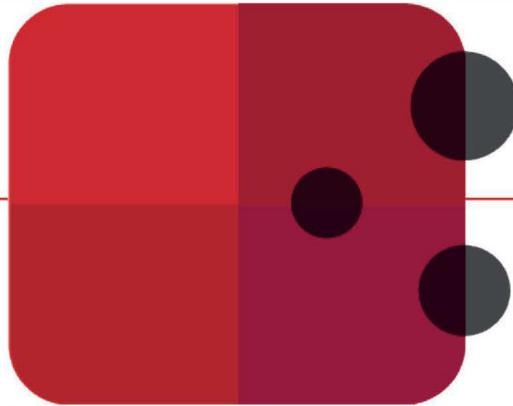


rebeca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



DO | NO
CINEMA

Dossiê - Convergências do | no Cinema

editado pela pesquisadora Denize Araújo (UTP)

Cinematic artwork as a singularity: entrevistas com Noel Carroll

por Denize Araujo e Fernão Ramos

vol. 6, n. 1, jan - jun 2017 | rebeca 11

ISSN: 2316-9230

Ficha Catalográfica elaborada por Morena Porto CRB 14/1516

Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual [recurso eletrônico] / Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine. – Vol. 6, no. 1 (jan. /jun. 2017) – Florianópolis: SOCINE, 2017.

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Documentário 4. Cinema brasileiro 5. Audiovisual

CDD 791.4

A Rebeca - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual.

A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site
<http://rebeca.socine.org.br>

E-mail
rebeca@socine.org.br

Período
Janeiro | Junho de 2017

Projeto gráfico
Pedro Neto e Débora Rossetto sobre modelo de Paula Paschoalick

Secretaria
Débora Rossetto

Revisão
Maria Eugenia Bonocore e Maria Isabel de Castro Lima

ISSN
2316-9230



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

SOCINE

Diretoria

Cezar Migliorin (UFF) – Presidente
Alessandra Soares Brandão (UFSC) – Vice-Presidente
Suzana Reck Miranda (UFSCar) – Tesoureira
Roberta Veiga (UFMG) – Secretária Acadêmica

Conselho Deliberativo

Andréa França Martins (PUC-Rio)
Cristian da Silva Borges (USP)
Denize Correa Araujo (UTP)
Esther Hamburger (USP)
Fábio Raddi Uchôa (UTP)
Gabriela Machado Ramos de Almeida (ULBRA)
Gelson Santana Penha (UAM)
Gilberto Alexandre Sobrinho (UNICAMP)
José Gatti (UFSC)
Luiz Antônio Vadico (UAM)
Luiz Augusto Rezende (UFRJ)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Rebello da Silva (UERJ)
Pedro Maciel Guimarães Junior (UNICAMP)
Rafael de Luna Freire (UFF)
Isaac Pipano (UFF) - discente
Sancler Ebert (UFSCar) - discente

Conselho Fiscal

Claudia Cardoso Mesquita (UFMG)
Maurício Reinaldo Gonçalves (SENAC)
Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)

Comitê Científico

Afrânio Catani (USP)
Beatriz Furtado (UFC)
Bernadette Lyra (UAM)
Consuelo Lins (UFRJ)
João Guilherme Barone (PUC-RS)
Tunico Amâncio (UFF)

Secretária

Débora Rossetto



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

REBECA

Editora-Chefe

Alessandra Soares Brandão

Editora do Dossiê Convergências do | no Cinema

Denize Araujo

Conselho Editorial

Alessandra Soares Brandão

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

Conselho Consultivo

Afrânio Mendes Catani

Amaranta Cesar

Ana M Lopez

Andre Brasil

Anelise Reich Corseuil

Antônio Carlos Tunico Amancio

César Geraldo Guimarães

Cezar Migliorin

Esther Império Hamburger

Lúcia Nagib

Lucia Ramos Monteiro

Ramayana Lira de Sousa

Rodrigo Carreiro

Secretária Executiva

Débora Rossetto



Sumário

10 Editorial

13 Apresentação do Dossiê

Dossiê – Convergências do | no Cinema

17 Um cinema do cotidiano?

Arlindo Machado

35 **Selva de Imaginários, hibridação e convergência no documentário contemporâneo: o caso espanhol**

Josep Maria Català Domènech

65 **Elementos teóricos para revisar la distinción persona/personaje en el cine documental de Eduardo Coutinho**

Fernando Andacht

97 **Cinzelamento: da teoria letrista à prática cinematográfica de Maurice Lemaître, o caso *O filme já começou?* (1951)**

Fábio Raddi Uchôa

127 **Cinema and/as convergence**

William Brown

144 **Antropofagia e intermedialidade: usos da literatura colonial no cinema modernista brasileiro**

Lúcia Nagib

164 **On cinema and convergence**

Henry Jenkins

176 **Convergências dialógicas, intertextuais, confessionais**

Denize Araujo

Temáticas Livres

206 **A cena do conflito, o processo na montagem: reflexões sobre *Cinco câmeras quebradas***

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

224 **O “significado” e os “movimentos” de *Casas Marcadas*: o impacto de um webdocumentário num Rio de Janeiro em transformação**

Tori Holmes

253 **O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura**

Maria Castanho Caú

270 **Refletindo sobre golpes duros e brandos: uma comparação de *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho e *Terra em Transe* de Glauber Rocha**

Carolin Overhoff Ferreira



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

- 313** ***Beasts of No Nation: a África intercultural da Netflix e o futuro do cinema***
Luiza Lusvarghi

Entrevista

- 332** **Cinematic artwork as a singularity: entrevistas com Noel Carroll**
Denize Araujo e Fernão Ramos

Fora de Quadro

- 339** **Cinegrafismos: 5 poemas sobre, com, desde olhares cinematográficos**
Expedito Ferraz Júnior



Contents

10 Editorial

13 Special Section Presentation

Special Section – Convergences of | in Cinema

17 **A cinema of everyday life?**

Arlindo Machado

35 ***Selva de Imaginarios*, hybridization and convergence in contemporary documentary: the Spanish case**

Josep Maria Català Domènech

65 **Theoretical elements to revisit the distinction between persona and character in Eduardo Coutinho's documentary filmmaking**

Fernando Andacht

97 **Chiseling: from lettrist theory to Maurice Lemaître's film practice, the case of *Has the movie started yet?* (1951)**

Fábio Raddi Uchôa

127 **Cinema and/as convergence**

William Brown

144 **Anthropophagy and intermediality: uses of colonial literature in modernist Brazilian cinema**

Lúcia Nagib

164 **On cinema and convergence**

Henry Jenkins

176 **Dialogical, intertextual, and confessional convergences**

Denize Araujo

General articles

206 **The scenes of conflict, the editing process: reflections on *5 broken cameras***

Maria Ines Dieuzeide Santos Souza

224 **The “meaning” and the “motion” of *Casas Marcadas*: The impact of a webdocumentary in a Rio de Janeiro undergoing transformation**

Tori Holmes

253 **The screenwriter as writer, the film script as literature**

Maria Castanho Caú

270 **Reflecting upon hard and soft blows: a comparison between Kleber Mendonça Filho's *Aquarius* and Glauber Rocha's *Land in Anguish***

Carolin Overhoff Ferreira

313 ***Beasts of No Nation*: Netflix's intercultural Africa and the future of cinema**



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Luiza Lusvarghi

Interviews

- 332 Cinematic artwork as a singularity: interviews with Noel Carroll**
Denize Araujo e Fernão Ramos

Out of Frame

- 339 Cinegrafismos: 5 poems about, with, from a cinematographic viewpoint**
Exedito Ferraz Júnior

Editorial

O número 11 da Rebeca traz a versão online do dossiê organizado por Denize Araújo em torno do tema Convergências no/do cinema, que norteou o XX Encontro da Socine em 2016, acrescido de entrevistas realizadas com convidados do evento. O dossiê compôs um número especial impresso que visava atualizar, na brochura, uma memória coletiva do Encontro anual da Socine, e, ao mesmo tempo, comemorar a marca de cinco anos de sua valiosa contribuição para a divulgação de pesquisas em cinema e audiovisual com acesso livre e internacional.

O pesquisador brasileiro Arlindo Machado abre o Dossiê com o texto “Um cinema do cotidiano?”, onde interroga a produção de filmes caseiros como possibilidade de entender o cotidiano como parte integrante da história. Em seguida, o artigo do professor da Universidade Autônoma de Barcelona Josep M. Català Domènech, intitulado “*Selva de imaginarios: hibridación y convergencia en el documental contemporáneo: el caso español*” defende o documentário contemporâneo como “um laboratório estético onde se ensaiam novas dramaturgias da imagem”, que demanda a reconsideração de aspectos tecnológicos, teóricos e epistemológicos. Fernando Andacht também irá abordar o documentário, com ênfase na obra de Eduardo Coutinho, em “Elementos teóricos para revisar la distinción persona/personaje en el cine documental de Eduardo Coutinho”, texto que propõe uma revisão da noção de personagem no cinema do diretor brasileiro. Na sequência, Fábio Raddi Uchôa, com “Cinzelamento: da teoria letrista à prática cinematográfica de Maurice Lemaitre, o caso *O filme já começou?* (1951)”, oferece uma discussão do gesto de cinzelamento e seu desdobramento na relação entre imagem, palavra e som. O texto que lhe segue é do pesquisador William Brown (University of Roehampton), “Cinema and/as convergence”, que busca mostrar a convergência entre cinema e mundo e, principalmente, entre o mundo e o cinema como negócio. Também sediada na Inglaterra (University of Reading), a pesquisadora brasileira Lucia Nagib contribui com o artigo “Antropofagia e intermedialidade: usos da

literatura colonial no cinema modernista brasileiro”, em que analisa o uso de diversos materiais do período colonial no filme *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970-72) para mostrar que a heterogeneidade não-hierarquizada desses materiais sugere uma política não-derrotista, na contramão do cinema moderno brasileiro da época do filme. O pesquisador americano Henry Jenkins, por sua vez, em “On cinema and convergence”, toma a franquia *Star Wars* e o Universo Expandido da *Marvel* para explorar a interatividade com o público que caracteriza esses universos. Por fim, Denize Araújo, com o texto “Convergências dialógicas, intertextuais e confessionais”, explora o potencial da noção de intertextualidade para o estudo da autobiografia.

A apresentação do dossiê assinada pela editora da versão impressa será mantida, em seguida, tal qual a versão impressa, respeitando a escrita atenta e cuidadosa da organizadora, Denize Araújo, a quem agradecemos pelo intenso trabalho e vigorosa dedicação à realização do número especial da Rebeca, lançado durante o XXI Encontro da Socine, na UFPB, em João Pessoa, PB.

Nesta versão online, a revista apresenta, em caráter inédito, a seção livre, acolhendo um conjunto de artigos que contribuem para revista de forma particular com a diversidade de olhares que caracteriza a seção. O artigo “A cena do conflito, o processo na montagem: reflexões sobre *Cinco câmeras quebradas*”, de Maria Ines Dieuzeide Santos Souza, usa a noção de filme-processo para discutir como, no filme de Emad Burnat, a violência, ao marcar esse processo, acaba por reger a própria concepção do filme. Já em “O “significado” e os “movimentos” de *Casas Marcadas*: O impacto de um webdocumentário num Rio de Janeiro em transformação”, Tori Holmes (Queen’s University Belfast), parte dos Estudos Culturais para discutir a influência do filme sobre o debate sobre remoções e transformações urbanas no Rio de Janeiro. Em seguida, Maria Castanho Caú discute, em “O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura” a possibilidade de pensarmos a publicação de roteiros como modo de inserção do cinematográfico no espaço literário. Por sua vez, o artigo “Refletindo sobre golpes duros e brandos: uma comparação de *Aquarius* de Kleber Mendonça Filho e *Terra em Transe* de Glauber Rocha”, de Carolin Overhoff Ferreira, compara os

filmes e seus contextos históricos para poder avaliar a capacidade das obras de mover, comover e levar à ação política. Encerrando os textos dessa sessão, Luiza Cristina Lusvarghi apresenta, no artigo “*Beasts of No Nation*: a África intercultural da *Netflix* e o futuro do cinema”, uma discussão sobre o formato, o gênero e os modos de circulação do filme de Cary Fukunaga.

Neste número, temos duas entrevistas realizadas com o pesquisador Noel Carroll onde Fernão Ramos e Denize Araújo discutem temas como especificidade do meio cinematográfico e a questão das convergências no campo audiovisual contemporâneo.

Por fim, a seção Fora de Quadro apresenta um conjunto de poemas do escritor e professor paraibano Expedito Ferraz Júnior que trabalham as tensões entre cinema e literatura, palavra e imagem.

Sabemos que a cada novo número um corpo coletivo se mobiliza para constituir a materialidade da revista e sua gradual consolidação no campo da pesquisa de cinema e audiovisual. Assim, agradeço imensamente a todas as pessoas envolvidas tanto na publicação impressa quanto nesta online, desde as autoras e autores que contribuíram com seus textos, até aquelas envolvidas nos processos internos de secretaria, avaliação ad hoc, revisão, diagramação e divulgação da Rebeca. É com a alegria de contar com essa inestimável colaboração que compartilho este número 11 da Rebeca, desejando a todas e todos uma ótima leitura!

Alessandra Soares Brandão

Apresentação do Dossiê: Convergências do | no Cinema

Este número especial da Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, publicada pela SOCINE, conta com textos e entrevistas sobre o tema “Convergências do | no Cinema”, escolhido para o XX Encontro SOCINE, realizado na UTP (Universidade Tuiuti do Paraná), de 18 a 21 de outubro de 2016. Por *Convergências do* Cinema, entendemos a interação do mesmo com outras mídias, áreas de atuação e pensamento, enquanto o termo *Convergências no* Cinema se refere às estratégias e elementos que hibridizam as narrativas e estéticas cinematográficas.

No primeiro capítulo, Arlindo Machado, pesquisador homenageado no evento, participa da publicação com seu texto “Um cinema do cotidiano?”. O artigo visa comprovar que, apesar de filmes caseiros serem vistos como parte de um gênero menor de cinema, feitos por amadores em ambientes domésticos, com tecnologia audiovisual de baixa qualidade e temas triviais, alguns pequenos filmes feitos em casa evidenciam o cinema do cotidiano e suas convergências do privado com o universal.

O texto “*Selva de Imaginários: hibridación y convergencia em el documental contemporáneo: el caso español*”, do pesquisador Josep Maria Català Domènech, convidado para a Mesa Redonda do evento, versa sobre convergências no documentário espanhol contemporâneo, com a presença simultânea de memória e história, realidade e ficção, sujeito e objeto. Seu argumento é que a teatralização do conhecimento nos documentários contemporâneos combina a montagem, a colagem e a metamorfose em uma única operação sintética.

O pesquisador Fernando Andacht, também participante da Mesa Redonda, revisitando a já clássica polêmica nos estudos de documentário sobre a pessoa *versus* a personagem, questiona, em seu texto “Elementos teóricos para visitar la distinción persona/ personaje en el cine documental de Eduardo Coutinho”, se no gênero documentário convergem a crônica e a fantasia ou se é possível que seja apenas um desses dois ingredientes o que produz o efeito estético dos filmes de E. Coutinho.

Convidado para a Mesa-Diálogo “Cinema e Multimídia”, o pesquisador Fabio Raddi Uchôa, em seu texto “Cinzelamento: da teoria letrista à prática cinematográfica de Maurice Lemaître, o caso *O filme já começou?* (1951)”, discorre sobre a corrente da vanguarda francesa chamada de Letrismo, demonstrando que no cinema produzido pelos poetas-cineastas Isou e Lemaître há uma convergência da grafia, da poesia e da fonética desprovida de significado.

O texto de William Brown, “Cinema and/as convergence” é uma reflexão filosófica, crítica e cinemática sobre os vários sentidos da convergência no cinema, incluindo seu contraponto, a divergência. O pesquisador, convidado para a Palestra de Encerramento, argumenta que o cinema ilustra a tensão entre convergência e divergência.

A pesquisadora Lúcia Nagib, convidada para o XX Encontro SOCINE, mas já com outro compromisso nas mesmas datas, agora se faz presente em nossa publicação. Em seu texto “Antropofagia e intermedialidade: usos da literatura colonial no cinema modernista brasileiro”, a autora sugere que a ausência de hierarquia entre esses materiais, alinhavados por um hibridismo de mídias, línguas e culturas europeias e indígenas, confere ao filme um valor político que transcende o derrotismo reinante na esquerda brasileira no auge da ditadura militar.

Henry Jenkins, também pesquisador convidado que não pôde comparecer ao evento, nos envia agora seu texto “On cinema and convergence”, que explora as maneiras com que as práticas da narrativa transmidiática alteraram o entretenimento hollywoodiano, resultando em uma ênfase expandida na construção do mundo e uma relação mais interativa com suas audiências.

O texto da pesquisadora Denize Araujo, “Convergências dialógicas, intertextuais e confessionais”, dialoga com a entrevista de Carroll sobre o tema do evento e com os conceitos de dialogismo (Bakhtin), intertextualidade (Kristeva) e eu subjetivo (Alisa Lebow), analisando o documentário autobiográfico *As Praias de Agnès* e o “autobiopic” *David Lynch: The Art Life*, em suas convergências e divergências.

Por fim, o último capítulo do dossiê apresenta as entrevistas de Fernão Ramos e Denize Araujo com Noel Carroll, pesquisador convidado para a Palestra de

Abertura da XX SOCINE. Carroll argumenta contra a teoria do meio (*medium theory*) como mecanismo de avaliação e propõe seu conceito de “heurística avaliativa”, justificando que todo filme escolhe o melhor modo para realizar seu propósito. Elabora também suas propostas para o tema da convergência do e no cinema.

Agradecendo a participação dos pesquisadores, seguem votos de boa leitura!

Denize Araujo,
Editora do Dossiê Convergências do Cinema
Presidente da Comissão Organizadora do XX Encontro SOCINE-UTP 2016



Dossiê – Convergências do | no Cinema

Um cinema do cotidiano?

Arlindo Machado¹

¹ Livre-docente em Comunicação e professor da ECA/USP. Publicou, entre outros, os livros *A ilusão especular* (1984), *A arte do vídeo* (1990), *Máquina e imaginário* (1993), *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), *A televisão levada a sério* (2000), *El paisaje mediático* (2000), *O sujeito na tela* (2007), *Arte e mídia* (2007), além de inúmeros artigos em revistas especializadas. É também coautor de *Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro* (2003) e *Pantanal: a reinvenção da telenovela* (2008).

E-mail: arlimach@uol.com.br



Resumo

Os filmes caseiros geralmente são vistos como parte de um gênero menor de cinema, feitos por amadores em ambientes domésticos, com tecnologia audiovisual de baixa qualidade, focalizando temas como a família, os amigos, as viagens de férias e coisas desse tipo, consideradas triviais. Mas, na verdade, os filmes caseiros podem nos ajudar a entender a condição humana sob outro ângulo, em que o cotidiano é parte da história tanto quanto os grandes acontecimentos. O artigo visa analisar alguns pequenos filmes feitos em casa que mostram como o privado pode refletir o universal.

Palavras-chave: filmes caseiros; antropologia do cotidiano; história da privacidade.

Abstract

Home movies are usually considered a minor genre, made by amateurs in domestic environment using audiovisual low tech and focusing on subjects such as family life, friendship, vacation, all of them taken as trivial matter. However, home movies can help us understand human condition in a different way, taking daily life as a part of the history as much as other great events. This article analyzes a few home movies which show how private life can reflect the universal.

Keywords: home movies; history of daily life; history of privacy.

Examinemos o caso de *Rastros de ódio* (*The Searchers*, 1956). Em 1868, o veterano de guerra Ethan Edwards (John Wayne) retorna da Guerra Civil Americana e se dirige ao rancho de seu irmão na zona rural do Texas. Ao chegar, contempla, estupefato, a cena do rancho destruído e incendiado, e os cadáveres de seu irmão e de sua cunhada caídos no chão. Um grupo de índios comanches havia passado por lá, cometeu a chacina e ainda por cima sequestrou as duas filhas do casal. Na cabeça do *cowboy* só vem uma única ideia: vingança! Era preciso encontrar esses índios, puni-los devidamente pelo crime cometido, recuperar as garotas e trazê-las de volta ao mundo civilizado branco. O filme de John Ford é o relato dessa odisséia que, no plano diegético, resulta numa busca obsessiva de quatro anos, até que finalmente o chefe dos índios é encontrado e justificado por Ethan, e uma das garotas é resgatada (a outra já havia sido assassinada).

Agora vamos supor, para um exercício de imaginação, que Ethan chegasse ao rancho de seu irmão e nada tivesse acontecido. Os comanches não haviam passado por lá, o irmão estaria concentrado em seu trabalho no campo, a mulher cuidando da casa e as meninas brincando no jardim. Ethan desmontaria de seu cavalo e iria ao encontro do irmão. Eles se abraçariam e Ethan cumprimentaria a cunhada e as crianças. O irmão então lhe ofereceria o seu teto, já que Ethan não tinha para onde ir. O *cowboy* ficaria então morando com o irmão, ajudando-o no labor diário de plantar e colher, cuidar do gado e do rebanho e viver a vida modesta de um colono texano.

Diante disso, alguém poderia argumentar: mas nesse caso não haveria filme! O que poderia John Ford fazer com essa situação: Ethan e seu irmão levantando-se todos os dias de manhã, invariavelmente, para regar as plantas e ordenar as vacas? Eis que então chega a salvação: o índio cruel, sanguinário, assassino, sequestrador e estuproador de mulheres. Santo índio! Destruiu tudo, mas salvou o filme. Foi necessária essa intervenção ruidosa para criar um conflito capaz de arquitetar uma trama suficientemente instigante e instaurar uma narrativa no sentido dramático do termo. Em nossa vida cotidiana, frequentemente somos sobressaltados por notícias de assassinatos a sangue

frio, chacinas, corrupção, estupros, praticados por indivíduos inescrupulosos, e sempre nos horrorizamos diante desses fatos, mas no cinema (e, por extensão, nos romances e peças de teatro) esses bandidos são necessários, pois sem eles não haveria dramaturgia alguma.

