se possa dizer que JOGO DE CENA anuncia o encerramento de um ciclo de cinema que Jean Rouch iniciava há meio século com EU, UM NEGRO. Pode-se superar JOGO DE CENA? Sim, mas como? (Bernardet, 2010, p. 205).

É bastante curioso que um abalo tão significativo venha de um cineasta como Coutinho, cuja obra é responsável por uma influência majoritária sobre o documentário brasileiro dos últimos vinte anos. Seus filmes anteriores – desde *Cabra marcado para morrer* (1984) até *O fim e o princípio* (2005) – haviam instituído a entrevista como um procedimento fundamental, no qual o encontro entre realizador e sujeitos filmados era o lugar da produção de gestos cinematográficos singulares. Em *Jogo de cena*, toda uma tradição do documentarismo brasileiro – que inclui tanto as reportagens

convencionais quanto filmes muito potentes – era colocada em crise. Diante de um terremoto dessa magnitude, era inevitável perguntar: para onde iria o documentário brasileiro, anteriormente tão assentado na veracidade dos depoimentos e das entrevistas?

Ainda que haja pelo menos dois antecedentes fundamentais na cinematografia brasileira – os inescapáveis *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna (1974) e *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci (2006) –, é a partir de 2007, ano do lançamento de *Jogo de Cena* – filme cuja fortuna crítica já é bastante densa e numerosa –, que os trânsitos entre o documentário e a ficção se intensificaram de uma maneira inédita no cinema nacional. O expressivo conjunto de filmes lançados nos últimos dez anos cuja escritura se constrói nesse limiar nos faz acreditar que estamos diante de um momento histórico singular, em que o jogo de contaminações entre esses domínios constitui uma vertente poderosa, que produz uma virada decisiva em nosso cinema. Para além de identificar esse ponto de inflexão histórico, entretanto, torna-se necessário apontar, ainda que de maneira preliminar, alguns dos traços que marcam esses filmes, no sentido de avaliar a inventividade estética e política dessas potências do limiar.

A seguir, num esforço comparativo que procura encontrar ressonâncias entre as diferentes obras, buscamos apontar três gestos que atravessam os filmes, com o objetivo de indicar algumas das invenções estético-políticas mais significativas em curso nesse cinema. Sabemos bem que a comparação tende a diminuir a força da singularidade de cada um deles (e que análises individuais e pormenorizadas são

sempre bem-vindas)[131], mas acreditamos que o cotejo entre diferentes filmes é mais adequado do ponto de vista de uma análise como a que aqui ensaiamos, interessada em situar as obras em uma perspectiva de história das formas. Do mesmo modo, as categorias que propomos não são exclusivas nem excludentes, e há casos em que um mesmo filme conjuga mais de um desses gestos (ou ainda inventa outros, não contemplados aqui). Se insistimos em encontrar traços comuns, é por acreditar que os filmes – a despeito de suas inegáveis idiossincrasias – não existem de forma isolada: há escolhas estéticas e desejos de intervenção política compartilhados, e é essa força coletiva que faz deste um momento tão decisivo no cinema brasileiro.

Implodir o drama, reacendê-lo

Em um primeiro conjunto de filmes, há um interesse em explorar possibilidades de dramaturgia ficcional mais próximas de certa frequência da vida comum, entre a rarefação do drama (que, no entanto, continua a ser drama) e a potência dos gestos mínimos que se materializam a cada plano. No diálogo com o melodrama em *Morro do Céu* e *O Céu Sobre os Ombros* ou na *mise-en-scène* ao mesmo tempo rigorosa e aberta de *Avenida Brasília Formosa* e *A Onda Traz, o Vento Leva*, o cotidiano reaparece transfigurado pelo gesto dramatúrgico, que decide encontrar um traço romanesco nessas performances ordinárias que se realizam entre a casa e a rua.

É como se, para insistir na possibilidade do drama (e para reinventá-la), fosse preciso implodi-lo, perfurá-lo por dentro

131 Essas análises individuais dos filmes já vêm sendo feitas por diversos pesquisadores e críticos brasileiros, em várias ocasiões. O esforço comparativo que realizamos aqui está inevitavelmente impregnado por essas outras intervenções.