Sempre me intrigou o fato de que o enredo de um filme (ou romance, ou peça) seja muito frequentemente chamado de *intriga*. Qual é a intriga (o enredo) desse filme? Procuo nos dicionários e vejo que a palavra *intriga* pode ter muitos significados. *Intriga* pode ser bisbilhotice, mexerico (“Cuidado, pois esse sujeito está criando intriga!”) ou, num sentido mais pesado, cilada, insídia, perfídia, traição, complô, ou seja, tudo aquilo que a gente acha que não presta. Mas *intriga* também pode significar enredo, *plot* narrativo. O que tem a ver enredo com intriga? Tudo! Pois, no fundo, toda dramaturgia significa a instauração de uma intriga ou de várias intrigas, pois, se não fosse assim, não haveria conflitos capazes de desencadear ações narrativas. Isso não é válido apenas para narrativas clássicas, como *Rastros de ódio* (1956), mas para toda e qualquer narrativa de ficção. Mesmo as ficções mais avançadas e contemporâneas, dotadas de *flashbacks*, *flashforwards*, tramas entrelaçadas ou invertidas e estruturas *multiplots*, também elas se ancoram em intrigas, ainda que mais complexas. Isso significa que a dramaturgia é um campo de acontecimentos narrativos que, embora amplo e fértil de criatividade, se circunscreve dentro de um universo fechado, onde certas ações são aceitas como legítimas e outras não.

Yazujiro Ozu talvez seja o cineasta que mais próximo chegou de uma *desdramatização* da intriga, no sentido oriental e não necessariamente brechtiano do termo. Ainda que em seus filmes se possam encontrar conflitos (ínfimos, diga-se de passagem), as narrativas ozuanas não se ancoram neles, nem são decorrências deles. Os filmes de Ozu se restringem à contemplação de um cotidiano plácido, como se correspondessem ao olhar vazio de um monge budista no ato de meditação. Esse é o segredo da poesia que brota deles. A obra de Ozu,

ainda que não necessariamente sistemática nessa direção, constitui uma prova irrefutável de que é possível haver narrativa sem conflitos e sem intrigas. Mais que isso: ela demonstra, com uma eloquência surpreendente, que a narratividade é *mais* que simplesmente a dramaturgia e que, muitas vezes, ela traz à tona zonas de acontecimentos surpreendentes, que não caberiam no campo de abrangência desta última.

O filme caseiro

Em meados dos anos 1980, os historiadores Philippe Ariès e Georges Duby publicam na França uma coleção de cinco grossos volumes intitulada *História da vida privada* (2009), onde inauguram, com base em uma ideia anterior de Michel Winock, uma outra concepção de História, entendida como tal a disciplina científica que leva esse nome. A História, a partir de então, não é mais entendida *apenas* como o relato das grandes rupturas, dos cortes de continuidade, das viradas descomuns, como as guerras, as revoluções, os golpes de estado, os flagelos, os genocídios e coisas do tipo, mas também como a vida cotidiana, sem nenhum sobressalto perceptível, ou seja, o domínio do íntimo, do doméstico, da vida familiar, do recolhimento no lar ou no trabalho, a evolução natural do homem, que vai da infância à maturidade e, finalmente, à morte. Como seria a vida de um camponês na Idade Média, desde o momento em que ele acorda de manhã até a hora de dormir novamente? O homem que se levanta de manhã, toma um banho, faz a barba, bebe um café, pega sua mochila e vai ao ponto em busca de um ônibus que o levará ao trabalho, labora o dia todo e depois volta para casa, dá um beijo na esposa, abraça os filhos, faz um afago no cachorro, coloca um pijama, vê um pouco de televisão, janta e finalmente vai dormir novamente, esse homem tem algum significado para a História? Esse foi o desafio de Ariès e Duby: mostrar que a história não está apenas nas rupturas violentas ou demolidoras de padrões, mas também no labor cotidiano que constitui para a imensa

maioria da humanidade a única realidade vivida. Claro que esse cotidiano está longe de ser insignificante ou anódino. Ele traça um liame entre o privado e o público, o íntimo e o social, marcando-se como um estado de negociações entre o recolhimento e o necessário enfrentamento das condições externas.

Girando um pouco o dial e nos dirigindo agora ao assunto que mais de perto nos interessa, vamos focalizar uma modalidade de cinema pouco estudada e até mesmo desdenhada: o filme caseiro (*home movie*). No âmbito caseiro, em geral, não se fotografa ou se filma a agonia, mas a vida em seu movimento ininterrupto e aparentemente inofensivo. Há exceções, é claro: Flávio de Carvalho, ao lado do leito da mãe, mostrando o sofrimento desta última em seu momento final. Mas o mais comum é que o vídeo/filme doméstico se concentre no instantâneo plácido: os primeiros passos do bebê, a festa de aniversário, a viagem de férias, o retrato do(a) namorado(a), a cerimônia de casamento e assim por diante. Houve um momento em que surgiu a fotografia doméstica, a fotografia feita amadoristicamente, focalizando a família, o entorno, os parentes, os amigos, e isso só se tornou possível a partir da etapa em que a câmera fotográfica se tornou mais acessível e se generalizou para todos os lares. Ora, examinar a maneira como cada comunidade fotografa e se deixa fotografar constitui, sem dúvida, um ótimo exercício de antropologia do cotidiano. Se o ato de fotografar é concebido como promoção do objeto fotografado, o repertório de situações e eventos fotografáveis constitui um inventário precioso dos valores de cada grupo. É esse exatamente o tema que Pierre Bourdieu explora em seu livro *Un art moyen* (1978): a fotografia caseira e cotidiana é aí vista como uma espécie de “totem” onde toma forma o sistema ético e estético do grupo social. Segundo Bourdieu, a fotografia popular é um culto doméstico: nas cerimônias institucionais, como os casamentos, os aniversários, as bodas, o batismo, a comunhão cristã, a viagem de férias ou de núpcias, a festa de Natal ou Ano Novo, o Rosh Hashaná etc, ela se inscreve no ritual e tem por função sancionar, consagrar a união

familiar. Em tais cerimônias, as pessoas se fazem fotografar porque a fotografia realiza a imagem que o grupo faz de si mesmo: o que ela registra em seu suporte fotossensível não são propriamente os indivíduos enquanto tais, mas os papéis sociais que cada um desempenha: pai, mãe, avô, tio, marido, debutante, militar, turista, festeiro.

A maior parte das vezes, a fotografia só existe e subsiste por sua função familiar, ou melhor, para a função que lhe confere o grupo familiar, que é a de solenizar e eternizar os grandes momentos da vida familiar e de reforçar a integração do grupo, reafirmando o sentimento que ele tem de si mesmo e de sua unidade (BOURDIEU, 1978, p. 39).

Com o surgimento do filme popular (9,5 mm, 8mm, Super-8 mm e 16 mm) e, a partir dos anos 1960, do vídeo portátil, uma parte dos aficionados da fotografia migra para esses meios novos, mas continua a utilizá-los na mesma perspectiva da fotografia caseira, como celebração da vida doméstica ou do lazer cotidiano. Um aficionado desse tipo de cinema, o equatoriano Miguel Alvear chegou a organizar em Quito, durante algum tempo, uma mostra de filmes caseiros de todo o mundo, onde se buscava de alguma forma valorizar essa prática insólita de cinema e, quando possível, demonstrar que o caseiro está longe de ser necessariamente medíocre ou destituído de razões mais profundas. Ele próprio era um diletante desse cinema. De certa forma, se ele não foi exatamente o criador daquilo que chamava de *película casera*, foi sem dúvida quem lhe deu maior visibilidade, ao perceber que, por trás da cena doméstica e cotidiana, havia questões a colocar de interesse maior do que aquelas que o olho descompromissado parecia perceber. A *película casera*, para Alvear, seria um filme sem pretensões de construir um grande discurso sobre um grande tema da história, em troca de uma abordagem mais íntima, quase pessoal, de temas pequenos, em geral relacionados com a família e os amigos. Seria uma forma de explorar aquilo que é próprio das bitolas e dos formatos “amadores” de cinema, como os que citamos acima e que durante muito tempo foram utilizados massivamente como

dispositivos de preservação da memória familiar. A partir dos anos 1980, Alvear realizou uma série de películas que vão nessa direção, como é o caso de *Anima Mar* (1990). A base desse pequeno filme/vídeo é um material gravado muitos anos antes – em super-8 e sem som – da filha do realizador visitando pela primeira vez o mar, com ênfase no movimento e na expressão de seus olhos, que pareciam revelar um misto de pânico e deslumbre. A película foi editada caseiramente com uma máquina de visualização (sem editor ou “moviola”) e colada com fita adesiva. Algum tempo depois, ela foi transferida para 16 mm por meio de uma *optical printer*, explorando o desgaste e os detritos produzidos sobre a emulsão pelo passar dos anos. É um típico filme caseiro, mas, talvez sem querer, acabou sendo um filme poético, de pura epifania.

Mas nem tudo são flores no universo do filme doméstico. Esses filmes estão condenados à conservação apenas da família, quando não do realizador solitário. Nenhuma cinemateca, ou museu, ou centro cultural se interessam por eles, ou, quando o fazem, não os catalogam, não os disponibilizam a investigadores, não os projetam publicamente. Os museólogos estão sempre à frente desse dilema: que filmes vale a pena conservar, catalogar e exibir, e que outros não? Os pequenos filmes ficam mofando nas latas até se deteriorarem, quando então são encaminhados para o departamento de inutilização de lixo¹. Se o realizador faleceu, pior ainda, pois dificilmente alguém iria se dedicar a conservá-los². As revistas

¹ Em seu filme *Decasia* (2002), Bill Morrison faz uma colagem de velhos filmes caseiros em quase total estado de deterioração. É uma trágica imagem da decadência tanto do filme quanto do humano (todos os protagonistas já estão mortos e nem sabemos mais quem foram).

² Em sua Tese de Doutorado *Narrativas de uma viagem permanente* (2017), a pesquisadora Paola Prestes narra a sua odisseia para ter acesso aos filmes de viagem de Herbert Duschenes ((227 filmes em 8 mm e super-8, realizados entre 1940 e 1980), atualmente estocados no arquivo Múltiplos do CCSP. O fato de Duschenes ter sido um arquiteto de

especializadas, os livros de teoria ou crítica de cinema dificilmente dedicam algum espaço a eles. E o que fazer com os filmes rodados nas bitolas “excêntricas”, como o 15 mm, o 21 mm, o 28 mm, o 9,5 mm, que não têm mais aparelhos de projeção?

Costuma-se enquadrar o filme doméstico numa categoria mais abrangente, que é o filme amador. Da mesma forma como o cinema experimental ou o pornográfico ou o militante, os filmes caseiros existem e circulam fora do circuito oficial do “grande cinema”, do “cinemão”, aquele que realmente vale a pena ver e falar a seu respeito. O nome (amador) já é em si pejorativo, denotando algo mal feito, sem ideia e sem interesse a não ser para quem fez o filme. Mas qual seria a diferença de fundo entre o cinema “amador” (desprezível) e o “profissional” (o que tem valor)? Não seria muito absurdo que alguém pudesse formular uma definição melhor que essa: o cinema amador, como o próprio nome diz, é o cinema feito por amor, por alguém que ama o que faz, enquanto o profissional é feito para ganhar dinheiro. Nesse sentido, Van Gogh e Cézanne não seriam também “amadores”, pois jamais ganharam um centavo com as “coisas esquisitas” que fizeram? Os inventores do cinema eram profissionais em técnica fotográfica (e viviam disso), mas amadores em cinema, pois filmavam a própria família, os seus empregados e o seu entorno, com uma tecnologia que nem tinha esboçado ainda os primórdios de sua linguagem e de sua estética. Vejam o caso exemplar de *Le déjeuner de bébé* (também conhecido como *Le repas de bébé*, 1895), onde a única coisa que se vê é o papai Lumière e sua esposa dando de comer ao bebezinho Lumière Júnior. Entre nós, é costume chamar um filme mal feito de “amadorístico”. Bem, mas pelo menos o filme “amadorístico” ganha algum dinheiro, enquanto o amador só gasta (mas o faz porque o ama ou porque acredita nele).

Mas a comparação do cinema caseiro com os cinemas amadores,

respeito em São Paulo e casado com a bailarina húngara Maria Duschenes pode ter influenciado no recebimento do acervo, sem que a instituição saiba o que fazer com ele.

experimentais, pornográficos ou militantes é apenas circunstancial. Cada modalidade de cinema tem seus pressupostos, esquema de produção e canais de difusão. Já o cinema doméstico (*film de famille*, como dizem os franceses) tem seu alcance mais preciso.

Por filme de família eu entendo um filme (ou um vídeo) realizado por um membro de uma família a propósito de personagens, de acontecimentos ou de objetos ligados de uma maneira ou outra à história dessa família e ao uso privilegiado dos membros dessa família (ODIN, 1995, p. 27).

No afã de destilar as características principais que marcam esse tipo de filme, ODIN (1995, p. 30-31) enumera as seguintes:

1. *A fotografia em movimento parado.* Quando surge o cinema, a maioria dos aficionados por esse novo meio era constituída de fotógrafos, que acabam levando para ele todas as convenções da arte anterior. As pessoas posam para a câmera, em grupos ou sozinhas, aparecem abraçadas a um monumento ou diante de uma paisagem (como que para dizer “Eu estive lá”). Às vezes o próprio realizador saía de trás da câmera para também aparecer na película. Mas todos estão parados como se fossem tirar uma fotografia. É claro que, com o tempo, os protagonistas desses filmes foram percebendo que podiam se mover, saltitar, acenar para a câmera, entrar e sair de campo e o cinema pode então almejar o status de *arte do movimento*.
2. *O olhar dirigido à câmera.* Ao contrário daquilo que virou o tabu número um do cinema de ficção “profissional”, o olhar direto do ator para a câmera é uma constante no filme doméstico. Mais que isso: o filme doméstico duplica esse olhar, uma vez que aqueles que posam dirigem o seu olhar para o outro, o que filma (“Olha o passarinho!”), que, por sua vez, olha para o motivo fotografado. Não há ilusão de realidade como no filme de ficção que se tornou hegemônico; o que há é um

filme que se denuncia a si mesmo como uma representação.

3. *Saltar*. Assim Odin define a descontinuidade do filme caseiro:

O filme de família ignora os processos de homogeneização que permitem dar uma coerência a uma sequência de planos: continuidade dos movimentos, continuidade dos olhares, planos de corte, a alegre violação das regras dos 180 graus e dos 30 graus, a regra do campo/contracampo, donde os “buracos”, as rupturas e os saltos mais evidentes; assim, não é nada raro encontrar dois planos consecutivos apresentado um enquadramento idêntico do mesmo cenário e entre eles apenas as pessoas mudam. (1995, p. 30)

4. *Imprecisão da percepção*. O filme doméstico se caracteriza por um grande número de cenas que obscurecem a percepção: imagens fora de foco, apagadas, rastreadas (quando se faz uma panorâmica muito rápida), sem falar dos quadros negros, resultantes do fato do realizador se esquecer de retirar a tampa da objetiva, exagero no uso de zooms inúteis (e que ao fechar o campo se percebe que a objetiva estava fora de foco).

Todas essas características parecem reforçar o caráter “amador” do filme doméstico, que só realiza películas “malfeitas”; mas nos esquecemos de verificar que esses filmes foram feitos numa época em que os espectadores não conheciam ainda os conceitos de verossimilhança do filme clássico “profissional” e, portanto, não viam essas imagens fora de foco, tremidas, claras demais ou escuras demais como *defeitos*, mas como o modo de funcionamento *normal* do cinema. Ainda hoje pode-se encontrar esses recursos de retórica “primitiva” em filmes como o experimental, o documentário, a reportagem, o filme etnográfico e ninguém vê isso como defeito.

A pequena e a Grande História

Agora estamos em condições de voltar ao nosso tema inicial: a relação entre a história como um acontecimento privado e a Grande História dos

cortes cronológicos da vida da humanidade. O filme de família só tem interesse para a família que o protagonizou? Ou terá mais algo a dizer a um público mais amplo e que não tem ideia de quem seja aquela família? Que relação poderia existir entre a pequena história e a Grande História? Vejamos alguns exemplos.

Anna: dos 6 aos 18 (Anna: Ot chesti do vosemnadtsati, 1993) foi uma compilação de pequenos filmes caseiros realizados pelo até então amador Nikita Mikhalkov. O realizador russo filma a sua filha desde 1979, quando ela tinha seis anos, até 1991, quando alguém lhe deu a ideia de juntar tudo numa compilação. Os pequenos filmes focalizam o dia a dia da menina, seja brincando em casa ou indo para a escola. O pai está sempre ao seu lado com sua câmera e de vez em quando lhe faz perguntas sobre vários assuntos, inclusive sobre temas da política da então chamada URSS. A menina responde como qualquer menina da mesma idade responderia, repetindo um pouco os discursos oficiais que ela ouvia ou via no rádio e na televisão, ou que os professores lhe passavam nas escolas. Passeando pelas ruas de Moscou, ela e o pai observavam (e filmavam) as permanentes paradas militares, apenas como uma recordação de seu tempo. Eram apenas filmes caseiros, onde o pai queria registrar o processo de crescimento da filha, mas sem querer (ou mesmo por querer), esses pequenos filmes expõem, no plano de fundo, os momentos históricos da derrocada do império soviético e do surgimento da *Perestroika*.

Uma prova irrefutável de que um simples *home movie* (esse termo é usado várias vezes no filme) tem muita coisa a dizer por detrás e que, na verdade, nenhum filme, mesmo que doméstico, é inteiramente inocente ou desprovido de contexto.

Un instant en la vida aliena foi uma compilação feita na Espanha em 2003 por José Luis López-Linares e Javier Rioyo, a partir de uma grande quantidade de pequenas *películas caseras* realizadas pela catalã Mandronita Andreu desde 1922 até próximo de sua morte, em 1982. Foram mais de 150 horas de filmes, rodados durante quase 60 anos de forma

caseira com uma câmera de 16 mm e desse material resultou a compilação de 80 minutos de que estamos tratando aqui. Mandronita foi uma mulher da alta burguesia catalã, nascida no berço de uma próspera família ligada à indústria farmacêutica. Viveu uma vida de esbanjamento e luxúria, sempre rodeada de parentes e amigos, em meio a festas e viagens, com poucos momentos de amargura. Tudo ao seu redor era tema para um *home movie*: a casa e seu jardim, a família, os jantares, os passeios por Barcelona e pela Costa Brava, qualquer coisa que se movesse. Mas filmava principalmente a si própria, como se, no fundo, ela estivesse compondo sua autobiografia em forma de cinema. Filmou também as viagens que fez ao exterior (Índia, África e Estados Unidos principalmente) e, com mais intensidade, as viagens à Andaluzia, sua paixão. Ela tinha parentes em Sevilha e frequentemente ia visitá-los, aproveitando a oportunidade para filmar as festas religiosas, as romarias, as *corridas de toros* (touradas) e principalmente a vida cotidiana dos cunhados. Teve três filhas, que foram estudar nos Estados Unidos; daí as suas frequentes viagens a esse país, sempre de câmera nas mãos. A sua frase predileta aparece escrita na compilação: “*La gente se va, las películas quedan*” (As pessoas vão, os filmes ficam).

Ao contrário dos filminhos de Nikita Mikhalkov com a filha Anna, o fundo histórico aqui é mais sutil. A Espanha estava, a maior parte desse tempo, sob o ferro do generalíssimo Franco, mas essa questão nunca aparece diretamente. No entanto, Mandronita era casada (na verdade, seu segundo casamento) com Max Klein, que era norte-americano e judeu. Como judeu, Klein manifestava o seu medo de que Franco se unisse a Hitler, já que esses últimos tinham ideias políticas semelhantes. Não por acaso, diante do espectro do Holocausto, Klein é o mais reservado e sombrio dentre o rol de personagens de Mandronita, contrastando com a permanente euforia desta última. Durante as viagens da cineasta amadora pela Espanha, pode-se ver, sobretudo nas cenas rurais, a miséria da população pobre, donde se pode inferir para quem governava Franco, já que o mundo de

Mandronita era sempre luxo. Por pura coincidência, ela estava em Dallas quando o presidente americano John Kennedy foi assassinado. Naturalmente, ela filmou todos os eventos de seu funeral em 25 de novembro de 1963. Simpaticamente, em muitas imagens tomadas em Nova York, pode-se ver, como pano de fundo, o nascimento do movimento dos *hippies* e algumas manifestações de rua típicas dos anos 1960. Não há como escapar: a história sempre se insinua.

Num viés completamente diferente, podemos citar o caso de *Gokushiteki erosu: renka 1974* (Eros Extremamente Privado: Canto de Amor 1974), que reúne uma série de pequenos filmes caseiros realizados por Kazuo Hara no Japão desde 1972 (e depois compilados em 1974). Nessa compilação, o realizador se fixa em sua própria história: abandonado pela mulher Miyuki, de 26 anos, ele tenta imaginar uma forma de não a perder. Miyuki havia descoberto suas tendências lésbicas e resolve ir viver com o filho do casal em Okinawa, onde foi atraída por uma mulher chamada Sugako. Hara lhe pede permissão para filmar a vida cotidiana do novo casal e do filho, pois lhe interessava saber como eles conseguiam viver em situações precárias, mas o pretexto principal dos pequenos filmes era estar próximo de Miyuki, de quem ele não conseguia afastar-se. “Liguei a câmera porque queria vê-la” – diz Hara num dos filminhos. Num período de quase dois anos, ele persegue a mulher e seu filho (além de outros filhos que vão aparecendo no caminho) para onde quer que ela vá, sempre com sua câmera e seu gravador de som nas mãos, misturando um pouco a vida real com alguns toques de fantasia. Aos poucos, outros personagens vão surgindo, formando um grupo de pessoas que se agrega ao casal inicial e que Hara incorpora aos seus filmes caseiros.

As situações são muito mais complexas do que essa rápida descrição. O caso de Miyuki com Sugako dura pouco e, em algum tempo depois, Miyuki já está vivendo com um soldado negro americano, com quem tem outro filho, este mestiço. Hara, de tempos em tempos, reaparece e pede permissão ao novo casal para continuar filmando. Pouco tempo depois,

Hara já está de namorada nova, Sachiko, mas ainda assim continua buscando Miyuki e invadindo sua privacidade com sua câmera de 16 mm cada vez mais indiscreta, com uma obsessão sem fim, desta vez ajudado pela namorada Sachiko, que carrega o gravador de som. Segundo Costa Santos (2012, p. 96), o conjunto dessas imagens “já revela uma presença constante da câmera na intimidade do casal, uma relação orgânica da protagonista com o próprio corpo e os laços afetivo-eróticos entre sujeito e objeto da obra”.

Nos pequenos filmes de Hara, o som é gravado sem sincronismo com a imagem, resultando um estranho efeito de disparidade áudio/visual. O filme preto e branco é granulado, a imagem é mal iluminada, o foco irregular, às vezes se ouve o barulho da câmera, e tudo isso revela a precariedade das filmagens, acentuando o aspecto propositadamente “amador” da proposta. O realizador quase nunca aparece, mas a câmera é uma subjetiva de seu olhar: ela “dança” na boate com a *stripper* Chichi, movimenta-se na cama quando Hara se filma fazendo sexo com Miyuki e perde o foco diante da estonteante cena de parto. No único momento em que o realizador aparece (é a namorada Sachiko que está filmando), ele está chorando. A tomada mais arrepiante do projeto é a cena de parto não assistido (sem amparo médico), com a câmera em posição frontal diante da vagina de Miyuki e o som direto captando todos os gritos de dor da mulher. Miyuki propõe a experiência de ter um bebê sozinha, sem ajuda de ninguém, e pede a Hara que filme a cena. O impacto é tão assustador, que dificilmente poderia ser igualado por um filme comercial comum, mesmo que ousado. Costa Santos (2012, p. 105) cita essa cena como um exemplo de “realismo corpóreo”.

Para resumir, esses pequenos filmes, uma vez reunidos, aparecem como um retrato trágico da juventude japonesa daquele momento, tão livre e tão sem saída. Eles tocam fundo nas questões atuais relacionadas com a sexualidade e todos sabemos que este não é um tema fácil de ser tratado no Japão (ser mãe solteira, nesse país, é estar condenada para sempre).

“Em *Gokushiteki erosu*, a inscrição do corpo na imagem e o debate sobre o desejo/sexualidade se faz presente a todo momento” (COSTA SANTOS, 2012, p. 98). A vida íntima de Miyuki, sua relação com os amantes, amigos, filhos, colegas de trabalho e com seu próprio corpo manifestam aquilo que Catherine Russel chama de “micropolítica do cotidiano, uma inscrição da subjetividade na vida cotidiana para politizar o pessoal” (RUSSEL, 1999, p. 15). Num de seus poucos desabaços em um dos episódios, Miyuki deixa clara a sua opção: “Nossa sociedade nos força a escolher alguma coisa. Uma família estável com um homem que tome conta de seus filhos. Eu não suporto isso”.

Concluindo

Voltando ao vaqueiro Ethan de *Rastros de ódio*: pode haver poesia e significado na vida cotidiana de dois caipiras que se levantam toda manhã para regar as plantas e ordenar as vacas, numa bucólica paisagem campestre do Texas? Sim, pode, mas é preciso ter outros olhos para ver isso, talvez os olhos de um Yazujiro Ozu ou de um *home moviemaker*, com seus filminhos feitos em Super-8 ou VHS, ou até mesmo, para usar os termos de hoje, numa modesta câmera de celular. O cotidiano, como dissemos antes, nunca é anódino. Ele está carregado de sentidos, ele está inserido dentro de realidades que não apenas o conformam, mas que também são conformadas por ele. Por detrás das cenas mais banais do familiar e do privado bate o peso da história do homem. A história perpassa a vida de todo mundo e ninguém é refratário a ela. Estamos todos inseridos nela, mesmo quando saímos de férias à praia com os filhos ou quando filmamos os primeiros passinhos do bebê.

Uma derivação um pouco mais complicada dessa prática é a atual migração da representação doméstica para o ciberespaço. O tema é complexo e aqui não é o lugar indicado para tratarmos dele em detalhes, pois isso demandaria desdobramentos muito longos e talvez fugiríamos um

pouco do nosso enfoque. De qualquer forma, hoje se continua fotografando e filmando a cena doméstica, mas num contexto de exposição pública: as fotos caseiras e os *home movies* são postados em páginas pessoais na internet ou compartilhados amplamente através de canais digitais como YouTube ou semelhantes. Nisso reside a diferença principal com relação à prática anterior do *home movie*: estes últimos não apenas eram praticados privadamente, mas também eram apreciados privadamente. Os espectadores dos *home movies* eram os próprios parentes e amigos do realizador, que assistiam a esses pequenos filmes em casa, ao lado de um café ou um vinho, como se fosse uma pequena festa familiar. Hoje, ao contrário, os realizadores *amateurs* buscam a visibilidade máxima através da rede mundial e expõem sem escrúpulos a sua intimidade. Ou seja, os sites de compartilhamento levam a intimidade da família para o exterior e expõe publicamente o que antes era privado e secreto. O meio de expressão doméstico por excelência acaba por “domesticar” a esfera pública. Hoje, essa tendência se alastra na internet, através dos blogs, fotoblogs, web câmeras e sites como o You Tube, assim como antes o extinto Orkut, que exibem ou exibiam diariamente, 24 horas por dia, a banalidade do cotidiano íntimo de cada um ou de cada grupo. “O planeta não se converteu em uma aldeia” – afirma Paula Sibilia (2008, p. 73) – “mas em uma gigantesca alcova global, com cada um de nós assistindo, pela televisão, confortavelmente instalados em nossos quartos próprios, a um show de intimidades alheias”.

Ainda assim, não me parece que essas práticas mais moderninhas tenham desvirtuado a ideia de uma relação entre o privado e o público que marcou a experiência dos primeiros *home movies*; talvez apenas a tenha exacerbado. Raramente o filme caseiro encontrou um espaço mais amplo para sua veiculação, ficando sempre restrito à escala doméstica, e raramente também ele chegou a ser objeto de discussão, avaliação e análise, contrariamente ao que acontece agora com os vídeos postados na internet, que viraram até assuntos permanentes de imprensa. Resta saber

se esses vídeos YouTube- *like* marcam uma relação com alguma realidade mais densa, como o fizeram muitos dos *home movies* do passado. Mas isso é matéria para outro artigo, mais diretamente centrado nesse assunto.

Referências

ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *História da vida privada* (cinco volumes). São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Éditions de Minuit, 1978.

COSTA SANTOS, Ana Cecília. *Documentário em primeira pessoa: relatos íntimos no audiovisual*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

ODIN, Roger (org.). *Le film de famille: usage privé, usage publique*. Paris: Medicus Klinksiek, 1995.

PRESTES, PAOLA. *Narrativas de uma viagem permanente*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP/ECA, 2017.

RUSSEL, Catherine. *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press, 1999.

SIBILIA, Paula. *O show do eu. A intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

“Selva de Imaginarios”, hibridación y convergencia en el documental contemporáneo:
el caso español

Josep M. Català Domènech¹

¹ *Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidad Autónoma de Barcelona e professor de Comunicação Audiovisual na UAB. Foi professor da Facultad de Ciencias de la Comunicación na Universidad Autónoma de Guadalajara, México, e instrutor do Departamento de Cinema da San Francisco State University. Realizou obras para vários canais de televisão. Autor de La puesta en imágenes (2001), La forma de lo real (2008), Pasión y conocimiento: el nuevo realismo melodramático (2009), La imagen interfaz (2010), El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio (2012), Estética del ensayo (2014), La gran espiral. Capitalismo y paranoia (2016) e Viaje al centro de las imágenes (2017).*

E-mail: josepmaria.catala@uab.cat

Resumo

O documentário contemporâneo absorveu a energia das vanguardas artísticas em decadência diante do renovado interesse da arte pela realidade e se converteu em um laboratório estético onde se ensaiam novas dramaturgias da imagem. A complexidade visual contemporânea requer uma reconsideração profunda da linguagem cinematográfica que permita detectar novas formas de retórica visual relacionadas à tecnologia. Conceitos como epifania, imagem dialética e imagem-emoção são algumas das novas formações capazes de relacionar o objetivo e o subjetivo no coração de um cinema documental onde se desenvolve um novo realismo de caráter melodramático característico do estilo de alguns autores espanhóis. O cinema documental contemporâneo propõe, ainda, uma dramaturgia do conhecimento mediante uma reconsideração epistemológica do papel desempenhado pelo movimento nas imagens digitais.

Palavras-chave: Documentário; complexidade; melodrama; tecnologia; novo realismo.

Resumen

El cine documental contemporáneo ha absorbido la energía de las vanguardias artísticas en decadencia ante el renovado interés del arte por la realidad, y se ha convertido en un laboratorio estético donde ensayar nuevas dramaturgias de la imagen. La complejidad visual contemporánea requiere una reconsideración profunda del lenguaje cinematográfico que permita detectar nuevas formas de retórica visual relacionadas con la tecnología. Conceptos como el de epifanía, imagen dialéctica o imagen-emoción son algunas de las nuevas formaciones, capaces de relacionar lo objetivo y lo subjetivo en el seno de un cine documental donde se desarrolla un nuevo realismo de carácter melodramático muy característico del estilo de algunos autores españoles de este tipo de cine. El cine documental contemporáneo propone además una dramaturgia del conocimiento, mediante una reconsideración epistemológica del papel que juega el movimiento en las imágenes digitales.

Palabras-clave: Documental; complejidad; melodrama; tecnología, nuevo realismo.

Abstract

Contemporary documentary has absorbed the energy of decaying artistic avant-gardes, which are facing a renewed interest of art for reality. Documentaries have become an aesthetic laboratory where new dramaturgies of the image are tried out. Contemporary visual complexity requires a thoughtful reconsideration of film language in order to point out new forms of visual rhetoric related to technology. Concepts such as epiphany, dialectic image or image-emotion are some of the new formations capable

of relating the objective and the subjective in the heart of a type of documentary filmmaking where a new realism of a melodramatic nature is currently being developed by a number of Spanish filmmakers. Contemporary documentary also proposes a dramaturgy of knowledge, through an epistemological reconsideration of the role that movement plays in digital images.

Keywords: Documentary, complexity; melodrama; technology; new realism.

Cuando el amor inventa laberintos alguien se tiene que perder

Jenaro Talens

¿Por qué el documental?

Puede parecer extraño que el cine documental, después de haber sido postergado durante mucho tiempo, regrese ahora con tanto ímpetu. E incluso puede parecerles exagerado a quienes no siguen de cerca este retorno que se le preste tanta atención teórica a una modalidad cuya estética fundamental se diría que está agotada desde hace tiempo. Pero quizás es precisamente por esto que, muchas veces, se confunde el renacimiento actual del documental con una simple continuación de sus modalidades anteriores o con los reportajes televisivos, cuando, en realidad, lo que viene ocurriendo en el seno de este tipo de cine desde hace un par de decenios es una revolución ética, estética y dramática que ha abierto un panorama audiovisual hasta ese momento prácticamente inusitado.

Resulta relevante el hecho de que el reverdecimiento del cine documental coincida con la constatación del agotamiento estético de las vanguardias artísticas, así como del impulso vanguardista en general. Nadie lo diría, a juzgar por la proliferación de certámenes artísticos y de museos de arte contemporáneo que se ha producido en todo el mundo, pero no cabe duda, o no debería haberla, de que la conexión de este tipo de arte, esencialmente conceptual e iluminado todavía por los estertores de la abstracción, ha dejado de conectar directamente con el imaginario de la época. Este imaginario actual se decanta cada vez con mayor fuerza moral, pero también estética, por un nuevo realismo y por una conjunción revolucionaria del arte que podríamos denominar elitista con un arte popular que proviene en gran medida de las industrias culturales, aquellas que en su momento fueron adecuadamente criticadas por la Escuela de

Frankfurt, especialmente por Adorno, pero que ahora, para mal o para bien, forman parte del entramado social y vehiculan importantes sectores de la imaginación y de la subjetividad, por lo que no pueden ser simplemente ignorados o proscritos por una crítica que en estos momentos, de comportarse así, sería excesivamente superficial.

Hoy en día, aún resultan válidas las prevenciones que Adorno manifestaba sobre la industrialización capitalista de la cultura, pero deben ser enfocadas desde una perspectiva distinta, materialista, si se quiere. Vivimos en una época post-utópica. La escisión que la utopía creó en la mente occidental, y que significaba una transformación laica de la utopía religiosa referida a la vida eterna, se suturó al final de la Guerra Fría, con la caída del muro de Berlín. A partir de ese momento, las fronteras y las divisiones son internas y coexisten, provocando todo tipo de contradicciones y paradojas que no pueden ser resueltas recurriendo a valores del pasado. Tengamos en cuenta que la condición posmoderna no es más que la floración de las contradicciones internas de la modernidad. Así, sigue vigente lo que dice Adorno sobre el arte: “el arte, como forma de conocimiento, implica el conocimiento de la realidad, y no hay realidad que no sea social. Así, pues, el contenido verdadero y el contenido social están mediatizados, aunque la verdad artística trasciende el conocimiento de la realidad entendido como aquello que existe. El arte se convierte en conocimiento social por medio de atrapar su esencia, no mediante un continuo hablar sobre ella, ilustrándola o, de alguna manera, imitándola” (ADORNO, 2002:258). Las palabras de Adorno sobre el arte y su relación con la realidad podrían encabezar un manifiesto sobre el nuevo documental y, a la vez, de ser aplicada a la nueva realidad social, nos iluminarían sobre la necesidad de asumir las características contradictorias de la realidad contemporánea en la que lo peor y lo mejor pueden formar parte de una misma estructura o un mismo fenómeno.

Al fallar estrepitosamente el mecanismo vanguardista, la imaginación ha sido colonizada por el entramado industrial que ha sido incapaz, porque

no figuraba entre sus intereses más destacados, de crear lo que Stiegler denomina “época”: “cuando un sistema técnico engendra una nueva época, la emergencia de nuevas formas del pensamiento se traduce por medio de corrientes religiosas, espirituales, artísticas, científicas y políticas, por costumbres y estilos, por cambios en la educación, en el derecho, en las formas de poder, y, por supuesto, en los fundamentos mismos del saber” (STIEGLER, 2016:34). El cambio de época se produce a través de un primer movimiento distorsionador del orden relativo a la época existente que pone final a la misma y a las funciones de las formaciones que la integran, y un segundo tiempo que crea la nueva constelación de formas, costumbres, estilos y saberes. Pero en nuestro caso, según Stiegler, este segundo movimiento no se ha producido, lo que nos deja inmersos en plena disrupción, desnudos de significado y de mecanismos para configurarlo. Por eso ahora, la tarea de crear esa globalidad significativa es individual o sectorial y no puede obedecer a un mecanismo, como el espíritu vanguardista, que asegura avances ciegos desde sus fundamentos metafísicos, alimentados por una periclitada y engañosa idea de progreso. Sin la coartada de la utopía, nos vemos obligados a buscar la salida en el interior del orden existente. Es por ello que los paradójicos circuitos que estructuran los grabados de Escher se han convertido en una de las más lúcidas representaciones de nuestra condición real.

Situados en este punto, poder conectar de nuevo con una imagen de la realidad es fundamental para empezar a superar el período disruptivo, una tarea para la que el nuevo documental se encuentra especialmente preparado. Este panorama despliega una serie de complejidades y aparentes paradojas que es necesario analizar con atención para no caer en estereotipos de uno u otro signo, y el documental contemporáneo tiene todas las credenciales para explorarlas, puesto que sigue siendo esencialmente un cine de lo real, de investigación de lo real, y además se mueve en los intersticios de la confluencia entre lo popular y lo elitista para configurar una nueva

sensibilidad esencialmente híbrida, que es la que impulsa la creatividad de los nuevos documentalistas y alienta el fervor de su público. Además, el documental contemporáneo mantiene una alianza muy estrecha con las nuevas tecnologías digitales, de manera que, forzosamente, ha de maniobrar de forma inteligente con el sector industrial, pero sin que ello signifique renunciar a la crítica. Solo que esta debe conducirse a otro nivel, más profundo y más acorde con la complejidad de la situación actual.

El nuevo ropaje vanguardista del documental o, según cómo se mire, la nueva vestimenta documentalista de la vanguardia implica una relación activa con respecto a la realidad, una actitud exploratoria a partir de una concepción de la imagen radicalmente distinta a la que tenía de la misma el documental clásico. La imagen es ahora un dispositivo epistemológico, puesto en marcha especialmente a partir del trascendental giro subjetivo que el cine documental experimentó a partir, fundamentalmente, de los años noventa del pasado siglo. Este impulso estético-epistemológico del documental contemporáneo viene a continuar el que ya se encontraba en el seno del arte en general, desde la pintura al cine, pero hay que tener en cuenta que en esos medios constituía una especie de epifenómeno, añadido al funcionamiento esencial de las obras, mientras que en el documental forma parte de su estructura básica. Los documentalistas actuales están más interesados en investigar la textura de la realidad, en exponer sus estructuras complejas que no en reproducirla pasivamente y, por lo tanto, se ajustan a lo que planteaba Adorno como superación de un arte simplemente empirista. Son conscientes de que la realidad es una construcción efectuada a muchos y muy distintos niveles y que, por lo tanto, para poder ejercer sobre la misma una crítica social o política, es necesario primero desentrañar las estructuras de poder que la fundamentan, las cuales deben ser expresadas visual o estéticamente. Saben, asimismo, que no pueden ignorar los vínculos subjetivos que les unen al objeto de su indagación, los cuales son especialmente complejos,

porque se hallan mediados por todo tipo de instrumentos tecnológicos que son también el sustento de su subjetividad.

Didi-Huberman, hablando del concepto de montaje en relación a la dramaturgia de Brecht, indica que “no se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas -ya que disponer las cosas es hacer con ellas un cuadro o un simple catálogo-, sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos” (DIDI-HUBERMAN, 2008:97). En este sentido, el teórico francés argumenta que el montaje podría considerarse un método de conocimiento. Sin duda lo es, pero las vanguardias, tan deudoras del montaje, no contemplaron esta posibilidad más que como una cuestión secundaria, una consecuencia muchas veces olvidada de su labor. El documental, por el contrario, se ha convertido actualmente en un dispositivo de la imaginación y del conocimiento, una herramienta capaz de indagar en las múltiples facetas de la realidad, entre las que se incluye, por supuesto, el sujeto.

El ansia de lo real

Vivimos desde hace unos años inmersos en una espectacular ansia de realidad que no se traduce necesariamente en un ansia de realismo porque, muchas veces, esa pulsión está transitada por un esencial irrealismo, como lo prueba el éxito de los programas de telerrealidad que proliferan por todas partes y que no son más que formas muy degradadas de la fantasía. Este retorno de lo Real, que podría considerarse como una de las consecuencias del declive del juego del vanguardismo siempre proclive a la abstracción en sus diversos grados, tiene diversas variantes de mayor o menor trascendencia e interés. De entre ellas, el éxito del nuevo documental es de las más destacadas. Pero debe prestarse atención también a las nuevas corrientes filosóficas que pretenden superar el kantismo partiendo en busca de una realidad en el sentido fuerte, de un Real más allá de la concepción humana. La corriente de la ontología orientada al objeto de Gregory Hartman, o el nuevo materialismo

metafísico de Quentin Meillassoux son alguno de sus ejemplos, junto con las nuevas tendencias de la ecología anti-constructivista. En general, estas teorías se agrupan en torno al llamado giro especulativo que “en lugar del repetitivo enfoque de la filosofía continental en los textos, el discurso, las prácticas sociales y los límites humanos, la nueva camada de pensadores se dirige de nuevo a la realidad misma” (BRYANT ET AL., 2011:3). A pesar del interés intrínseco de estas corrientes, es obvio que nos encontramos frente a una *reacción* en el amplio sentido de la palabra: es decir, en una forma esencialmente *reaccionaria* del pensamiento. Se trata de un ataque a los fundamentos kantianos que postulan la imposibilidad de conocer directamente lo real, así como una resistencia dirigida a sus derivados posestructuralistas, como son las teorías de Lacan, Foucault o Derrida, entre otros. Es esta una vieja historia siempre teñida de connotaciones políticas, una verdadera guerra de las ciencias entre el mundo anglosajón y la tradición posestructuralista francesa, y es por ello que deber ser considerada, además de por su valor intrínseco, una postura reaccionaria. Sin embargo, no es posible descartar por completo la importancia de estas teorías, cuyo valor sintomático es muy grande, ya que es necesario reparar en que la realidad ontológica se impone en un momento en que nos damos cuenta de que, más allá de la construcción social de la misma -ya sea construcción de la realidad social o construcción social de la realidad-, permanece una forma sólida de lo real materializada a través de la tecnología, las instituciones y el uso de todo ello que destila nuevas formas de pensamiento. Estas formas deben tener en cuenta esta realidad, puesto que se nutren de ella y presentan, por tanto, una fenomenología que se desarrollan no al margen, pero sí en paralelo a su construcción social, cultural, política, etc. Es esta una aparente contradicción que puede resolver el cine de lo real, precisamente porque parte de la realidad, de cualquiera de sus facetas, para re- construirla. Se trata, siguiendo la recomendación del título del libro de Karen Barad, de encontrarse con la realidad a medio camino: establecer un conglomerado entre materia y

significado (BARAD, 2007). El documental trata de construir la realidad con lo real, pero no lo Real en el sentido lacaniano o kantiano, es decir, aquello que está más allá de nuestra capacidad de percepción, sino otorgándole un significado más pragmático, es decir, el de la constatación de que hay algo más allá de la construcción en sí misma pero que no por ello es absolutamente inalcanzable. El documentalista se centra en lo que ha sido construido para reconsiderarlo, reconstruirlo, pero sin abandonar la idea de que, ante la cámara, hay un tipo determinado de *realidad* que le está siendo mostrada, un sustento de lo construido y de lo que se nutre precisamente la construcción. Este algo no es visible, pero es visualizable. Ello nos lleva a renunciar al típico dualismo kantiano entre la cosa en sí y su representación, para concebir la existencia de distintas capas de realidad que interaccionan entre sí o se anulan unas a otras como resultado de los juegos de poder. El documental contemporáneo, al contrario que el clásico de carácter dualista, se sitúa en esta encrucijada.