(sem abandonar, no entanto, a verve ficcional). Em uma fricção altamente produtiva com a tradição do cinema direto de viés observacional, o que esses filmes descobrem são formas renovadas de dramaturgia: na construção ficcional que parte dos roteiros vividos, na respiração trazida pela presença dos atores ocasionais, na atenção ao fluxo e à temporalidade estendida das vidas comuns (diferença crucial em relação ao cinema moderno), há um esforço de reconstruir o drama. Em um filme como *A Vizinhança do Tigre*, o compasso do acompanhamento da rotina dos personagens – numa irmandade vital entre a forma e o mundo – é indissociável do investimento na performance e do desenho dramático de uma tragédia fordiana. Em *Baronesa*, a atenção ao ócio cotidiano no bairro periférico é inseparável de uma estrutura dramática que insiste em narrar as trajetórias ficcionais de Andrea e Negão.

Nesse sentido, o que singulariza esse gesto é uma aposta renovada na "imersão mimética" do espectador (Schaffer, 1999) – aliada a um investimento na transparência da *mise-en-scène* –, que surge assombrada pela performatividade do dia-a-dia. Nessa transparência contrariada (que precisa enfrentar a opacidade das vidas comuns para se construir), o cinema procura resistir à hegemonia das ficções lisas (essas que querem simular tudo, dos idílios da classe média à violência nas favelas), programadas estilisticamente e programadoras da experiência do espectador, que inundam as salas a cada fim de semana. Procurar, desejar a vibração da vida ordinária, é resistir à voracidade do espetáculo, é fazer com que o cinema tenha de se embrenhar na espessura do mundo para encontrar uma outra ficção possível.

De forma complementar a essa força de resistência, a inventividade política dessa escolha consiste em fazer com que esses sujeitos comuns adquiram uma dignidade própria

dos mundos ficcionais – nas palavras de Cézar Migliorin, "fazendo uma multiplicidade onde havia um problema individual" (Migliorin, 2011, p. 20). Se a história de amor de *Morro do Céu*, a integridade dos personagens de *O Céu Sobre os Ombros*, a tragédia de *A Vizinhança do Tigre* nos tocam tão intensamente – e são tão importantes de um ponto de vista político –, é porque elas encontram na tradução ficcional uma expansão de sua significação restrita, uma potência de universalidade que é absolutamente decisiva. Lançar esses meninos e meninas, esses homens e mulheres "sem qualidades" na roda gigante da ficção é redefinir seu lugar no território das imagens, é enfrentar com outras armas a divisão entre visibilidades e invisibilidades que constitui o comum.

Encantar as imagens, transfigurá-las

Noutra porção desse cinema, é um universo imaginal muito próprio, presente nas cosmologias que animam os territórios em que se inserem os personagens, que vem fornecer os motivos para o devir ficcional. Na encenação dos rituais em *Terra Deu Terra Come*, *As Hiper Mulheres* ou *Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio*, a dramaturgia se constrói a partir de um repertório de fábulas que irriga a *mise-en-scène* com sua potência simbólica. Como escreveu Cézar Migliorin, ficção e realidade "não são partes opostas de um mesmo mundo, mas partes de um mundo que se faz sendo imaginado, narrado, engajando-se no que pode o presente com as histórias, no que pode o cinema com o que existe hoje" (Migliorin, 2011, p. 20).

Embora sejam filmes que também apostem na transparência em alguma medida, esta se vê confrontada com a necessidade de outros expedientes – seja a reflexividade

materializada na revelação do antecampo em *As Hiper Mulheres*, seja a forte presença do testemunho em *Terra Deu Terra Come*, sejam as transfigurações performáticas do espaço em *Ava Yvy Vera*. Essa matéria narrativa documental primeira – que exibe a singularidade de ser um documento do mito – se conjuga com o desejo de ficção de maneira bastante complexa, num intrincado jogo entre observação e reencenação, performance e narração. O que está em jogo nesses filmes é a alteração radical das imagens do cotidiano a partir do contato com algo que lhes excede, com uma força mítica e fantasmagórica que tudo contamina.