Vale la pena tener en cuenta, en este sentido, el pensamiento del antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro y su idea de los multiversos, es decir, de los distintos mundos en convivencia. Esta idea nos proporciona una la posibilidad de pensar en la confluencia e interacción de distintos territorios o distintas constelaciones que, como digo, el documental actual está en disposición de explorar desde su posición estético-epistemológica.

Nuevas dramaturgias

El cine documental contemporáneo propone una dramaturgia del conocimiento. Lo pone en escena y en movimiento, siguiendo, por un lado, la estela de las representaciones de la información que desarrollan las técnicas del llamado *Big Data*, si bien va más allá de la simple representación global de los datos como promueven estas técnicas, y lo hace también vinculándose con la importante experiencia de las

instalaciones temáticas, especialmente por lo que se refiere al documental expandido o los *Webdocs*. Deben tenerse en cuenta las relaciones entre estos ámbitos aparentemente diversos, porque todos ellos pertenecen a una misma tendencia referida a la gestión visual de la información, que en unos casos se decanta por la abstracción y en los otros por la emoción, aunque todos ellos contienen factores abstractos y emocionales. Las técnicas de representación del *Big Data* funcionan en el seno de un régimen estadístico y global, mientras que los documentales personifican y atienden, en principio, situaciones más concretas, aunque en el momento que se instalan en la Web pueden expandir su alcance y utilizar una gran diversidad de dispositivos, algo que es habitual también en las instalaciones temáticas. La diferencia primordial entre los documentales interactivos de la Web y estas instalaciones artísticas, es que unos gestionan un espacio virtual y las otras utilizan un espacio físico, en ambos casos con el deseo de acomodarlo a su voluntad expositiva y especulativa. Pero en todos está presente la función alegórica. La relación con el *Big Data* es, por lo tanto, sintomática, por esa voluntad común de visualizar *informaciones* complejas, aunque el documental lleva esa visualización más lejos al introducir en la ecuación dispositivos dramáticos y narrativos mucho más intensos y extensos que, cuando se trata de *Webdocs*, son equiparables, como digo, a las disposiciones espaciales de las instalaciones. El documental, además, lo gestiona, todo ello, a través de procesos reflexivos, ya sea de forma directa (por ejemplo, con el film-ensayo) o indirecta, cuando esos procesos se producen como resultado de las operaciones de montaje, collage y metamorfosis que se ponen en práctica en esos films. O quizá sería mejor decir que lo que desarrollan son formas que combinan el montaje, el collage y la metamorfosis en una sola operación sintética. Pero sería asimismo indicado afirmar que, en todos los casos, se produce una teatralización del conocimiento que es especialmente intensa en el caso de las webs documentales y las instalaciones.

Esta operación aglutinadora de sistemas expositivos la podemos equiparar al concepto acuñado por Rosa Braidotti: “La *transposición* caracteriza un espacio mental que es un espacio intermedio de zigzag y cruce: no lineal pero tampoco caótico; nómada y sin embargo responsable y comprometido; creativo, pero también cognitivamente válido; discursivo y también materialmente corporeizado en el conjunto: coherente sin caer en la racionalidad instrumental” (BRAIDOTTI, 2006:20). Otras diferencias entre el documental contemporáneo y los sistemas de representación audiovisual de datos residen en el hecho de que estos tienen una voluntad clasificadora, mientras que la de aquél es calificadora. En ambos casos, se trata de un punto de partida, por supuesto, pero mientras que el *Big Data* procede generalmente de abajo hacia arriba: diseña imágenes globales, de carácter abstracto; por el contrario, los entramados visuales del documental acostumbra a ir de arriba hacia abajo: a partir de la toma de conciencia de realidades globales se concentran en situaciones particulares. Por otro lado, el *Big Data* parte de hechos y datos que son considerados absolutos y estables en sí mismos, mientras que el documental construye intuitivamente unas determinadas visualidades que responden a planteamientos imaginarios de los que pueden sacarse conclusiones diversas sobre la realidad. Por mucho que las técnicas del *Big Data* utilicen el movimiento, su tendencia es a representar estados fijos, mientras que los documentalistas actuales se mueven esencialmente en el marco de la fluidez de los significados y sus visualidades.

Complejidades

Me gustaría plantear de entrada un posible terreno de juego esbozado a través de diversas perspectivas epistemológicas contemporáneas. Más allá de las metodologías, se encuentran los modelos epistemológicos en los que cada metodología o estilo de pensamiento se establece y que a la vez descubre. Me interesa más trabajar a partir de estos ámbitos que de la

metodología en sí o las específicas consecuencias que la misma desarrolla. A partir de estas premisas, creo que estaremos de acuerdo en que uno de los conceptos más fructíferos que han surgido durante las últimas décadas es el de las redes. Entre metáfora y ontología, la forma en red se ha introducido en el pensamiento y la información y ha configurado incluso la propia realidad. Ha sido Bruno Latour el teórico más conspicuo de esta concepción. Junto con la idea de red, se han introducido la del recorrido por las redes y la de la distribución de funciones en los diferentes estados de las mismas. Obsérvese que, desde esta perspectiva, el saber ya no está compuesto por hechos que se hallan inmóviles, afincados en un lugar concreto donde ser localizados por los dispositivos de la ciencia, sino que se construyen a través de la circulación por las redes, así como por la puesta en contacto de diversas partes de la red. Del hecho pasamos a la constelación y esta constelación la pensamos como un conjunto móvil y variable.

En el otro extremo, ha aparecido últimamente la idea de territorio, ejemplificada por el concepto de esfera de Sloterdijk. La idea de esfera, de territorio global parece contrapuesta a la de red, y lo está, pero solo como planteamiento inicial. Son los dos polos de una concepción contemporánea del saber que pueden conjuntarse y de hecho lo hacen a través de las últimas formas del documental, el *docuweb* y las del documental inmersivo.

A pesar de que la red lleva incluida la idea de movimiento continuo, de incesante transformación, es posible efectuar un corte en un momento determinado para configurar una escenificación concreta del conocimiento: es decir, establecer una imagen, transformativa en movimiento, de ese corte. Podríamos hablar de una epifanía, en el sentido de una serie de elementos que cobran sentido súbitamente y producen una determinada emoción iluminadora globalmente de ese significado. Esta epifanía puede ser desde un cuadro a una fotografía, pero también, por supuesto, una escena fílmica o el momento puntual de una película.

Estos momentos, puede convertirse en una escena cuasi teatral en una producción documental en 360°, o bien pueden conservar las aristas de la constelación, las líneas relacionales de la red, por ejemplo, en un *t*. En un caso, las relaciones han cristalizado en un territorio, en el otro, el entramado que lo sostiene se encuentra a la vista. Pero en ambos, se ofrece la posibilidad de articular la forma a través de la interacción con la misma.

Epifanías, imágenes dialécticas, imágenes-emoción

Toda esta fenomenología de nuevo cuño nos empuja a reconsiderar conceptos, como el de lenguaje cinematográfico y toda la *gramática* que lo acompaña, que en apariencia estaban sólidamente establecidos en el campo de los estudios fílmicos. Por ejemplo, el concepto de plano debe ser desterrado de una vez por todas, ya que ha sido sepultado bajo el peso de la propia práctica fílmica desde el momento en que esta ha dejado atrás un concepto mecánico del montaje para pasar a una concepción más fluida de las imágenes cinematográficas. En el documental todavía es más descarado el intento de mantener en pie una morfología de la imagen fílmica de carácter abstracto para uso de los distintos estamentos que trabajan en una película, puesto que los documentalistas actuales tienden a actuar de forma individual, muy parecida a la escritura, debido a las posibilidades que les suministran los nuevos instrumentos digitales; o, en todo caso, lo hacen en grupos muy reducidos. Incluso cuando recurren a la ayuda de un equipo, es obvio que las relaciones entre los miembros del mismo no obedecen a las estrictas divisiones del trabajo que articulaba la práctica fílmica clásica y que justificaba de algún modo la existencia de una nomenclatura que fuera útil y fácilmente comprensible para cada uno de los estamentos que intervenían en la producción. Ahora debemos hablar más de una determinada *retórica* de carácter subjetivo, es decir no fija y absoluta, que surge de la sinergia entre la imaginación de los

documentalistas y la de las tecnologías.

Decía Kracauer, adelantándose al pensamiento de Bazin, que el cine era el arte de lo concreto, que era capaz de redimir lo real de todos los filtros que la cultura y la subjetividad colocaba sobre las cosas. Pero yo creo que cada vez ha quedado más claro que lo contrario es cierto: el cine es el arte de lo abstracto, puesto que no da la imagen directa del mundo, sino que esa imagen aparece con las claves de su significado inscritas en las formas. Es como un jeroglífico que debe ser descifrado. De ahí que podamos hablar de las imágenes cinematográficas documentales como epifanías. Pero, para llegar a esta conclusión, debemos recorrer primero un camino esencialmente sinuoso.

James Joyce fue de los primeros en proponer un significado secular del concepto de epifanía. Su personaje Stephen, siguiendo a Tomás de Aquino, indica en “Stephen Hero” que la captación de la belleza supone el reconocimiento de la integridad, la simetría y el resplandor. En el “Ulises”, las experiencias de Stephan Dedalus tiene las características de una epifanía: son una súbita toma de conciencia, un momento dramático y extraordinario que, de pronto, cobra un inesperado sentido global que baña el conjunto con un especial resplandor. El aura unifica elementos diversos que se convierten en el sostén de un significado.

Benjamin, en su célebre artículo sobre el arte en la era de su reproductibilidad técnica, se refería al aura que la obra de arte original poseía antes de ser desactivada por la reproducción masiva. Podemos establecer, pues, una equivalencia entre la epifanía y la obra de arte a través del concepto de aura. El artista, cuando consigue conjuntar una serie de elementos de manera que se integren en una globalidad significativa, hace surgir el aura, de la misma manera que el sujeto puede experimentar una súbita revelación que le permite captar el origen de las cosas, recuperar un significado perdido o escondido que, de pronto, devuelve al mundo su fulgor original. Es así que la epifanía puede consistir en una percepción imprevista que convierte el mundo en imagen, o bien puede ser provocada,

construirá estéticamente con idéntica finalidad.

Benjamin propone otro concepto que es afín a los que estamos tratando. Se trata del de imagen dialéctica. Se dice todavía ahora que, en principio, una imagen no puede ser dialéctica, que tal concepción es un contrasentido, puesto que para que el proceso dialéctico se produzca ha de desplegarse en el tiempo, y la imagen, se afirma, “es una figura en la cual el tiempo, que tomó parte en su origen, se ha detenido” (HILLACH, 2014:643). Resulta sorprendente que aún se siga teniendo esta concepción de la imagen después de un siglo de existencia de la imagen en movimiento. Por suerte, Benjamin concibe la imagen dialéctica como una en la que “está escondido el tiempo”, puesto que es capaz de viajar con él desde el pasado hacia el futuro a través de una configuración onírica. Cada época sueña con su futuro, a través de imágenes que solo serán correctamente interpretadas al despertar, es decir en ese futuro. Esta concepción de Benjamin nos permite pensar la imagen, incluso la fija, como transitada por movimientos internos latentes que, en cada momento de la pervivencia temporal de la imagen, apelan al observador de otro tiempo. Pero si esto es posible en la imagen fija, más aún en aquella que está provista de movimiento y, por lo tanto, puede desplegar de forma visible esas tensiones y su dialéctica. Lo puede hacer de forma, digamos, consciente, porque el autor haya puesto en marcha esa maquinaria gráfica, o bien de manera inconsciente, porque se activen potencialidades que habían permanecido latentes hasta cobrar significado en un contexto distinto de aquel en el que habían sido originadas. Tener conciencia de estas posibilidades, le permite al artista trabajar a muy distintos niveles, puesto que, si bien la imagen siempre tendrá la capacidad de escapar de la conciencia de su autor, este podrá revestirla de múltiples significados desde el momento en que sabe que está trabajando a través de diversos tiempos dialécticos. Para ello, será necesario que admita el onirismo esencial de toda imagen, el cual es una consecuencia, entre otras cosas, de ese enigma que la misma siempre

representa y que le otorga la calidad abstracta que he mencionado antes.

Muchos documentales contemporáneos llevan esta marca expresa de lo onírico. Gran parte del cine de metraje encontrado nos muestra las imágenes de archivo como si fueran las imágenes de un sueño. Pero igualmente oníricos son otros documentales de características ensayísticas o simplemente subjetivas. Ello es especialmente obvio si examinamos el tono de la voz en *off* de gran parte de esos documentales: una voz que susurra el discurso, como en Godard o Sokurov, y también en algunos de los documentales de Mike Hoolboom o Travis Wilkerson. Este onirismo trasciende la cuestión del estilo y, por lo tanto, del efecto estético, y se convierte en una forma retórica que califica a las imágenes y les añade una capa más de un significado que en un principio es enigmático y cuyo destino es, por lo tanto, ser descifrado.

Nos queda un último paso, el que nos lleva a las imágenes- emoción, ya que todo esto de lo que hemos hablado carece de vida, de energía, si no es emocionante, si no lo embarga ese fulgor que Benjamin denominaba aura y que para Joyce era un requisito de la epifanía. Puede que uno de los grandes fracasos del arte contemporáneo sea el de haber abandonado las emociones o, quizá, mejor dicho, haber sido abandonado por ellas. Sin emociones, las imágenes pierden contacto con esa larga tradición patética que Warburg teorizó, lo cual significa también haber perdido contacto con lo humano. Es un error suponer que la razón y la emoción están enfrentados, ni siquiera Brecht en sus momentos más anti- aristotélicos pudo pretender tal cosa. Quería, por el contrario, que la emoción contribuyera al desvelamiento, a la revelación de la instancia ideológica de las obras. El documental, solo en algunos momentos de su historia, quiso prescindir voluntariamente de las emociones, si bien no siempre las cultivó de forma expresa, temiendo caer en el melodrama, al que ahora, sin embargo, a veces aspira. Es difícil librarse de las emociones en el entorno de la imagen, pero quizá es aún más difícil convertirlas en algo

productivo, al servicio de un propósito epistemológico. Esta es una de las tareas del documental contemporáneo, que, como el cine en general, no trabaja tanto a través de planos, sino mediante imágenes-emoción. Imágenes elaboradas en torno a una emoción, imágenes en las que todos los elementos colaboran para producción una epifanía.

El nuevo realismo

He teorizado en otro lugar la aparición en el arte actual de una tendencia hacia el realismo, una recuperación de lo figurativo que he calificado de melodramática por la incorporación en la misma de lo emocional (CATALÀ, 2009). Esta nueva figuración no puede ser de ninguna manera un simple retorno al pasado, sino que debe mostrar de otra manera, mucho más compleja, sus relaciones con la realidad.

La teorización que Deleuze hace de la pintura de Francis Bacon en “Lógica del sentido” (DELEUZE, 2002) nos puede ayudar mucho a comprender la especial densidad de esta tendencia de que la que también participa, sin embargo, otro pintor emblemático que está en las antípodas del arte de Bacon. Me refiero a Edward Hopper, un artista muy influenciado por cine y que asimismo ha influido en no menor medida en el propio cine. No deja de ser curioso que Gustav Deutsch, un autor de documentales de archivo encuadrado dentro de la tendencia del *found footage film* (cine de metraje encontrado), le dedique a la estética y los cuadros de Hopper una película con el significativo título de: “Shirley. Visions of Reality” (2013). El salto del cine de archivo al de las imágenes digitales que imitan la pintura es significativo en alguien que no ha manifestado, en ningún momento, una voluntad expresa de separarse de la tradición documentalista. Sin embargo, hay algo que une el trabajo de Deutsch con el archivo y su especial incursión “pictórica”. Se trata del hecho de que, en ambos casos, de las imágenes se desprende una seminal extrañeza: las imágenes “reales” del archivo y las “ficticias” de la pintura reconstruida comparten un mismo proceso de desfamiliarización de

lo real que permite incluir la totalidad de la obra del director dentro de un vector emocional que puede ser adjetivado de melodramático.

Pero si hay un ámbito de la imagen contemporánea donde esta tendencia hacia el realismo melodramático se ha puesto de manifiesto de forma indiscutible, este es el de la fotografía, y no solo a través de estilos cercanos al kitsch, como el de David LaChapelle, o a lo siniestro, como el de Gregory Crewson o Erwin Olaf, un autor que de hecho combina ambas tendencias, sino que la forma melodramática puede detectarse también paradójicamente en el fotoperiodismo actual, tan cercano al espíritu del documental clásico.

Esta tendencia al melodrama visual es una corriente oculta pero poderosa que surca, a veces subrepticamente, una parte del documentalismo contemporáneo. Esta propensión hacia lo melodramático, entendiendo este concepto como una recuperación muy matizada de las características del melodrama clásico, afina los presupuestos del giro subjetivo e incide en la forma visual de las otras tendencias del documentalismo actual. Son diversos los documentalistas en el panorama internacional que han mostrado una predisposición hacia este realismo melodramático que se distingue básicamente por la producción de imágenes emocionales, es decir, imágenes que engloban a través de la emoción toda una serie de elementos, los cuales, en ese especial contexto, cobran un significado muy característico.

Este tipo de cine documental nos coloca frente a una nueva imagen que tiene sus raíces en las posibilidades que ofrece la digitalización. No debemos contemplar los avances tecnológicos, sobre todo cuando son tan trascendentales como este, como si fueran un simple cambio de medio o una mejora en las condiciones de producción. Lo más importante del proceso digital es que se abre con él un nuevo paradigma visual y, dentro de este, aparecen nuevas categorías de aquellos conceptos que se habían barajado hasta el momento de forma fundamentalmente distinta. Así, pues, la imagen digital, si bien puede repetir los esquemas de la imagen

analógica, en cuyo caso no resulta especialmente significativa, abre también la vía para nuevos tipos de imagen que se relacionan de forma distinta con la realidad, y entonces lo más probable es que la condición emocional de esas visibilidades aflore y, lo que es más, que esta visualización de las emociones sea, en gran medida, de carácter melodramático.

Excepto honrosas excepciones, el género melodramático, en cualquiera de los medios, ha sido tradicionalmente menospreciado por la crítica, por muy diversos motivos, todos ellos actualmente inconfesables: se le critico su excesiva condición popular, se le echó en cara su expresividad excesiva y, sobre todo en el campo cinematográfico, llegó a ser menospreciado por considerarse que era el portavoz de una sensibilidad supuestamente femenina de carácter sensiblero. Todos estos aparentes defectos, el tiempo los ha matizado y convertido en virtudes. Ahora es el momento de celebrar la capacidad del melodrama por comunicarse con el gran público; de aprovechar su potencial expresivo para tratar los problemas del sujeto, así como su capacidad para vehicular unas emociones, parte de cuya importancia reside en valorar una sensibilidad femenina o alternativa capaz de diluir el anquilosado dominio de las propuestas patriarcales. El documental se ha sumergido en este flujo electrizante y se ha convertido con ello en el banco de pruebas de un necesario realismo melodramático.

El documental español melodramático

En el panorama del documental español contemporáneo encontramos muchos ejemplos de este tipo de realismo en el cine de autores como José Luis Guerín, Virginia del Pino, Jorge Tur, Andrés Duque, María Cañas, Elías León Seminiani o Neus Ballús, entre otros a los que habría que añadir a veteranos como Basilio Martín Patino o el ya fallecido Joaquín Jordá. Pero me gustaría hablar de otros cineastas menos conocidos que se mueven en las estribaciones del cine documental español de la actualidad, y cuyo interés principal reside precisamente en la confección de imágenes

emocionales a través de procedimientos dramáticos que pueden tildarse de melodramáticos, pero que además intensifican los recursos retóricos de forma muy original. A partir de estos parámetros básicos, nos pueden servir de ejemplo de esta tendencia cineastas como Carlos Cañeque, Macarena Recuerda Shepherd, Koldo Almadóz y Samuel Alarcón.

Una de las características principales del modo de exposición utilizado por estos documentalistas es su voluntad de *hacer hablar* a las imágenes. Precisamente por ello quizá habría que llamarlos posdocumentalistas, puesto que buscan vehicular la capacidad testimonial característica del documental clásico a través de formas activas de la imagen cercanas al collage, y con ello superan los procedimientos habituales del montaje. Sus imágenes, apoyadas en las particularidades de los documental subjetivos, emocionales e imaginarios avanzan un paso más para construir constelaciones visuales que son verdaderas epifanías. Se trata, sin embargo, de epifanías voluntarias, conscientes, y no de iluminaciones espontáneas como ocurre con las epifanías propiamente dichas. Son cineastas que provocan el descubrimiento y lo hacen visualmente, por ello puede decirse que sus imágenes *hablan* por sí mismas en lugar de ser meros vehículos de un discurso que se produce en otra parte. El montaje clásico responde, en principio a un cine de *escritura*, mientras que estas derivaciones actuales se refieren más a una tendencia performativa, que podría tildarse de oral, si entendemos esta oralidad metafóricamente, es decir, como una condición retórica que afecta al sistema de exposición de las imágenes, a su capacidad discursiva. Podemos decir, pues, que la expresividad de estas imágenes en movimiento está muy cercana al habla.

He escogido para explicar esta fenomenología una obra de cada uno de estos autores: de Almadóz “Sipo Phantasma” (2016), de Cañeque “Camera lúcida” (2012), de Alarcón “La ciudad de los signos” (2009) y, finalmente, de Recuerda “Greenwich Art Show” (2013). Cada una de estas propuestas es distinta pero en todas ellas hay una voluntad de trabajar mediante campos

visuales, escenas dentro de las cuales se producen una serie de movimiento de composición y descomposición fluida de los elementos que las forman. Quizá la propuesta más radical en este sentido sea la de Macarena Recuerda, por su vinculación con el teatro. Los ensayos documentales de Recuerda, a pesar de que son grabados y se distribuyen posteriormente como una pieza videográfica, están pensados para ser realizados en directo, por lo que podríamos decir que la autora se introduce el insólito género del teatro documental o, quizá, mejor dicho, el del documental teatralizado que se adhiere también al régimen de las *performances*. En “Greenwich Art Show”, la autora efectúa un ensayo gráfico sobre una conocida fotografía de Alfred Eisenstaedt: “V-J DAY, 1945” a través de figuras recortables que se mueven mediante la técnica de *stop-motion* o que son movidas por la propia artista, situada ante una mesa de trabajo en la que una cámara capta sus maniobras con las figuras y las proyecta sobre una gran pantalla a la vista del público. Así como la autora dice de su proyecto anterior, “*That’s the story of my life*” (2011), que se trata de una autobiografía audiovisual que solo tiene sentido en directo, de “Greenwich Art Show” manifiesta que “es 60% audiovisual, 40% escénico. Es el retrato de un fotógrafo, una mujer y una ciudad explicado a través de las fotografías que nuestro protagonista tomó entre los años 1942 y 1945. Pretende ser un *biopic* del fotógrafo y una de las mujeres que casualmente posa en varias de sus fotografías supuestamente documentales. Esta casualidad desató la posibilidad de que el fotógrafo periodístico, conocido como uno de los padres de la fotografía sincera, fingiera retratar la verdad de las calles, llamándose a sí mismo fotoperiodista, cuando en realidad eran escenificaciones con actores más propias de la foto autoral”. Por lo que se refiere a sus procedimientos dramaturgicos y narrativos, Recuerda afirma en su web lo siguiente:

¹ Entrevista con Noemí Pedro y Santiago García Tirado realizada el 30 mayo de 2013 (<http://www.macarenarecuerdashepherd.com/greenwich-art-show1.html>)

“Me interesa encontrar nuevas estructuras narrativas cuyas secuencias fijas posibilitan una lectura diafragmática. una lectura que permita una serie de relaciones y asociaciones, ya que de la misma manera que las palabras y las frases, que obtienen su significado una vez que se vinculan con la mente del lector, en una narración como en las que trabajo, las imágenes también están ahí, para ser leídas por el espectador”.²

De la complejidad de “Sipo Phantasma” de Koldo Almadóz nos da cuenta la sinopsis publicada por el Festival de San Sebastián, la cual nos revela una complicada trama que es en sí misma un collage de elementos dispersos:

“Un crucero de una hora de duración, el ensayo metafílmico de un cineasta vampiro, una película fantasma. La historia de una búsqueda que da lugar a descubrimientos que llevan a otras búsquedas. F.W. Murnau y su película *Nosferatu*; el trío amoroso entre Bram Stoker, su esposa Florence Balcombe y su novio Oscar Wilde. Naufragios célebres, vacaciones en un barco. El busto robado de una tumba, reflexiones sobre historia y cine. Una historia de muñecas rusas que esconden ficción gótica, realismo documental y video-ensayo. *Collage* narrativo con fragmentos de libros, cartas, informes, anuncios, telegramas, artículos de prensa, extractos de películas, títeres. Juego de espejos con vampiros reales y de ficción; soledad, deshumanización, control social. Y en el centro de todo, la novela *Drácula*; su protagonista, su estructura, su trasfondo”.³

Esta abarrocada proliferación de temas se resuelve mediante, por una parte, escenas pseudo teatrales cuya dramaturgia se articula, como en el caso de *Recuerda*, mediante figuras recortadas, y por otra con el recurso a imágenes cinematográficas de archivo. En este caso, es muy interesante el trabajo que efectúa Almadóz con las imágenes de la película de Murnau “*Nosferatu*” (1922), puesto que superpone los planos de la misma, creando así visualidades inéditas de un film clásico.

Los procedimientos de *Cañequé* parecen ser los que más se ajustan a la forma del documental clásico, puesto que su film está compuesto por

² <http://macarenarecuerda.blogspot.com.es>

³ https://www.sansebastianfestival.com/2016/secciones_y_películas/zabaltegi/7/640107/es

bloques de entrevistas a diversos personajes de la intelectualidad española, junto a conjuntos de imágenes intermedias que podríamos considerar alegóricas. Pero su originalidad reside especialmente en el tratamiento de los fondos de las entrevistas, que están formados por compuestos de imágenes en movimiento constitutivas de collages cambiantes, formaciones que con ello representan alegóricamente los temas tratados por los entrevistados. Afirma Didi-Huberman que el problema de la historia de las imágenes reside en que “no se puede hacer siguiendo simplemente el modo de la crónica lineal, por la simple razón de que una sola imagen -al igual que un solo gesto-, reúne en sí misma varios tiempos heterogéneos” (DIDI-HUBERMAN, 2007:19). Esta heterogeneidad de los tiempos está inscrita en la forma de las imágenes, en su estructura expositiva, tanto a nivel individual de cada elemento que interviene en el conjunto visual, como a nivel global de la imagen. Ello le dasentido al movimiento, a los gestos visuales que componen y descomponen esas estructuras emblemáticas, que pueden ser concretas o abstractas.

Por su parte, Almadóz trabaja también con el tiempo, esencialmente con anacronismos. Lo que se superpone en este caso no son solo visualidades que acarrear sus respectivas temporalidades muchas veces inconcretas, sino tiempos arrancados de la historia del cine y, por lo tanto, cronológicamente determinados. El documental efectúa un acercamiento al cine italiano, especialmente al universo de Roberto Rossellini, y lo hace superponiendo imágenes de las películas emblemáticas de este cineasta y de otros del período neorrealista en los lugares actuales donde fueron filmadas en su momento las escenas. Este contraste de tiempos -el presente del documental, en color, y el pasado de las películas, en blanco y negro-, desplaza el trabajo hacia otra región que, como ya he indicado, también caracteriza algunas de las realizaciones del documental contemporáneo, el onirismo. Esos personajes grisáceos que se desplazan fantasmagóricamente por los paisajes actuales parecen surgidos de los sueños. En realidad, lo que sucede mediante este peculiar montaje es más

que una apariencia, puesto que los personajes del cine son visiones que representan los recuerdos, la memoria profunda de los que vieron esas películas, pero también el descubrimiento insólito de quienes las desconocen. Se trata asimismo de una forma de representar la memoria evanescente que embruja los lugares reales, la historia que se acumula en ellos y que, aun no siendo visible, determina su percepción. Cuenta Godard, en una impresionante escena de *“Notre Musique”* (2004), una anécdota sobre los físicos Borg y Heisenberg. Ambos paseaban por los campos daneses, cuando llegaron frente al castillo de Elsinor y el alemán comentó que no tenía nada de especial. A lo que el danés le respondió: es cierto, pero si dices que es el castillo de Hamlet, entonces se convierte en algo extraordinario. Afirma Godard que Elsinor es lo real y Hamlet, lo imaginario, y entonces añade algo sorprendente: lo real corresponde a la incertidumbre, mientras que lo imaginario es la certidumbre. De la misma forma podemos decir que los lugares de Italia que aparecen en la película de Almadoz no adquieren relevancia hasta que la imaginación aflora en ellos, y, de igual manera que el fantasma de Hamlet se superpone al castillo real de Elsinor y lo concreta, esa floración de fantasmas fílmicos otorga a los espacios cotidianos de la Italia contemporánea un significado profundo.

Este ramillete de obras y autores pone de manifiesto hasta qué punto el ámbito del documental de la actualidad ha desbordado los límites del documental clásico y se ha desparramado por muy diversas plataformas estéticas y retóricas - subjetividad, imaginación, melodrama, onirismo - que en ocasiones se superponen en una misma obra.

Es cierto que, a veces, estas producciones tan personales se acercan al terreno del videoarte, pero, en cualquier caso, se distinguen de esta corriente por el hecho de que en las raíces del proyecto documental se encuentra siempre la voluntad de expresar realidades, sean estas culturales, históricas o subjetivas. La imaginación, que es el motor que impulsa todos los proyectos, no tiene en ellos solo finalidades esencialmente estéticas, como es el caso del videoarte genuino, sino

que, por el contrario, los documentales de la actualidad utilizan los recursos estéticos como instrumentos de análisis y revelación. Lo que en el videoarte, así como en el arte en general, es un subproducto, en los documentales, por muy imaginativos que sean, constituye un impulso esencial de los autores que tiene consecuencias inmediatas. Los ejemplos citados lo demuestran claramente.

Como he dicho antes, este sistema de organización interna de las imágenes trasciende las formas de montaje habituales, aquellas que el cine, pero antes que él también el relato gráfico, llevó a su máximo desarrollo. El montaje es un instrumento de la modernidad que despliega su poder efectivo más allá de la misma, cuando después de secuenciar el espacio para expresar el tiempo, aparece la posibilidad de reintroducir el tiempo en el espacio como instrumento para redistribuir las cosas en el mismo, según la idea de Didi-Huberman antes citada. En esta operación, el movimiento es fundamental.

Me parece interesante la lectura que hace Agamben del trabajo de Warburg. Dice el autor italiano que este trabajaba no tanto con el montaje, como con el gesto, es decir, con las relaciones entre las imágenes. Su atención se centraba en la fuerza del intervalo que se produce entre las oposiciones y los ensamblajes: “el centro de que aquí se trata no es una noción geométrica, sino dialéctica: no el punto medio que separa dos segmentos en una línea, sino el paso a través de él de una oscilación polar” (AGAMBEN, 2007:37). En el montaje tradicional, el gesto de poner en contacto dos imágenes se pierde en el resultado, queda enmascarado por este. Por el contrario, el gesto en sí es movimiento y el movimiento debe entenderse por un lado como transformación y por el otro como reflexión o pensamiento. La dialéctica del montaje produce un fogonazo, una imagen o una idea, pero en ellas se ha diluido la fuerza que las ha producido, mientras que la conciencia del movimiento significa invertir la secuencia y la importancia de la concatenación en sí misma. La diferencia la podemos observar en los fundidos encadenados, cuya estética fue durante

mucho tiempo postergada por los estudios fílmicos. La superposición de imágenes en movimiento pone el acento en el transcurso de la relación más que en el resultado en sí. En lugar de centrarse en la síntesis, el sentido se desplaza a las relaciones constantes entre la tesis y la antítesis.

Si encaramos los procesos de montaje tradicionales desde la perspectiva del movimiento que los encadena, veremos que este movimiento no se detiene más que durante un instante fantasmagórico y que los resultados son, a la vez, plataformas de un nuevo movimiento. Es cierto que Agamben se había referido también al hecho de que Benjamin privilegiaba la detención frente al movimiento, pero yo creo que ello sucedía en un momento en que el movimiento se entendía de forma naturalista, como una cualidad natural de las imágenes realistas. Cuando dice que para Benjamin, “lo esencial no es el movimiento que, en virtud de la mediación conduce a la *Aufhebung* (cancelación o neutralización) de la contradicción, sino el momento de la parada de la detención” (AGAMBEN, 2007:31), se refiere a la importancia que tiene el momento de la revelación que parece que solo puede darse en la fijeza, de la misma manera que antes de la fotografía se privilegiaba la instantánea. Pero yo entiendo que esta detención no es tal, sino que representa solo la aparición de la idea, el punto en el que se produce el esclarecimiento, que es momentáneo: en palabras de Benjamin: como un relámpago en la noche. Ahora bien, el gesto del tránsito no solo también es importante, sino que ahora nos resulta trascendental. Se trata de un giro epistemológico, fundamentado en el hecho de que ahora podemos comprender el movimiento no como algo subsidiario, sino como herramienta esencial para llegar a las iluminaciones o ideas, que son las que se encadenan. Antes, con el montaje, lo que se producía era un enlazamiento de planos o imágenes que producían ideas, ahora, pensamos más en ideas que al entrelazarse mediante el movimiento producen imágenes. Didi-Huberman emplea la metáfora de la mariposa para decir algo parecido:

“Hace poco he acabado un texto sobre la imagen como mariposa. Si realmente quieres verle las alas a una mariposa primero tienes que matarla y luego ponerla en una vitrina. Una vez muerta, y solo entonces, puedes contemplarla tranquilamente. Pero si quieres conservar la vida, que al fin y al cabo es lo más interesante, solo verás las alas fugazmente, muy poco tiempo, un abrir y cerrar de ojos. Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que solo nos muestra su capacidad de verdad en un destello” (2007:19).

Lo que dice Didi-Huberman es esencialmente cierto, pero hay que matizarlo a la luz del movimiento cinematográfico y sobre todo de las imágenes digitales, que permiten intervenir en la visión de la imagen para poner de manifiesto la transitoriedad del movimiento, de la misma forma que una mariposa filmada en cámara lenta se encuentra en un estado intermedio entre el de la vida y la muerte, a las que hace referencia el pensador francés.

Las performances de Macarena Recuerda nos ilustran de forma muy directa de esta posibilidad, puesto que tienen esa faceta teatral del directo, pero el fenómeno también se encuentra en los productos de los demás cineastas, ya que en todos ellos se produce una cierta inestabilidad en la agrupación de los movimientos visuales. Lo vemos también de manera clara en los fondos en movimiento del documental de Cañeque, donde las imágenes se forman y deforman para expresar características que están más allá de su ontología particular y producen significados que no se agotan en una estabilidad concreta. Se trata, pues, de “mariposas” que se forman y deforman constantemente, mostrando en movimiento la esencia de su inmovilidad.

Referências

ADORNO, Theodor. *Aesthetic Theory*. Londres: Continuum, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Pre-textos, 2007.

BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Londres: Duke University Press, 2007.

BRAIDOTTI, Rosi. *Transposiciones. Sobre una ética nómada*. Barcelona: Gedisa, 2006.

BRYANT, Levi; SMICEK, Nick & HARMAN, Graham (orgs.). *The Speculative Turn. Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re-press, 2011.

CATALÀ, Josep M. *Estética del ensayo. De Montaigne a Godard*. Valencia: Servicio de publicaciones de la Universitat de València, 2014.

CATALÀ, Josep M. *Pasión y Conocimiento*. Madrid: Cátedra, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid: Arena libros, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Machado libros, 2008.

HARMAN, Graham. *The Quadruple Object*. Winchester (UK), Zero Books, 2011.

HILLACH, Ansgar. "Imagen dialéctica". In: OPITZ, Michael & WIZISLA, Erdmut (orgs.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Los cuarenta, 2014.

LATOUR, Bruno. "Networks, Societies, Spheres: Reactions of an Actor-Network Theorist". *International Journal of Communication* 5, pp. 796–810, 2011.

MEILLASSOUX, Quentin. *Après la nitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. París, Éditions du Seuil, 2006.

ROMERO, Pedro G. Un conocimiento por el montaje. Entrevista com Georges Didi-Huberman. *Minerva*, Madri, n. 5, 2007. Disponível em <<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>>. Acesso em 27 set. 2017.

STIEGLER, Bernard. *La disruption. Comment ne pas devenir fou?* Lonrai: Éditions Les Liens qui Libèrent, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

Elementos teóricos para revisitar la distinción persona/personaje en el cine documental de Eduardo Coutinho

Fernando Andacht¹

¹ *Doutor pela Bergen University, Noruega e Mestre em Lingüística pela Ohio University. Pesquisador nível II do Sistema Nacional de Pesquisa (SNI) do Uruguai. Professor titular e coordenador do Departamento de Teoria e Metodologia da Facultad de Información & Comunicación, Universidad de la República, Montevideo. Professor Convidado do PPG em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba. Publicou dez livros e mais de cem artigos e capítulos relacionados à sua pesquisa: a representação do real na mídia audiovisual.*

E-mail: fandacht@gmail.com

Resumo

Se tivéssemos que escolher uma ideia firmemente estabelecida que já faz parte do núcleo do cânone teórico do cinema documentário, essa seria a do personagem no qual se transforma toda pessoa que aceita participar nesse gênero fílmico. O intuito do artigo é questionar os pressupostos teóricos desse pensamento hegemônico, para reinstalar a ideia de que é a pessoa quem é representada, nos ‘encontros’ com Coutinho, naqueles diálogos filmados, e não o personagem que emergiria em virtude do “efeito câmera” (XAVIER, 2010). Não se trata de uma simples questão de vocabulário, mas de considerar criticamente as consequências dessa convicção teórica, e também as vantagens de pensar do ponto de vista analítico e teórico sobre o uso da noção de pessoa no estudo dessa classe de representação fílmica. Longe de diminuir o valor excepcional da poética cinematográfica de Coutinho, o texto propõe que a escuta concentrada e absorta dessa espécie de xamã semiótico que é o diretor em seu papel de conversador consegue o milagre secreto de enriquecer a relação com o Outro. Assim sua obra documentária atinge a re-fusão (ALEXANDER, 2004) desse ato comunicacional, e nos oferece a visão de autenticidade e espontaneidade tão procurada e tão rara na modernidade mediatizada.

Palavras-chave: teoria do documentário; Eduardo Coutinho; pessoa/personagem.

Resumen

Si alguien tuviera que elegir apenas una idea que se encuentra tan firmemente establecida que se ha convertido en el centro mismo del canon teórico del cine documental, esa sería la del personaje en el cual se convierte toda persona que acepta participar en ese género fílmico. El objetivo de este artículo es cuestionar los presupuestos teóricos de este pensamiento hegemónico, para así reivindicar que es una persona la que es representada en esos ‘encuentros’ con Coutinho, en sus diálogos filmados, y no un personaje, alguien que surgiría a través de la intervención del “efecto-cámara” (Xavier, 2010). Lo que está involucrado aquí no es meramente un asunto de vocabulario, sino una consideración de las consecuencias aparejadas por tal convicción teórica, y también las ventajas de emplear la noción de la persona, cuando estudiamos esa clase de representación fílmica. Lejos de intentar así disminuir el excepcional valor de la poética cinematográfica de Coutinho, este texto argumenta que el acto focalizado de escuchar con todo el cuerpo de esa especie de chamán semiótico que es el director en su papel de conversador consigue el milagro secreto de enriquecer la relación con el Otro. Así, la obra documental de Coutinho consigue la re-fusión (ALEXANDER, 2004) del acto comunicacional, y ofrece la visión de autenticidad y de espontaneidad, algo que es infrecuente y muy buscado en nuestra modernidad mediatizada.

Palabras-clave: teoría del documental; Eduardo Coutinho; persona/personaje.

Abstract

If one had to choose just one idea that is firmly established as the kernel of the theoretical canon of documentary cinema, it would be that of the character that every person who accepts to participate in this genre becomes. The aim of this article is to question the theoretical assumptions of this hegemonic thought in order to claim that it is a person that is represented in those ‘encounters’ with Eduardo Coutinho in his filmed dialogues, and not a character, someone that would emerge through the intervention of the “camera-effect” (XAVIER, 2010). What is at stake is not merely a matter of vocabulary, but a consideration of the consequences of such a theoretical conviction, as well as the advantages of using the notion of the person when we study that kind of filmic representation. Far from intending to somehow diminish the exceptional value of Coutinho’s poetics, this text claims that the focused act of listening with the whole body to that kind of semiotic shaman that is the director as a conversationalist accomplishes the secret miracle of enriching the relationship with the Other. Thus Coutinho’s documentary work attains the re-fusion (ALEXANDER, 2004) of the communicational act, and offers the vision of authenticity and spontaneity, something which is both rare and much sought after in our mediated modernity.

Keywords: documentary theory; Eduardo Coutinho; person/character.