Em um filme como *Mauro em Caiena*, o devir ficcionalizante da memória também exerce essa força de irrigação, a ponto de contagiar não apenas a voz *over* – com sua tarefa constante de destilar encantamento em tudo o que vemos –, mas também de fazer das imagens uma sorte de matéria enfeitiçada, em que cabem tanto as brincadeiras infantis na rua de casa quanto os monstros importados do oriente. Essa sorte de encantamento das imagens a partir de uma voz epistolar também atravessa *Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo*, em seu complexo jogo entre as imagens de origem documental e a presença ficcionalizante do protagonista na banda sonora.

Nesse outro gesto, o que está em jogo é uma transfiguração das imagens de forte traço documental – o material etnográfico de *As Hiper Mulheres* e *Terra Deu Terra Come*, a rotina da família no bairro da Maraponga em *Mauro em Caiena*, o cotidiano da terra ocupada em *Ava Yvy Vera* – a partir da interposição de um devir-fábula, que tanto aciona as "reservas de ficção" (Comolli, 2011) disponíveis no mundo quanto lhes oferece um suplemento de fabulação a partir da operação da montagem. Nesse outro desvio pela ficção, o diálogo com o cinema de gênero – o musical em *As Hiper Mulheres*,

a ficção científica em *Mauro em Caiena* – também participa dessa transformação pela fantasia, ao colocar em contato territórios cinematográficos muito distantes.

Aqui, a política consiste em enfrentar a familiaridade e a indiferença do cotidiano (tomado pela repetição, ele não nos impressiona mais), em encontrar uma outra maneira de narrá-lo a partir da cisão provocada pela presença do fantástico. Trata-se de tornar estrangeiro o que nos parecia vizinho (não por acaso, *Europa* é o título do outro filme de Leonardo Mouramateus em seu bairro natal), de contaminar as imagens para alterar o curso de sua homogeneidade, de desviá-las para que elas encontrem outro lugar possível (no cinema e na pólis), de confrontar a banalidade das palavras gastas com o indizível da ficção.

Apostar na farsa, redescobrir a utopia

Há ainda, num terceiro conjunto de filmes, uma sorte de insatisfação com certos limites da escritura documental, que mobiliza nas obras o desejo de ficção. Nas palavras de César Guimarães, "o recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a" (Guimarães, 2011, p. 71). No caso de *Juízo*, *A Cidade é Uma Só?*, *Esse Amor que nos Consome* ou *Branco Sai, Preto Fica,* esse recurso é acompanhado por uma vontade de intervenção política mais direta e frontal. Através de figuras dramatúrgicas entre a farsa e a performance que se imiscuem ao relato documental, esses filmes buscam confrontar as retóricas cristalizadas com uma potência sensível que é prenhe de ficcionalidade.

Em *Juízo*, diante do impedimento legal de filmar os jovens infratores, o dispositivo ficcional criado nas cenas do tribunal exibe uma diferença radical entre campo e contracampo: ao passarmos de um plano a outro, o que se transforma não é apenas aquilo que vemos, mas o próprio estatuto cinematográfico das imagens. A força política desse procedimento consiste em fazer do olhar e da escuta do espectador um território em que a crença e a dúvida oscilam permanentemente. O corpo do intérprete nos lança em direção ao corpo imaginário – porém real – do réu, no mesmo movimento em que sua fala – que sabemos ser, na origem, a de outro – nos interpela diretamente, exibindo a espessura de um mundo sensível que se encarna no rosto e nas posturas daquele que ocupa a cena ficcional.

Na mesma medida em que os afetos que povoam a cena da ficção não advêm apenas de nosso saber sobre os personagens, mas da presença insubstituível dos atores, encontramos nessas performances um poderoso jogo de transferências (sabemos bem que os jovens atores não cometeram aqueles crimes, mas o "como se" é inevitável). Na sequência final – aquela espécie de epílogo que figura os destinos dos menores infratores –, há que se criar um dispositivo ficcional para nos transportar a lugares aonde o documentário não pode ir. Confrontado com a morte daqueles que não pôde trazer à cena, o cinema ainda precisa filmar algo, interpor um corpo vivente no espaço da favela, fazer circular o sentido mesmo onde a vida já não existe mais.