La interminable fascinación con la idea del personaje en el cine documental

Pero, como ocurre con cualquier modelo, también el teatral tiene límites que, si no se los observa, plantean peligros para el análisis. El analista y sus lectores corren el riesgo de considerar que el marco dramático representa el modelo del mundo de sus sujetos. (MESSINGER et al., 1962:108)

Tuve la oportunidad de observar de cerca, recientemente, en el ámbito mismo donde se cruzan y debaten los resultados de la producción académica brasileña de estudios del cine– el XX Congreso SOCINE, en 2016, en Curitiba – que no parece haber una idea más apreciada, ubicua y adoptada con fervor unánime por los investigadores de ese campo que la del personaje **en** y **del** género documental. La sola idea de que podrían no existir personajes, sino simplemente la representación fílmica de personas, comunes o no tanto, que aceptan participar en esa exploración audiovisual del mundo de la vida, ese cine que, a menudo, nos deleita con el espectáculo sorprendente del lenguaje narrativo nuestro de cada día (LINS, 2016), en una clase de producción vecina del ensayo etnográfico, no parecería ser en absoluto aceptable. Inclusive, hay un libro íntegro reciente cuyo título usa el término consagrado para describir su contenido temático: *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho* (BEZERRA, 2014). Se trata de una interesante monografía que ya desde su prólogo – cuyo autor es Fernão Pessoa Ramos – elabora la tesis de que el célebre director brasileño usa “o conceito de performance [porque hay] demandas narrativas para a construção de personagens [que] ocupam o centro das preocupações de Coutinho” (BEZERRA, 2014:10). Así define el propio Bezerra (2014) la centralidad del concepto de ‘personaje’, en la producción fílmica de la etapa madura de Eduardo Coutinho: “A performance da personagem de Coutinho é uma espécie de teatro, um gesto peculiar de se colocar em cena, de entrar no jogo proposto pelo diretor e marcar uma presença no filme, com base em uma experiência de vida” (2014:15). Sin entrar en el mérito y en las virtudes que este estudio

detallado y bien ilustrado con la obra casi completa del director paulista posee, deseo proponer al lector una tesis alternativa. ¿Qué pasaría si por un momento al menos pensamos en que esas personas que la obra de Coutinho – y de otros realizadores que cultivan un abordaje similar en el género documental – invita a volverse sus interlocutores en edificios, teatros vacíos, favelas, aldeas perdidas en la inmensidad geográfica de su país *no* se convierten en personajes, en el instante preciso en que se enciende la cámara y comienza la filmación de esa conversación? ¿Cuáles serían las consecuencias analíticas para una teoría del documental, si consideramos, como quien esto escribe, que la representación fílmica de esos ‘encuentros’ con personas comunes, como el propio Coutinho gustaba describir el dispositivo de su cine maduro, una etapa que empieza con *Santo Forte* (1999), y que llega a su apogeo con filmes como *Edifício Master* (2002) y *O fim e o princípio* (2005) – no posee ese poder transformador, y lo que presenciamos, en cambio, es un diálogo interesante y revelador, pero entre personas reales?

De adoptar esta suposición, podríamos reservar el uso académico del término ‘personaje’, ante nada, para nombrar a los seres imaginarios del universo de la ficción literaria, la telenovela o el cine comercial. Tampoco podemos ignorar un segundo sentido del término, con el cual se designa a alguien del ámbito político, financiero o artístico, es decir, a una persona que ocupa un lugar destacado en el universo de la información mediática. Por fin, un tercer significado de ‘personaje’ se refiere a las actitudes, al estilo discursivo o vestimentario de una persona que, en su interacción con otras, llama poderosamente la atención; quizás el término ‘pintoresco’ sería un sinónimo de este tercer significado del término.

En lo que sigue, voy a intentar fundamentar teóricamente mi argumento sobre la no pertinencia o la inadecuación e incluso los problemas involucrados en el uso de la noción de ‘personaje’, cuando se la utiliza para describir y/o analizar la participación y el comportamiento de las personas que acceden a hablar y a narrar sobre sus vidas, en los

documentales en general, y en el caso particular de la filmografía de E. Coutinho. Puedo adelantar como tesis central una idea tomada del modelo semiótico de Peirce (1836-1914), quien propone que la significación en tanto proceso lógico funciona de modo relacional. Antes de visitar ese amplio edificio teórico sobre el funcionamiento de los signos, voy a darle la palabra a una heroína ficcional e infantil famosa para ilustrar la noción teórica de ‘relación’. La conocida historieta presenta un intercambio encolerizado; leemos las palabras enojadas de Mafalda, el personaje del humorista argentino Quino, cuando la niña le pregunta a su madre de modo retórico e irritado por qué motivo debería hacer algo que aquella le ha pedido, pero que Mafalda obviamente no desea hacer. La respuesta no se hace esperar, y también llega con énfasis e irritación: “¡Porque soy tu madre!” Y es entonces que Mafalda formula un principio que me gustaría describir como la base relacional del sentido: “¡Si es cuestión de títulos, yo soy tu hija! ¡Y nos graduamos el mismo día!”. La respuesta de la niña tiene sabor a victoria definitiva¹. Esa viñeta de humor toca un punto clave en mi abordaje de la noción de *persona* en lugar de *personaje*, en el cine documental de Coutinho, que voy a ejemplificar con fragmentos de *Edifício Master* (2002, de aquí en adelante *EM*) y *Jogo de Cena* (2007, de aquí en adelante *JdC*). Una de las debilidades del vocabulario teórico, crítico y también de quienes crean documentales es que el término ‘personaje’ presupone un enfoque dualista, no relacional del mundo, en virtud del cual habría una separación radical entre el mundo filmado y el que transcurre fuera de cámara. Un concepto clave del pensamiento semiótico peirceano es la teoría de la continuidad o *sinequismo*; ésta no admite el dualismo como principio metodológico, pues el dualismo “realiza sus análisis con un hacha, lo cual produce como elementos últimos, trozos no relacionados del ser” (CP 7.570)². Más abajo

¹ Tomo el ejemplo y la elaboración teórica sobre identidad y psicodrama del trabajo de Michel (2014).

² Cito a Peirce según la convención habitual: x.xxx, remite al volumen.párrafo de *The Collected Papers of C. S. Peirce* (1936-1958), y ‘MS’ a los manuscritos inéditos de ese autor y numerados por Robin (1967).

explico em detalle algunas de las ventajas que tiene para la teoría del cine documental la adopción de un enfoque sinequista. Sólo quiero decir en este momento que la idea del surgimiento de un personaje a través de la filmación documental reduce la relación humana y su poder transformador a una visión dualista y empobrecedora que radicaliza la oposición entre el estar fuera y dentro de la pantalla, en virtud de la intervención tecnológico-estética del cine.

Tanto fuera como dentro de un film documental, en un ámbito social que Goffman (1983) describió pioneramente como “el orden de la interacción”, la identidad humana es de naturaleza relacional: ella surge en el encuentro actual o virtual con otro, inclusive con uno mismo, mediante el diálogo interno. Quien yo soy, en un momento y lugar dados, depende, en buena medida, de con quién estoy hablando y para qué finalidad interactúo. Así, la definición que hace más de medio siglo el sociólogo canadiense de la génesis del sí mismo (*self*) en el mundo de la vida cotidiana sigue siendo válida y útil para defender la tesis de que no todo en el mundo social funciona como una obra teatral, y que las personas no somos personajes en busca de un autor, sino seres interactuantes que cambiamos según la incesante evolución dialógica de nuestra identidad: “Una escena correctamente escenificada y testimoniada conduce a la audiencia a atribuir un sí mismo (*self*) al personaje actuado, pero esta atribución – este sí mismo – es un *producto* de una escena que resulta exitosa, y no una *causa* de ésta.” (GOFFMAN, 1959: 252). Dada la popularidad de esa investigación de Goffman, y del libro que se volvió un clásico en las ciencias sociales, propongo que ese modelo podría ser una de las fuentes y causas de lo que considero un equívoco notorio relativo al alcance del “modelo dramático” de análisis social. Tempranamente, surgieron respuestas críticas a la sobre-generalización de esa clase de análisis: “Las

obligaciones del actor cotidiano, al menos en la medida en lo que tiene que ver con sus cualidades fundamentales, no lo dejan libre para elegir una actitud en relación al personaje que comunica. En definitiva, él no experimenta la vida como teatro” (MESSINGER et al., 1962: 109). Éste es uno de los planteos que usaré aquí para explicar el problema epistemológico que produce la hegemónica tendencia a pensar en las personas que aceptan ser filmadas en un documental como si fueran personajes, particularmente en filmes de tipo observacional y naturalista, cuyo núcleo argumental es un encuentro dialógico.

Si ahora acudimos a la obra de un disidente y contemporáneo de Freud, el también psiquiatra vienés Jacob Levy Moreno (1948), encontramos el concepto de ‘rol’ como un componente central del psicodrama, la clase de terapia que propone. Esa forma de cura se basa en la performance de papeles, incluyendo la inversión de roles con otro, en un espacio similar al escenario teatral. Ni Goffman como Moreno conciben ese personaje o papel que se pone en escena en la vida y en la terapia como algo específico de cierta situación – como lo es el ser filmado en un documental – sino como un rasgo inherente a la condición humana. Tal como la heroína de historietas Mafalda lo expresó de modo ejemplar, para poder desempeñar el papel materno debe existir, de modo simultáneo, el papel filial, y ambos papeles poseen idéntica importancia. Ahora presento el núcleo de la teoría semiótica elaborada por Peirce, que se basa en el estudio de las relaciones sígnicas:

Un Signo, o Representamen, es un Primero que está en tal relación triádica genuina con un Segundo, llamado su Objeto, como para poder determinar un Tercero, llamado su Interpretante, para que asuma la misma relación triádica con su Objeto en la cual el mismo está con el mismo Objeto. (CP 2.274); El signo está esencialmente en una relación triádica, con su Objeto que lo determina, y con su Interpretante que éste determina. (MS 793).

Ninguno de los componentes del signo – el objeto que es representado, lo que presenta de algún modo el objeto, y el sentido o comprensión

engendada por la relación – importa más que otro elemento de la relación triádica. Por eso, Mafalda tiene razón: si la madre reivindica su maternidad, por la misma razón, la niña reivindica su condición filial, ese vínculo no es pensable fuera de lo relacional. No hay duda de que la relación dialógica que se instala y desarrolla con las mujeres que la producción de *JdC* convoca a través de un medio impreso en Rio de Janeiro es esencial para que se produzca ese documental experimental de Coutinho, y esa relación tiene características específicas que nacen en el seno de esa interlocución, del encuentro conversacional entre el director y cada una de las mujeres convocadas. Pero algo muy similar ocurre en la situación cotidiana más banal imaginable, por ejemplo, cuando una madre reivindica su condición de tal al pedirle o exigirle algo a su hijo/a. Ese acto de habla no convierte a los que están involucrados en ‘personajes’, según la acepción que utiliza la comunidad académica del cine documental para referirse casi sin excepción a los ‘personajes’ de la obra fílmica de Coutinho, o la de otros realizadores del género. Mi razonamiento es simple: aquello que vale por defecto para todo contexto social o interactivo imaginable, un proceso que no puede dejar de ocurrir, a saber, una relación en la que cada uno de los participantes desempeña un papel - o si se quiere adoptar la terminología dramaturgica, encarna un personaje – no puede servir para distinguir analíticamente un tipo de producción mediática. Hacerlo es similar a afirmar, por ejemplo, que ‘en las comedias románticas, los personajes representados respiran.’ El motivo por el cual no es usual decirlo es simple: no se menciona lo que es obvio, todo ser vivo respira, ¿para qué mencionarlo entonces, cuál sería su pertinencia?

Naturalmente, entiendo que la práctica consensual de analizar a los ‘personajes’ de filmes como *EM* o *JdC* tiene un objetivo específico que podría describirse así: la tecnología y la estética del cine (documental) produce una transformación en todas las personas que aceptan sentarse delante de la cámara, sin un libreto o texto memorizado previo, y conversar con el director en su papel de interlocutor curioso y atento a su palabra.

Sin tomar en cuenta las posibles o muy probables distorsiones de la verdad de los relatos de quienes son elegidos para narrar o responder a Coutinho, sostengo que en ningún caso estaríamos frente a la categoría de ‘personaje’, que es propia de la ficción, y que podemos ilustrar con la villana de una telenovela, o la Capitu de Machado de Assis. Un defensor de la relevancia analítica del personaje podría responder a mi objeción que se trata sólo de una analogía, que es evidente que esas personas representadas en el documental no son literalmente personajes imaginarios, como los mencionados. Pero entonces surge mi pregunta: ¿qué ganamos con describirlos así? A responderla dedico una sección abajo, cuando intento explicar la popularidad de esta noción teórica y (auto)crítica. Ahora me limito a plantear qué ventajas tiene postular la intervención de personas y no de personajes en el cine documental: a) obtenemos una visión no reduccionista de la complejidad relacional humana, en todo tiempo y lugar; b) superamos la visión dualista que separa absolutamente el ámbito de la vida del de su representación fílmica documental; c) podemos destacar y apreciar la intervención fílmica que crea esa clase de representación sin recurrir a una metamorfosis cuasi-mágica que denomino ‘efecto Pigmalión’ a causa de la intervención del realizador y de su poética fílmica. Para defender esta tesis, me baso en el elemento que comparten los tres teóricos citados antes, que en orden cronológico son Peirce (1836-1914), Moreno (1889- 1974) y Goffman (1922-1981): no habría una esencia inmutable e invisible del ser humano a la cual, de modo cartesiano, podríamos acceder por introspección. Lo que se conoce como nuestra identidad más genuina no es un elemento sumergido en las profundidades del cerebro, sino una relación que se exterioriza y se desarrolla en la interacción con otros en el mundo y con nosotros mismos. La insistencia en describir el surgimiento inevitable y distintivo de ‘personajes’, cuando una persona acepta ser parte del dispositivo fílmico de un documental se basa en una presuposición radicalmente anti-relacional: la entrada al universo fílmico-documental engendra a alguien que por ese acto se desvincularía de su

mundo cotidiano y se volvería otro.

Sobre el estado dramático del universo documental contemporáneo

" (...) en Londres [Shakespeare] encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro." (*Everything and Nothing*, Borges, 1980: 343)

"Por que as pessoas anônimas são tão fantásticas?" (E. Coutinho, in BEZERRA, 2014: p. 58)

En esta sección, presento ejemplos de estudios de la obra coutiniana en los que el concepto de 'personaje' constituye una pieza clave. Se trata apenas de una selección pequeña de un universo mucho mayor, que sirve para mi tentativa de explicar qué es lo que produce esa convicción tan extendida, casi consensual, en todos estos investigadores.

Aunque mi enfoque es denaturaleza teórica, unánimareferencia cuantitativa puede ayudar a entender la centralidad que posee la noción de 'personaje' en mi corpus: Xavier (2004) usa 24 veces este término en sólo 8 páginas, Feldman (2008) lo emplea 17 veces en 20 páginas, y Baltar (2010) 48 veces en 17 páginas. A menudo, como ocurre con esta última autora, 'personagem' ocurre junto al término 'performance', por una especie de atracción léxica y analítica. Una curiosidad a destacar es el oxímoron o reunión de términos contradictorios que no merece ningún comentario o explicación: '*personagens reais*' (MESQUITA E LINS, 2014) y '*personagens ordinários*' (BALTAR, 2010). Quizás el ejemplo más elocuente de la flagrante contradicción de términos sea éste: "*Os personagens não são informantes sobre esta ou aquela temática – são pessoas singulares que não representam, tipificam ou exemplificam nada.*" (MESQUITA E LINS, 2014: 51, énfasis agregado). Justamente, un rasgo que define al personaje literario es su tipicidad, su capacidad de encarnar lo universal, algo que explica en los casos más celebrados su perdurabilidad, su apreciada condición de clásicos. En esta cita, se rechaza la noción de 'informante', pues, por su carácter etnográfico, atentaría contra el proyecto estético del film de Coutinho analizado. En ese

mismo artículo, se usan otros términos para describir a los participantes del film *O fim e o princípio*: ‘entrevistado’, ‘sujeitos filmados’, ‘mulheres e homens comuns’, ‘individuos’. Esa diversidad léxica indica una notoria oscilación o ambivalencia a la hora de decidir cómo concebir o clasificar correctamente a quien acepta participar en un documental: se lo ubica en el mundo real, en la fabulación melodramática (BALTAR, 2013), o como ocurre en *La Rosa Púrpura del Cairo* (Allen, 1985, EEUU), en un constante vaivén entre la elaborada fantasía fílmica y la monótona vida cotidiana al otro lado de la pantalla.

Tan común como la mención del ‘personaje’ documental es la alusión a su ámbito natural, el teatro. Xavier sostiene que “la realización documental de Coutinho es una forma dramática hecha de esta especie de confrontación personal entre el sujeto y el director”, y explica así el proceso: “la presencia de la mirada cinematográfica a través de la cual cada imagen se vuelve teatral” (2009: 213)³. En otro texto, Xavier describe “um processo de teatralização gerado pelo efeito-câmera”, donde tiene lugar “o franco jogo de máscaras” (2010: 16;19). Interesa destacar que cuando el teórico alude al recurso clásico con el que se representa el teatro, desde los griegos, lo contrapone a la “utopía de André Bazin (o “ser em situação” se revelando em sua autenticidade)” (XAVIER, 2010: 19). En todos los autores relevados, percibo una especie de cruzada anti-realista, cuyos antecedentes intelectuales analizo en la próxima sección, donde propongo una explicación para la presencia dominante del ‘personaje’. Me limito a destacar aquí la antítesis propuesta entre, por un lado, un proceso estético que teatralizaría cada imagen del documental por la intervención de la cámara y de la palabra del director, que se coloca ante quienes narran o responden sobre su vida, y por otro lado, la utopía de lo auténtico, que

³ Texto original: “Coutinho’s documentary-making is a dramatic form made of this kind of personal confrontation between subject and filmmaker”; “the presence of the cinematic look through which every image becomes theatrical”.

sería una forma extrema e inalcanzable de lo real. Otro elemento recurrente en la reflexión teórica sobre este género es el abundante uso tipográfico de comillas para atenuar o relativizar el significado de nociones como *real*, *realidad*, y *auténtico*, según un procedimiento discursivo que proviene de la filosofía: “os termos da metafísica, todos eles, é claro, [são usados] entre aspas, pois são também códigos de leitura, são novas redes para caçar o real, mas o ‘real’, aqui, já cai nas redes das aspas e perde sua ‘realidade’” (Rodrigues Torres Filho, 2004: 31). Tomo otro ejemplo más de Xavier, donde el teórico usa ese recurso tipográfico para relativizar lo real, además de la alusión a la escena teatral, para así debilitar la condición de realidad de lo representado, en el documental coutiniano: “No documentário contemporâneo, temos visto uma variedade de caminhos na construção da cena e, dentro dela, da ‘personagem’. (...) Há muitas formas de o sujeito ou ‘personagem’ entrar em cena, compor a sua imagem” (2010: 16).

Del síndrome de Prometeo al efecto Pigmalión: en pos de una explicación del personaje en el documental

“Todo film es un film de ficción.” (Metz, 1982: 44)

“Filmar, para mim, é provocar, é catalisar, esse momento. Na interação que se dá no processo de filmagem é que nasce um grande personagem.” (Coutinho, in Figueirôa et al., 2003: 217)

En esta sección, propongo dos hipótesis para explicar la convicción teórica de que todo lo que ocurre desde que la cámara entra en acción en un documental como los de Coutinho o Moreira Salles tiene en su centro la performance teatral y fabulada de *personajes*, y no la representación de un fragmento de la vida real de *personas* reales. Más allá de la selección de quienes permanecen en la versión final del film, del montaje, y del admirable esfuerzo constructor del conversador-director, procuro demostrar aquí que la tenaz labor de estos analistas por desmitificar o denunciar la irrealidad de lo que muestran los filmes de este género es parte de un movimiento intelectual y académico que comienza en las

primeras décadas del siglo 20, con la sociología del conocimiento cuyas bases establece Karl Mannheim (Hacking, 1999), y que conoce un auge duradero y globalizado en su versión contemporánea, el construccionismo social popularizado por sociólogos como Peter Berger (1963; 2011).

Para desarrollar esa demostración, comienzo con un texto sobre un documental de Coutinho: “*O fim e o princípio* não nos permite inferir quase nada da vida real dos pequenos vilarejos do sertão nordestino” (Mesquita e Lins, 2014: 55). Creo no exagerar cuando estimo que se podría expresar este generalizado escepticismo y creencia anti-realista con la célebre frase del pintor surrealista René Magritte: al inicio del documental analizado se podría usar la advertencia escrita *Esto no es una realidad nordestina*. Tan grande es el deseo de negar el estatuto real de lo representado, y afirmar la naturaleza ficcional que produciría el dispositivo documental, que se niega de modo absoluto el carácter indicial del film, es decir, su valor como una evidencia audiovisual de ciertas circunstancias del mundo pre-fílmico. Para entender esta curiosa posición, debemos pensar en que la clave analítica de todos estos investigadores, más allá de la diversidad de sus enfoques, es *la des-realización del mundo filmado y narrado por esas personas*, gracias a la colaboración conversadora de Coutinho, y a la función catalizadora de su cámara (Xavier, 2010). Todo indicaría que el concebir y aceptar la naturaleza real, personal, ni ficcional ni fabuladora, de aquellos ancianos nordestinos disminuiría notablemente la creatividad del director y el valor estético de su visión documental del mundo de la vida. De modo análogo, Xavier propone la existencia del “efeito-câmera em nossa cultura, incluindo a vida cotidiana, e suas implicações na produção da experiência (se quiserem, produção do real) que giram muitas de nossas discussões. (...) como instância do olhar, se exerce na criação do campo visível que ganha uma dimensão de cena.” (2004: 16). Deseo subrayar el crescendo argumentativo que va desde producir una experiencia estética a *producir lo real*. Se trata de una forma clara de dualismo, del rechazo de la continuidad entre lo real y su representación

audiovisual, la posición epistemológica que defiende el sinequismo peirceano, “la doctrina de que todo lo que existe es continuo” (CP 1.172).