Retrato de uma paisagem, por sua vez, precisa instalar um bufão entre os transeuntes do centro de Fortaleza, pois só assim é possível provocar, instigar (aos modos de um Tião Brasil Grande em *Iracema*), fazer perguntas que não cabem no regime da fala veraz ou da entrevista documental mais corriqueira. É preciso exibir uma fratura entre a presença

do *flâneur* inventado e os atendentes de lojas, os guardas e os camelôs, pois é assim que a cidade pode ser, novamente, reconfigurada pelo filme. Em *Esse amor que nos consome*, é preciso não apenas filmar o cotidiano da companhia de dança no casarão abandonado, mas também receber os possíveis compradores do imóvel – com suas justificativas diversas – no terreno da dramaturgia. É preciso não apenas acompanhar os percursos de Rubens Barbot e Gatto Larsen pelo centro do Rio de Janeiro, mas enchê-los de poemas e povoá-los de movimentos de corpos que parecem empurrar a cidade para algo que ela ainda não é – e que só o tempo do filme pode fazer existir.

Em *A cidade é uma só?*, a trajetória de Nancy parece não dar conta do gesto que o filme demanda, e que diz respeito à encenação do cotidiano excludente da Ceilândia e do enfrentamento do discurso oficial (de ontem e de hoje). É preciso que o espectador seja convidado a uma imersão na campanha de Dildu, mas também que os arquivos do discurso oficial sejam ficcionalizados e deslocados no espaço-tempo do filme. Pela via da reencenação do *jingle* perdido ou da campanha mambembe, *A cidade é uma só?* desmonta e intervém sobre a realidade do engodo, ao fazer da repetição diferida e da aventura utópica o gesto de um novo começo. De maneira semelhante, *Branco Sai Preto Fica* parte da rememoração de um outro evento trágico (a intervenção monstruosa da polícia no baile do Quarentão nos anos 1980) para procurar suas ressonâncias na trajetória farsesca desses personagens amputados pela História, que encontram na tentativa frustrada de intervenção de um investigador vindo do futuro – e na fabricação de uma improvável bomba sonora – uma forma possível de reparação do dano.

Nesses e em outros filmes recentes, o desvio pela ficção é aliado de um desejo de materializar as utopias políticas no

espaço-tempo do filme. O casarão abandonado, o bufão de Fortaleza, os adolescentes vivos de *Juízo*, a resistência de Brulaine em *Morro dos prazeres*, a campanha quixotesca de Dildu ou a trama *sci-fi* de *Branco Sai Preto Fica* constituem uma tentativa potente de injetar virtualidade fílmica em meio à desesperança do presente real. Nessas múltiplas formas de atualização da utopia, o cinema parece dizer que o paraíso – fraturado, ameaçado, mas vivo na potência estética de cada imagem – é agora, e a ficção é o espaço onde ele pode existir (ainda que provisoriamente).

Quando adentra a cena do documentário, o gesto ficcional parece ter outros poderes para testemunhar que "o sentido não cessa de vir de outro lugar e de ir em direção a outro lugar" (Nancy, 2003, p. 155), e de intervir frontalmente sobre os modos de sentir – e de viver – em comunidade. A cada gesto de cinema, repartilhar a cidade e fazer vibrar a significância indecidível do mundo, colocando novamente em jogo, a cada filme, tanto os limites entre o documentário e a ficção, quanto nossa existência em comum.

Referências Bibliográficas:

AVELLAR, José Carlos. "A câmera lúcida". In: MIGLIORIN, Cézar (org). *Ensaios no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

_____. "Anotações de um blog". *Literatura e Sociedade*, 15(14), p. 204-208, 2010.

CANGUÇU, Carolina. GUIMARÃES, Victor. "Sob o risco do cine-

ma". In: CARDOSO VALLE, Glaura (org.). *Catálogo do forumdoc.bh 2012*. 16a edição. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, v. 16, p. 73-76, 2012.