Considero paradigmática la conclusión a la que llega Xavier (2004), pues está vuelve explícita la misión del “giro desenmascarador de la mente” que introdujo Mannheim en las ciencias sociales, en 1925 (HACKING, 1999: 53). Su objetivo no es refutar teóricamente la creencia en el realismo de la representación documental, como parecen hacerlo estos artículos, sino “desintegrar algunas ideas” o destruir su “efectividad práctica” (ibid.). El sociólogo Berger (2011:76) usa una curiosa metáfora mística para describir esa estrategia metodológica: “La sociología deriva su justificación moral del desacreditar (*debunking*) las ficciones que sirven como coartadas para la opresión... La sociología libera por facilitar el pararse afuera de nuestros roles sociales (literalmente, un ‘éxtasis’ – *ekstasis*), y por ende una concreción de nuestra libertad.” En otro lugar, describí la existencia de esa actitud extática en el campo de la comunicación, que conduce a un uso vago o injustificado del construccionismo social, para exponer las falsas creencias que conforman el engañado y engañoso sentido común como “el síndrome de Prometeo” (ANDACHT, 2005a), en alusión al bello gesto del titán que trajo el fuego robado a los poderosos para entregarlo a la humanidad y así liberarla de su opresión. En el caso de estos estudiosos del documental, la constante expulsión de la persona junto con la tesis del personaje como el núcleo narrativo del cine documental se basan en su convicción de que este género fílmico no representa sino que *crea o produce lo real*. Así lo formula Lins (2003), en un artículo sobre *O passaporte hngaro* (Kogut, Brasil, 2003): “Portanto, não se trata como nos documentários mais tradicionais, de uma situação que pré-existe ao filme, mas de uma realidade que vai sendo criada no ato de filmar”. O como lo dice de modo radical Metz en el epígrafe de esta sección, todo lo filmado se vuelve inevitablemente ficcional.

Si consideramos ahora la perspectiva del realizador del documental, encontramos la contrapartida del éxtasis desenmascarador de los teóricos

del género, en una actitud que propongo designar como ‘Efecto Pigmalión’. El nombre alude a la leyenda griega sobre el escultor que se apasionó por su propia estatua, la cual, gracias a una intervención divina, se transformó en una mujer de carne y hueso. En las reflexiones de Coutinho sobre su propia obra, y del documentarista y teórico francés Jean-Louis Comolli - una referencia importante para el director brasileño – hay ejemplos claros del Efecto Pigmalión. Una metamorfosis semejante ocurriría, según estos realizadores, al filmar personas y conseguir así la creación de personajes en sus filmes, como nos cuenta Coutinho (AVELLAR, 2000), cuando habla con un entrevistador sobre la filmación de *Santo Forte*:

A Thereza, que é o grande personagem para o público; ela teve uma vida comum; cozinheira; transitou por religiões. [...] No jogo do diálogo ela entra como atriz consumada. E outra coisa: Eu filmo uma pessoa, ela é uma pessoa. Eu vou editar, ela é um personagem do filme; eu esqueço que ela é uma pessoa, ela é um personagem, eu aceito e acho essencial que a pessoa construa seu auto-retrato, com tudo o que tem de imaginário.

En una entrevista, Comolli (1995: 95) habla sobre la naturaleza del género que él cultiva además de analizar, y alude al film de Robert Flaherty, *Nanook of the North* (1922), considerado como inaugural del género, y afirma que el documental nos permite comprender cómo

el cine realmente produce la realidad que, por un truco de magia, simula mostrar. Pero eso es un señuelo (*un leurre*), el señuelo de la ficción [...] en el documental, la creencia del espectador está de algún modo garantizada por la idea de que la realidad existe. Es por eso que el trabajo del documentarista es lograr que el camino del espectador sea un camino de duda, y que al final del film la duda del público se centre sobre lo real.

Otro punto en común de los realizadores mencionados es su identificación de uno de los mayores peligros a la hora de realizar un buen documental, del más formidable obstáculo para crear un personaje; se trata del fenómeno que Comolli (1995:78) llama “la lengua de madera”,

cuando explica el motivo para suprimir el diálogo con un hombre en un film suyo sobre el cotidiano laboral de funcionarios de una institución estatal francesa. Aunque le hubiera sido de gran utilidad la presencia de ese hombre en el documental, para compensar la predominancia numérica femenina, Comolli decidió no incluirlo

porque el sujeto no aparecía. Estábamos ante un discurso todo pronto, una especie de lengua de madera (porque la lengua de madera no pertenece desgraciadamente sólo a los poderosos) en la que no había ningún temblor, donde no se sentía la crisis de un sujeto a través de la cual se podría haber intentado poner en crisis a aquel que mira.

Coutinho también considera como amenaza peligrosa esa clase de discurso prefabricado que impediría la ocurrencia de la epifanía de lo auténtico en el documental. Eso parece extraño, si pensamos en que tanto él como Comolli manifiestan en cada entrevista su total escepticismo sobre la posible representación de lo real, y a *fortiori*, de lo auténtico, lo cual constituye un eco perfecto de las reflexiones de los teóricos ya citados sobre la “producción de lo real” de este género fílmico. Un modo complementario de expresar esa ansiedad es el temor de caer en la trampa de un ilusorio relato del que parece ser un personaje perfecto; ese riesgo surge en el relato que hace Coutinho (AVELLAR, 2000: 70) sobre cómo, a semejanza del astuto Ulises ante el canto de las mortíferas sirenas, él logró resistir estoicamente la tentación de incluir en *Santo Forte* a alguien extremadamente seductor pero absolutamente falso:

A força. As pessoas que sabem contar. A força. Se a pessoa conta mal, se a pessoa não tem força, é aquela coisa... É difícil passar para o assistente, para qualquer pessoa. Carisma. Mas veja bem, aí depende. Um exemplo: tem uma moça, bonita, que dançava, cabelos longos, uma mulher de quarenta anos, muito bonita, os pesquisadores ficaram fascinados. E eu, ao contrário, odiei, porque... É aquela coisa: eu sabia que ela tinha uma vida complicada; sei lá, trabalhava num bar de prostituição, e diante dos pesquisadores construía uma imagem de santa... E eu não trabalho com mitômana, eu trabalho não só com a “verdade” mas não com mitômana.

Teóricos y realizadores están embarcados en una cruzada épica para al

mismo tiempo capturar y derrotar lo real, e instaurar en su lugar *la teatralización del mundo de la vida*. Esa metamorfosis tiene en su centro, como si fuera un sol fascinante y resplandeciente que concita la atención del director primero y del público después, al personaje, es decir, a un ser concebido y producido por el arte documental que, idealmente, dejaría afuera del film, como si fueran las impurezas a desechar en la búsqueda de un mineral precioso, a la persona. Se produciría así un exilio de todo aquello que no forme parte del relato poderoso y cautivante que anhela encontrar el realizador mediante su conversación y su potente fe en el encuentro. Habría entonces dos límites según estos realizadores: el exceso de lo instituido, el peso muerto de lo convencional, de la lengua fosilizada y previsible, por un lado, y la fuerza anárquica y destructiva de la fantasía irrestricta (“mitômana”), por otro lado. En forma negativa, dichos límites del buen documental apuntan hacia el elemento con el cual Peirce explica la fuerza fáctica de aquello que sirve como contexto y evidencia material en nuestra comunicación. Me refiero al signo indicial, “que como un dedo que apunta ejerce una fuerza fisiológica real sobre la atención, como el poder de un hipnotizador (*mesmerizer*), y lo dirige hacia un objeto de sentido singular” (CP 8.41). El realizador del documental es un avezado cazador indicial.

Propongo una alternativa a la aniquilación discursiva de lo real; lo encuentro en un concepto que nos permite la reinserción de la persona en el documental, a saber, la “re-fusión de la performance social” (ALEXANDER, 2004). Según este sociólogo de la cultura, a medida que aumenta la complejidad de una sociedad, se separa lo social del ámbito cultural, y por eso se torna más difícil creer y emocionarse con la palabra de individuos o de colectivos; se ha producido “una de-fusión” o divorcio entre el papel que desempeña la persona – político, médico, padre de familia – y su performance social y discursiva. El surgimiento del teatro no habría hecho más que aumentar esa de-fusión, de acuerdo a Alexander (2004: 543), pues se separa aún más el ritual de la performance social

cotidiana. Con tenacidad, el realizador con su obra fílmica – y los teóricos con sus análisis – procuran distinguir el momento epifánico, cuando lo auténtico emerge luminosamente, algo que parecería *a priori* imposible, pues ellos niegan enfáticamente que ese género fílmico consiga representar lo real. Estimo que la explicación de Alexander (2004: 548) nos permite conservar lo real y a la persona intacta, no transformada en personaje en el cine documental, sin perder ese tiempo fuerte, redimido, el *kairos*⁴, lo que ocurre cuando se reúne o “re-fusiona” el cuerpo y sus signos, en un discurso público, estético, admirable, y auténtico:

A nivel de la vida cotidiana, la autenticidad es tematizada por tales preguntas como saber si una persona es ‘real’ [...] La acción será considerada real si aparece como *sui generis*, el producto de un actor auto-generado que no es tironeado como un títere por los hilos de la sociedad. Una persona auténtica parece actuar sin artificio, sin auto-consciencia, sin referencia a algún plan o texto laboriosamente pensado antes, sin preocupación por manipular el contexto de sus acciones y sin preocupación alguna por la acción del público o sus efectos. La atribución de autenticidad depende de la habilidad del actor para coser los elementos diferentes de la performance de nuevo en una totalidad sin costura y convincente. [...] la re-fusión posibilita un comportamiento semejante al ritual. Las performances en sociedades complejas buscan superar la fragmentación mediante la creación de flujo (flow) y consiguiendo autenticidad.

El análisis de Alexander (2004) sobre el acto de re-fusionar del cuerpo y sus signos permite dar cuenta del riesgo de la lengua de madera – lo simbólico-institucional de la lengua como un peso muerto que impide la espontaneidad – y el de la ficción seductora – lo icónico-ilusorio como un señuelo fascinante pero vacío, estéril, que impide cualquier contacto con lo real. La performance y el ritual se unen nuevamente e iluminan la vida de cada día, esa es una descripción posible del proyecto documental tal como

⁴ Uso aquí la reflexión de Kermodé (1967: 46) sobre “el tiempo significativo” que se opone al *chronos* o mera sucesión temporal, el *kairos* es “un tiempo lleno de significación, cargado de sentido” que puede redimir el tiempo banal, cotidiano, rutinario que se nos escapa de continuo, en nuestras vidas. Esa sería la revelación última del género cultivado por directores como Eduardo Coutinho.

lo practican Eduardo Coutinho, y otros realizadores. No es necesario postular entonces la creación de un *personaje*, ya que es la *persona* misma, desde su ser instalado plenamente en la vida, quien consigue impartir en la filmación algo de verdad no forjada por el director ni por la institución fílmica del documental exclusivamente, sino por el efecto de una relación genuina. La persona dice y vive su realidad desde su lugar, en un encuentro dialógico lleno de curiosidad y de mutua seducción. Si seguimos ese modelo de recuperación del ritual social, no es necesario ni recurrir al síndrome de Prometeo, la cruzada teórica para salvar al Otro ignorante de las trampas del sentido común, mediante la desintegración de lo real, ni tampoco debemos adherir al Efecto de Pigmalión, en virtud del cual la intervención fílmica transformaría al ser humano común en alguien especial, en un ser fabuloso o (auto)fabulado.

Con sólo dos ejemplos tomados de la obra coutiniana, voy a cerrar esta sección, para reivindicar la noción no dualista de relación, en la que baso mi argumento a favor de considerar a la persona como elemento central del documental, en vez del proclamado protagonismo del personaje. Cuando apareció la edición en DVD de *Edifício Master* (2002, Brasil), en 2005, se pudo ver el backstage del documental de Coutinho. Me refiero a algunos encuentros previos hechos por el equipo para seleccionar a los interlocutores del director entre los moradores de esos “276 apartamentos conjugados” en Copacabana. Del total de 18 “entrevistas de pré- seleção de personagens do filme”, según reza la tapa del Disco 2, la que más concitó mi atención fue la de un hombre de edad mediana llamado Antônio Carlos. En menos de 5 minutos, sentado cómodamente en un sofá, el hombre no deja de conversar sobre lo feliz que es con su familia, mientras sonríe a sus interlocutores, y gesticula con amabilidad y simpatía. Quizás fue por aquella frase de Tolstoi, en *Anna Karenina*, sobre cómo la felicidad en las familias las haría a todas semejantes, pero la infelicidad tendría un rango de manifestaciones muy diversas, lo cierto es que de haber estado en ese equipo, yo le hubiera aconsejado (equivocadamente) a Coutinho que

no incluyera a ese hombre tan satisfecho con la vida, justamente a causa de un discurso próximo a la temida ‘lengua de madera’. Por suerte, eso no ocurrió, y la presencia de Antônio Carlos es uno de los momentos inolvidables de *EM*. ¿Qué ocurrió para que aquella impresión de alguien tan poco interesante se volviera una epifanía que muestra lo mejor del género? Mi respuesta es que no fue la conversión del hombre en un personaje, sino exactamente lo opuesto. Recorro de nuevo al principio de continuidad o *sinequismo*, la piedra angular del modelo semiótico peirceano, para explicar por qué esa persona actuó como lo hizo la segunda vez, cuando se encontró con Coutinho. “El sinequismo se funda en la noción de coalescencia, el volverse regido por leyes, el volverse instinto con ideas generales no son más que fases de uno y el mismo proceso del crecimiento de razonabilidad” (CP 5.4). En la misma línea de pensamiento, Peirce (CP 2.302) afirma que “Los símbolos crecen”. Si es cierto que nuestra identidad es un interminable proceso auto-interpretativo (ANDACHT E MICHEL, 2005), la frase con que Antônio Carlos responde a una pregunta inesperada de su invisible interlocutor revela cómo esa persona fue capaz de crecer, al calor de esa relación de atención que él claramente interpreta como una señal de reconocimiento y de valoración de su persona:

E. Coutinho: Explique para mim, por quê será que você não deu nenhuma gaguejada?

Antônio Carlos: Não sei, será que Deus falou por mim! (pausa) Foi maravilhoso!

E.C.: Foi? (pausa) Por quê?

A.C.: Porque eu tive mais uma vez a oportunidade de passar ao público minha infância.

Si hacemos referencia al ‘personaje’ Antônio Carlos, eso impide comprender e inferir cómo esa concentrada atención de Coutinho no puede no llamar y retener la atención del hombre que, único entre todos los moradores visitados por el director e incluidos en *EM*, no se sienta durante

todo el encuentro. A lo largo de la conversación, el dueño de casa permanece de pie, como si de ese modo él quisiera expresar enfáticamente la importancia que le adjudica al momento filmado. No pienso que Antônio Carlos forme parte del público habitual del género documental.⁵ Interpreto su visible emoción como su reacción al reconocimiento de ese Otro que acaba de conocer, y al de quienes lo antecedieron, porque también ellos se interesaron por su vida. El motivo aparente de esa actitud conmovida se hace explícito cuando, en el clímax de su narrativa, él cuenta algo en apariencia banal, de carácter administrativo – el pedido de una licencia especial en su empleo, para ir a ver a su madre enferma, en Brasilia – pero en verdad trascendente, porque ese incidente ínfimo le reveló que su jefe le tenía en alta estima:

A.C.: Eu pedi ao gerente, eu preciso ver minha mãe, ela está pior. E quando voltei, eu falei com ele, olha Pedro – até o nome dele é Pietro, ele é italiano – ‘Pietro eu nas férias compenso esses dias, eu precisava ir, te agradeço, por você ter me liberado’. ‘Você não precisa me agradecer’ – eu não esqueço essas palavras – ‘porque você não foi porque precisava, você foi porque merecia’ (él comienza a sollozar). Fiquei muito feliz, eu não sabia que ele tinha por mim como funcionário uma consideração tão grande.

En lugar de postular la creación o auto-fabulación que convertiría en personaje al hombre que está de pie en esa conversación, y que termina su relato con lágrimas en los ojos, propongo que es la doble y especular consideración hacia su persona lo que lo emociona y vuelve este episodio un momento conmovedor de *EM*. En el pasado, fue la estima de su jefe Pietro hacia Antônio Carlos, y en el presente la absorta atención que le brinda el director-interlocutor presente ante él, lo que le da un vuelo muy particular e inesperado a su testimonio – si lo comparamos con la

⁵ Hago este comentario porque evidentemente no se trata de un camino a la celebridad, a la efímera pero fulminante fama obtenida en un reality show como *Big Brother Brasil* que justo comenzó en esa misma época (ANDACHT, 2005a).

entrevista previa. Si hay una epifanía, un contacto duro y memorable con lo real, con algo que se revela de modo sorprendente de quien parecía ser poseído por la lengua de madera, eso sucede como consecuencia de la relación entablada, y no por la metamorfosis teatral (XAVIER, 2010), o melodramática (BALTAR, 2013). Quiero invocar una última vez a Mafalda, para recordar el principio psicodramático de Moreno (1946, cit. en Michel: 86), cuando la niña le recuerda a su madre quién es quién: “los roles no emergen del *self* sino que el *self* puede emerger de los roles” (p. 157).” Lo que le ocurre a Antônio Carlos no proviene del teatro, ni del “efecto-cámara” (XAVIER, 2010), sino del hecho difícil de negar que es nuestra completa inmersión en una red de relaciones, desde nuestra llegada al mundo. De eso precisamente se beneficia la clase de cine documental realizada por Coutinho.

De *JdC*, quiero tomar el final, el momento en que la única mujer de las convocadas por un medio de prensa para narrar algo de sus vidas pide y se le concede la posibilidad de volver al teatro donde fue rodado el film. Cuando Sarita llega por segunda vez, la pregunta de Coutinho es previsible y justificada, él quiere saber qué la indujo a desear ese retorno que nadie más pidió:

E. Coutinho: De todas você foi a única que pediu para voltar, queria apresentar alguma coisa, ou cantar... não sei exatamente, me explica isso.

Sarita: ... o motivo principal é que eu achei que o negócio ficou muito barra pesada.

E.C.: Em que sentido?

S.: Trágico, mais para trágico que para cômico! E aí eu achei que ia ficar uma coisa muito triste, e eu não queria ficar triste! Entendeu? E a música sempre quebra um pouco.

Elegí ese episodio de un documental en el que parece existir una apoteosis del personaje, porque además de las mujeres comunes, Coutinho decidió redoblar la apuesta, e invitó a actrices famosas y

desconocidas para que escenifiquen los relatos ya narrados, en el mismo espacio, mediante una transcripción y la filmación de esas narrativas. Una tentativa de reivindicar el lugar de la persona en este film experimental parece augurar un fracaso seguro, pero quiero demostrar cómo, lejos de probar la centralidad de lo ficcional, *JdC* aporta una evidencia sustancial de la primacía de la persona en el documental. En su primera intervención, la melancolía fue ganando terreno, y Sarita no pudo evitar llorar; ella fue vencida por la creciente tristeza, al evocar la figura épica de su padre y el vínculo roto con su hija distante. Al regresar, y ante la insistencia de Coutinho por saber qué canción iba a cantar – un medio expresivo ideal para alegrarse y alegrar a los futuros espectadores – la mujer que no quería no estar alegre enumera el muy amplio repertorio musical que alegraba cada día el hogar de su infancia. Y nuevamente, en su relato, se agiganta la figura heroica del padre, un apreciador de muchos estilos musicales. Pero en esa recordación, ella tropieza con el recuerdo de las canciones de cuna, las que su madre le cantaba a ella de niña, y las que Sarita le cantaba a su niña. En ese instante, desciende sobre su consciencia la certeza de que, de nuevo, ella no podrá retener las lágrimas, y mientras procura con un gesto fútil y conmovedor frenar ese derrame húmedo de tristeza, como respuesta al pedido insistente de Coutinho para que elija y cante una canción, Sarita formula una pregunta curiosa e irresistiblemente humana, la de una persona que sigue haciendo el duelo por lo que ha perdido:

Sarita: Meu pai ninava, minha mãe ninava, e eu ninava minha filha! [con las manos cubre sus párpados apretados, mientras echa la cabeza hacia atrás, y llora]. Como é que eu vou cantar chorando?

Esa paradoja de expresar la alegría cantando una música entrañable – elige la canción de cuna portuguesa *Nesta Rua*, sin dejar de expresar su melancolía por pérdidas a las que Sarita no parece resignarse, pone en evidencia algo que es negado por la ideología o teoría del *personaje* documental. Hablo de la *resistencia*, de eso que insiste y existe como lo

singular, lo más propio de cada ser humano, un elemento que la persona no puede no llevar consigo, cuando ingresa al documental. Tanto la teoría construccionista, el éxtasis desde donde los investigadores citados rechazan la posibilidad de una persona y de sus reales circunstancias en la representación fílmica documental, el síndrome de Prometeo, que procura alertar al público ingenuo sobre la teatralización que exilia a la persona para hacer ingresar al personaje al mundo filmado, como también el Efecto Pígalión, que destaca la imaginación del creador y la influencia de la institución tecnológica y estética para postular la metamorfosis de la persona en personaje, minimizan lo que Peirce describió como la resistencia que caracteriza lo real: “la esencia de la existencia real es la reacción” (MS 942: 28).