CARROLL, Nöel. "Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual". In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, pp. 69-104.

COMOLLI, Jean-Louis. "Le detour par le direct (1)". *Cahiers du Ciném*a, n. 209, fevrier, p. 48-53, 1969.

_____. "Le detour par le direct (2)". *Cahiers du Ciném*a, n. 211, avril, p. 40-45, 1969.

_____. "Suspens et désirs", 2011. Disponível em : http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/01/20/suspens--et-desirs-par-jean-louis-comolli/. Acesso em 23/03/2014.

FRANÇA, Andréa. "O cinema, seu duplo e o tribunal em cena". *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 36, 2008.

GODARD, Jean-Luc. "L'Afrique vous parle de la fin et des moyens". *Cahiers du Cinéma*, n. 94, avril, p. 19-23, 1959.

GOMES, Juliano. "Sonhos de verão". *Revista Cinética*, novembro de 2011. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/mesdeagostojuliano.htm (acesso em 04-05-2013)

GUIMARÃES, César. "A cena e a inscrição do real". *Galáxia*, São Paulo, v. 11, p. 68-79, 2011.

GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. "Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise". *Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 77-88, 2011.

GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. Devires, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 58-77, 2013.

METZ, Christian. "O significante imaginário". In: METZ, Christian et al. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global, 1980.

MIGLIORIN, Cézar. "Documentário brasileiro recente e a política das imagens". In: MIGLIORIN, Cézar (org.) *Ensaios no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

_____. "Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro". In: *Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: FAFICH, v. 8, n. 2, p. 12-27, 2011.

NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.

OMAR, Arthur. "O antidocumentário, provisoriamente". *Revista de Cultura Vozes* nº 6, ano 72, p. 405-418, 1978.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

VALENTE, Eduardo. "Cinema das novidades". *Revista Cinética*, setembro de 2008. Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/mesdeagosto.htm (acesso em 04-05-2013)

VERDONE, Mario. "Néo-realisme et films documentaires". *Cahiers du Cinéma*, n. 43, janvier, 1954, p. 28-29.

XAVIER, Ismail. "Iracema: O cinema-verdade vai ao teatro". In: *Devires – Cinema e Humanidades*. Belo Horizonte: FAFICH, v.2, n.1., 2004, p. 71-85.

Filmografia:

Jogo de Cena (2007), de Eduardo Coutinho,

Juízo (2007), de Maria Augusta Ramos

Morro do Céu (2009), de Gustavo Spolidoro

Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes

Avenida Brasília Formosa (2010), de Gabriel Mascaro

Terra Deu Terra Come (2010), de Rodrigo Siqueira

O Céu Sobre Os Ombros (2010), de Sergio Borges

As Hiper Mulheres (2011), de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro

A Cidade É Uma Só? (2012), de Adirley Queirós

A Onda Traz, O Vento Leva (2012), de Gabriel Mascaro

Esse Amor Que Nos Consome (2012), de Allan Ribeiro

Mauro em Caiena (2012), de Leonardo Mouramateus

Retrato de uma Paisagem (2012), de Pedro Diógenes

Morro dos Prazeres (2013), de Maria Augusta Ramos

Branco Sai, Preto Fica (2014), de Adirley Queirós

A Vizinhança do Tigre (2014), de Affonso Uchôa

Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio (2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonaton Gomes, Joilson Brites, Sarah Brites, Edina Ximenez e Dulcídio Gomes

Baronesa (2017), de Juliana Antunes

Título Pensar o documentário - textos para um debate
Organizador Laécio Ricardo
Capa e Projeto Gráfico Vanessa Fernandes
Ilustração da capa Fernando Weller

Formato Digital
Fonte Stempel Schneidler *(texto)* Quicksand *(títulos)*
Produção Editora UFPE

Incentivo

PROPESQ
Pró-Reitoria para Assuntos de Pesquisa e Pós-Graduação

PPGCOM
Programa de Pós-graduação em Comunicação

DCOM
Departamento de Comunicação Social

ISBN 978-85-415-1178-0
9 788541 511780