El ‘encuentro’ que Coutinho elige como centro rector de su poética cinematográfica destaca la innegable imaginación y la tradición del género – *cinéma vérité* –, pero no le da suficiente importancia al tercer componente de toda significación, a la obstinada insistencia de lo real: “cualquier hecho es en un sentido definitivo – es decir, en su aislada, agresiva obstinación y realidad individual” (CP 1.405). Sin que ellos mismos lo sepan de antemano, ni tampoco Coutinho, Antônio Carlos y Sarita entran al espacio y al tiempo del cine con eso que Peirce analiza como “la ciega insistencia (con que) la naturaleza se abre camino en el mundo” (MS 1000:2). Lo que resiste e insiste en la persona permite la re-fusión ritual de la palabra y del gesto de ambos, y por eso es tan importante insistir en que el hombre que permanece de pie y la mujer que no quería no estar alegre llevan su existencia a la pantalla, y no a la teatralización de su vida. Aunque Coutinho instale su cámara en un escenario de un teatro vacío, como lo hace en *JdC*, e invite a actrices a escenificar los relatos de esas personas, eso no las vuelve personajes. Cabe reiterar una advertencia de hace más de medio siglo sobre el riesgo de volver literal lo que es un modelo analítico:

lo teatral es un símil, no una homología. Es un símil, un marco de referencia invocado por el analista para segregarse y permitirle analizar una de las múltiples funciones de la interacción (...) la función de crear impresiones. El propósito es facilitado porque esa función está segregada en el teatro; en la vida cotidiana esa función es una parte concretamente inseparable de un complejo mucho mayor” (MESSINGER et al., 1962: 108)

Conclusión: por qué todos los caminos llevan a la persona (documental)

¿Adónde me ha conducido este esfuerzo por elaborar una crítica teórica y analítica de la hegemónica o monopólica noción de ‘personaje’, tal como se la encuentra actualmente en la teoría y en la propia reflexión de los realizadores del género fílmico documental en Brasil, y en muchos otros lugares del mundo? No pretendo negar el muy buen trabajo de clasificación de tipos de actuación o performance que formula Bezerra (2014), en su monografía, la que lleva como título la noción que pongo en tela de juicio, a saber, la relevancia del *personaje* en la obra coutiniana. Tampoco quiero menoscabar la valiosa búsqueda del propio Eduardo Coutinho a lo largo de su vida creativa de personas capaces de relatar sus vidas de modo interesante. Considero que fue su convicción de estar a la caza de lo real como una meta imposible, inconseguible, lo que alentó esa búsqueda admirable, que produjo tantos excelentes frutos de este género fílmico.

No obstante, como lo he planteado a lo largo del texto, creo que constituye una forma de dualismo empobrecedor el acto teórico- analítico de transformar a todas esas personas reales, comunes, anónimas en personajes mediante el recurso retórico de extender indebidamente el alcance semántico de ese término. ¿Qué implica finalmente esa decisión, ese gesto en apariencia generoso de invitar a miembros no pertenecientes al universo profesional (o amateur) de la actuación que se hace para otros, ya sea memorizando un libreto o improvisando en la escena (no sin antes ensayar)? La consecuencia más importante y negativa, creo, es restarle a la vida lo que el teórico del psicodrama J. L. Moreno llamó ‘espontaneidad’, es decir, la capacidad de reaccionar de modo adecuado, interesante, innovador y eficaz frente a una

circunstancia nueva, inesperada o inédita, para lo cual *la persona y no el personaje* no ha sido previamente preparada. Debemos tener presente que en francés 'ensayo' se dice '*répétition*', pues esa tarea supone el prepararse para una actuación mediante la reiteración de lo que se actuará luego del modo más natural (y artificial) posible: volver a decir palabras y gestos una y otra vez, hasta memorizar sonidos y movimientos, y seguir haciéndolo hasta que ese comportamiento ensayado parezca espontáneo, hasta que fluya sobre un escenario, y tenga el poder de 'suspender voluntariamente la descreencia' (*the willing suspension of disbelief*), según la frase del poeta y crítico S. T. Coleridge.⁶ Lejos de ser esa la situación que ocurre en los documentales de Coutinho, y en otros que usan un dispositivo similar, los encuentros conversacionales filmados generan respuestas que, a la mirada posterior del director, tienen mayor o menor interés narrativo para el público imaginado. Hay incluso un caso notorio de la construcción de un documental basado en el fracaso de su realizador a la hora de aceptar la espontaneidad de su narrador natural, no personaje. ¿Qué otra cosa nos muestra con excelencia formal *Santiago* (Moreira Salles, 2007, Brasil), sino la férrea voluntad, consciente o no, de mantener al hombre nombrado en el título de ese documental dentro de una rígida pauta preconcebida, de un molde de un personaje que el realizador, por el largo tiempo compartido con ese hombre, supuso que sería el ideal para realizar su film? Por la negativa, ese ensayo fílmico (FELDMAN, 2008) es evidencia de la tensión extrema entre la persona que el director conoció como niño y como joven, y el hombre real que él visita y desea filmar, mucho tiempo después, según un diseño preconcebido.

Defender la tesis de la existencia o, como lo dicen varios teóricos, la producción de personajes – y de lo real - por obra de la cámara de filmar y de la estética cultivada por el cine documental que adopta el creador,

⁶ Aparece publicada en su *Biographia Literaria*, de 1817.

implica obliterar la espontaneidad y la creatividad del ser humano no actor, no personaje de ninguna obra (o film no ficcional). Concebir a esas personas que acceden a ser filmadas como personajes tras la intervención transformadora de la tecnología y de la ideología estética del documental es minimizar el valor o negar la naturaleza misma de la generación de respuestas interesantes de la relación (auto)interpretativa que constituye de continuo la identidad humana, tal como ésta se desarrolla en el orden de interacción goffmaniano. Ya sea frente a otro ser humano real y concreto, o ante el que imaginamos en el diálogo interno, estamos siempre siendo ese ser humano en el que nos convertimos al entablar diversas relaciones. No somos seres estáticos, fijos, que habitamos una burbuja hermética, que podemos ser transformados absolutamente por una tecnología, como en el viejo sueño alquimista de convertir cualquier materia en oro.

¿Influye la cámara prendida y ese hombre de barba que tenía la vocación o el don del bien escuchar al otro ser humano sentado enfrente, a ese que ocupa casi todo el tiempo la pantalla y la banda sonora? Por supuesto que sí, pero esa influencia no es propia ni distintiva del film de no ficción, del género documental; esa influencia no es otra cosa que el *self* dialógico, es decir, un proceso interminable e inseparable de la vida misma. Como una cinta de Möbius sin una superficie externa, las personas nos volvemos tales, a lo largo de toda nuestra vida, en el ámbito de esas relaciones de sentido que sin parar engendramos y que nos engendran todo el tiempo. Le dejo la última palabra al pensador de los signos, a Peirce: “Tal como decimos que un cuerpo está en movimiento, y no que el movimiento está en un cuerpo, debemos decir que nosotros estamos en el pensamiento y no que los pensamientos están en nosotros” (CP 5.289).

Tal como le ocurre a Jaromir Hladík, el oscuro escritor de Praga, protagonista de un relato de Borges, al director Eduardo Coutinho se le concede un “milagro secreto”. En el caso del primero, es Dios quien le concede el don de que antes de que se cumpla la orden de fusilamiento a

cargo de un pelotón de soldados nazis, Hladík podrá terminar su drama en verso *Los Enemigos*. Leemos que Hladík “de la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud” (‘El Milagro Secreto’, Borges, 1980: 418). En el caso de Coutinho, realizador incrédulo, aferrado a convicción inamovible de la irrealidad de todo lo que él y su equipo pudiesen capturar con sus cámaras, micrófonos, pero también heroicamente aferrado a su proyecto de registrar creativamente la realidad circundante, la vida le otorgó el don de salir una y otra vez en pos de los signos más duros de lo real, de la singularidad máxima con la cual una persona es capaz de revelar de cuerpo presente e íntegro lo que la perturba y lo que la llena de goce. Contra su recio escepticismo y su amarga incredulidad, pudo así el director Eduardo Coutinho filmar algunas de las huellas más vigorosas del mundo de la vida de las que disponemos, así en la pantalla como en la tierra.

Referencias

ALEXANDER, Jeffrey C. “Cultural Pragmatics: Social Performance Between Ritual and Strategy”. *Sociological Theory*, 22 (4), 2004, 527-573.

ANDACHT, Fernando. “Duas variantes da representação do real na cultura mediática”. *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*. 3 (1), 2005a, 99 – 126.

ANDACHT, Fernando. “A síndrome de Prometeu: um obstáculo no desenvolvimento do campo da comunicação”. *Intexto* 2 (13), 1 - 15, 2005b.

ANDACHT, Fernando e MICHEL, Mariela. “A semiotic reflection of self-interpretation and identity”. *Theory & Psychology*, 15, 2005, 51–75.

AVELLAR, José Carlos. “A palavra que provoca a imagem e o vazio e no quintal”. Entrevista com Eduardo Coutinho. *Cinemas*, 22, março/ abril 2000, 31-72.

BALTAR, Mariana. “Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo”. *Rebeca*, 2013, 60-85.

_____. “Cotidianos em performance. Estamira encontra as mulheres de Jogo de Cena.” In: Migliorin, Cezar. (org). *Ensaaios no real: O documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro: Azougue, 2010, 217-234.

BERGER, Peter. *Adventures of an accidental sociologist. How to explain the world without becoming a bore*. New York: Prometheus Books, 2011.

BERGER, Peter. *Invitation to sociology. A humanistic perspective*. New York: Anchor, 1963.

BEZERRA, Claudio. *A personagem no documentário de Eduardo Coutinho*. Campinas: Papyrus Editora, 2014.

BORGES, Jorge Luis. El Milagro Secreto; Everything and Nothing. In: *J. L. Borges Obra Completa. Vol. 1 y 2*. Barcelona: Bruguera, 1980.

FELDMAN, Ilana. “Na contramão do confessional: o ensaísmo em Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho”. *Devires* 5 (2), 2008, 56-73.

FIGUERÕA, Alexandre *et al.* “O documentário como encontro”. Entrevista com o cineasta E. Coutinho, in: *Galáxia*. Revista transdisciplinar de Comunicação, Semiótica, *Cultura* 6, 2003, 213-232.

GOFFMAN, Erving. “The interaction order. American Sociological Association”, 1982 Presidential Address. *American Sociological Review* 48 (1), 1983, 1-17.

GOFFMAN, Erving. *Relations in Public*. New York: Harper Torchbooks. 1970

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, 1959

HACKING, Ian. *The social construction of what?* Harvard University Press Cambridge: Massachusetts & London, England, 1999.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*. New York: Oxford University Press.

LINS, Consuelo. “Eduardo Coutinho, linguista selvagem do documentário brasileiro”. *Galáxia*, n. 31, 2016, 41-53.

LINS, Consuelo. “Um passaporte húngaro, de S. Kogut: cinema político e intimidade”. In: *Anais do 8º. Encontro Nacional Compós, São Bernardo do Campo*. São Bernardo do Campo: Compós, 2004.

MESQUITA, Claudia e LINS, Consuelo. "O fim e O princípio. Entre o mundo e a cena". *Novos Estudos CEBRAP*, 2014, 49-63 Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1565/file_1565.pdf

MESSINGER, Sheldon *et al.* "Life as Theater: Some Notes on the Dramaturgic Approach to Social Reality". *Sociometry*, 25 (1), 1962, 98-110

METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, BRITTON, Celia *et al.* (trads.). Bloomington, IN: Indiana University Press, 1982.

MICHEL, Mariela. "Algunas consideraciones sobre el acting out en psicodrama y psicoanálisis". *Psicoterapia y Psicodrama*. 3 (1), 2014, 79-100.

MORENO, Jacob Levy. *Psychodrama*. Vol I. New York: Beacon House, 1946

OAKESHOTT, Michael. "The voice of poetry in the conversation of mankind". In *Rationalism in Politics*. In *Rationalism in Politics and Other Essays*. London: Methuen, 1962, 197-247.

PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of C. S. Peirce*. In: HARTSHORNE, Charles *et al.* (Orgs.). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

ROBIN, Richard. *Annotated Catalogue of the Papers of C. S. Peirce*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1967.

RODRIGUES TORRES FILHO, Rubens. *Ensaio de Filosofia Ilustrada*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

XAVIER, Ismail. "O exemplar e o contingente no teatro das evidências." *Literatura e Sociedade* 14, 2010, 14-23.

XAVIER, Ismail. "Character Construction in Brazilian Documentary Films: Modern Cinema, Classical Narrative and Micro-Realism". In: NAGIB, Lúcia e MELLO, Cecília (Orgs.) *Realism and the Audiovisual Media*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, 210-223.

XAVIER, Ismail. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna." *Comunicação e Informação* 7 (2), 2004, 180-187.

Filmografia

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Videofilmes, 2002. 2 DVD (110 minutos)

JOGO de Cena. Direção: Eduardo Coutinho. Videofilmes, 2007. 1 DVD (100 minutos)

**Cinzelamento:**

da teoria letrista à prática cinematográfica de Maurice Lemaître, o
caso O filme já começou? (1951)

Fabio Raddi Uchoa¹

¹ Professor adjunto da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), tendo também lecionado na Unespar (FAP) e na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). É doutor em Cinema pela Universidade de São Paulo e pós-doutor em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos. Ao longo dos anos 2000, foi pesquisador da Cinemateca Brasileira. Desde então, dedica-se ao estudo do Cinema Marginal, bem como às relações entre cinema e outras artes, no contexto particular das cinematografias modernas. É coordenador do grupo de pesquisas Cine&Arte (CNPQ).

E-mail: raddiuchoa@gmail.com

Resumo

O objeto deste artigo é o movimento letrista e, dentro dele, a obra teórica e cinematográfica de Maurice Lemaître. Inicia-se pelo debate das particularidades teóricas e narrativas da noção de cinzelamento, tratando-a primeiramente a partir dos escritos letristas, com ênfase aos casos da poesia e das artes plásticas. Num segundo momento, aborda-se o cinema letrista, com ênfase particular a *O filme já começou?* (*Le film est déjà comencé?*, 1951) de Lemaître. Trata-se de um filme marcado pelo assincronia, que traz o “contraponto audiovisual” (EISENSTEIN, 2002; CHION, 1993) enquanto proposta teórica, mas cujos resultados audiovisuais apontam para cadeias paralelas livremente entrelaçadas, com diferentes possibilidades de paralelismos e ambiguidades entre sons e imagens. Para examinar o cinzelamento no contexto do cinema, a análise leva em conta o material audiovisual e o roteiro cinematográfico- teatral, a construção de um fora de campo vocalmente referido, bem como as sintonias ante a um “cinema sem imagens” tal como definido por Dominique Noguez (2010).

Palavras-chave: Letrismo; Maurice Lemaître; assincronia audiovisual; cinema de vanguarda.

Abstract

The object of this article is the letrist movement, and within it the theoretical and cinematographic work of Maurice Lemaître. It begins with the discussion of theoretical and narrative particularities of chiseling notion, taking it first from the lyric writings, with emphasis on the cases of poetry and plastic arts. In a second moment, the letrist cinema is approached, with particular emphasis on *Has the movie already started?* (*Le film est déjà comencé?*, 1951) by Lemaître. It's a film marked by asynchrony, which incorporates the “audiovisual counterpoint” (EISENSTEIN, 2002; CHION, 1993) as theoretical proposal, but whose audiovisual results point to parallel chains, freely intertwined, with different possibilities of parallelisms and ambiguities between sounds and images. To examine chiseling in the context of cinema, the analysis takes into account the audiovisual material and the theatrical-cinematographic screenplay, the construction of a vocally referred off the screen, as well as the approaches to a “cinema without images”, as defined by Dominique Noguez (2010).

Keywords: Lettrism; Maurice Lemaître; audiovisual asynchrony; avant-garde cinema.

Introdução

Poeta e cineasta, Maurice Lemaître tem uma obra que sintetiza parte dos principais traços da vanguarda letrista francesa, fundada nos anos 1940. Entre tais elementos, a noção de cinzelamento, espécie de dínamo da ação do grupo, que se redefine entre as diferentes frentes artísticas do Letrismo, abrangendo especialmente poesia, artes plásticas e cinema. A preocupação inicial deste artigo é a definição da referida vanguarda, conduzindo-se pela noção de cinzelamento, tomado enquanto criação de intervalos com ricas variações e complexidades. Na poesia, consiste na criação de intervalos rítmicos e sonoros; na pintura, adere aos contrastes entre superfície e fundo; por fim, no cinema, apresenta-se pela assincronia entre sons e imagens. As próximas páginas articulam um conjunto de reflexões sobre o cinzelamento, divididas em dois movimentos principais. No primeiro, debate-se o cinzelamento, entre teorias e práticas artísticas letristas, em particular na obra de Lemaître, tomando-o como figura-síntese das obras e de um projeto bastante coerente, que transcende artes e suportes. Num segundo momento, tendo por horizonte principal o cinema, aborda-se a peça cinematográfico-teatral *O filme já começou?* (*Le film est déjà comencé?*, 1951) de Lemaître, a partir de suas riquezas assíncronas, numa obra cuja proposta teórica é contrapontística, e cujas formas audiovisuais envolvem rimas, paralelismos e ambiguidades nas relações entre imagens e sons.

Definindo o Letrismo

A vanguarda letrista é conhecida pela ação inicial de Isidore Isou, um romeno que migra para Paris em 1946, junto com uma proposta de arte baseada na poesia fonética e na dissolução de campos de conhecimento. Entre os anos 1940-50, o grupo acompanhará duas fases: primeiramente, tomando-se a teoria formalista de Isou como foco principal, e a presença de artistas como Gil Wolman, Maurice Lemaître, François Dufrené, Gabriel

Pomerand e Guy Debord, dedicados a recitais letristas e à publicação em revistas como *La Dictature Lettriste* (1946) e *Ur* (1950-1953); num segundo momento, a partir de 1952, haverá a fundação da *Internacional Lettrista*, por Debord e Wolman, que passarão a uma atuação paralela, colocando-se como uma ala de esquerda do grupo. Desde o início, percebe-se uma ação abrangendo diversas frentes artísticas e a criação de nomenclaturas para práticas interdisciplinares: as *lettries* (poesia/ música), a hypergrafia¹ (pintura/literatura/fotografia) e o cinema discrepante (cinema/teatro).

Buscando-se definir o letrismo e seus principais preceitos, que serão posteriormente ampliados ao cinema, recorre-se aqui a um mapeamento inicial das propostas do grupo, com base em autores especializados e nos escritos dos próprios letristas.² Assim, no *Dicionário teórico e crítico*, de Aumont e Marie, o letrismo é descrito como uma radicalização do futurismo e do dadaísmo, apresentando um exercício de ruptura da palavra, em prol da beleza sonora dos fonemas. Caberia a Lemaître a transposição da doutrina poética ao cinema: “Ele propõe assim alterar velhas películas raspando-as (‘destruição cinzeladora’) e rompendo o sincronismo do som e da imagem (‘montagem discrepante’).” (AUMONT; MARIE, 2003: 176)

Em seu estudo sobre a vanguarda no cinema, Albera (2009) contextualizará a experiência letrista entre as tensões do pós-guerra francês. O grupo recolocará a noção de vanguarda em debate, exigindo para si um local no campo artístico. Apesar da carga destrutiva ante ao cinema, o letrismo “orienta-se antes de tudo a renová-lo, fundi-lo, a abrir uma nova era no campo da estética [...]”, com a criação de uma nova arte, “pós-cinematográfica” (ALBERA, 2009: 168-169), caracterizada por um “negativismo criador”, unido dissolução e abertura a novas possibilidades.

¹ As traduções de termos inventados pelos letristas, ao longo do artigo, foram feitas pelo próprio autor. Em alguns casos, manteve-se o original em itálico.

² Parte da bibliografia utilizada decorre de pesquisas realizadas junto a bibliotecas e arquivos franceses.

Em termos de ação, seriam vistos como uma “gangue à maneira dos grupos fascistas” (ALBERA, 2009: 169), em atrito com diversos de seus contemporâneos. Entre o grupo inicial, a arrogância e o não-reconhecimento de experiências anteriores, geraria confronto, por exemplo com o dadaísmo. Assim, para Cecile BARGUES, o grupo será uma “falsificação”, que se coloca nos “passos de Dadá, com o único objetivo de lhe fornecer uma negação mais eficaz”, (BARGUES, 2004/2005: 183). De fato, o letrismo retomará diversas das práticas dadaístas: especialmente a tentativa de dissolução da arte, as intervenções provocativas, o desmonte do discurso verbal pela junção aleatória de letras, bem como a importância à ação em substituição ao objeto artístico. Por outro lado, haverá entre os letristas um grande edifício teórico, mapeando novas formas e práticas que sucederiam à dissolução.

Nos escritos dos próprios intelectuais do grupo, o percurso letrista será destacado por sua abrangência teórico-artística, bem como pelas particularidades de suas práticas de criação. Em *Qu'est-ce que le lettrisme?* (1954), Lemaître sugere a reivindicação uma nova arte, “cuja mecânica estética é a criação de partículas sonoras distintas” (LEMAÎTRE, 1954: 15), ou seja, a criação de novos intervalos musicais e fonéticos, a partir de *lettries* – poesias registradas através de notação inspirada nas partituras musicais. Unindo ações teóricas e artísticas, o letrismo fundamenta-se numa noção particular de evolução das artes, que se divide em duas fases. Primeiramente um momento *amplique*³, que corresponderia a uma situação na qual a forma estética, bem como as técnicas próprias a cada arte, atingiria a plenitude, em termos de seus limites de desenvolvimento. Completando o esquema de evolução das

³ “*Amplique*: período estético durante o qual as artes, que acabam de se constituir, tentam refletir o mundo extrínseco; durante esse período, as formas são dominadas pelos gêneros da anedota.” (LEMAÎTRE, 1954: 151). “[...] é o momento pleno de uma arte, [...] Todas as obras são grandes, épicas e amplas. (ISOU, 1947: 89)

artes letristas, haveria a fase *ciselant*⁴ ou de cinzelamento, na qual cada arte se dirige à ruptura, a partir de novas formas de combinação, em termos técnicos e estéticos. “Nessa fase, os criadores se rendem à exploração dos meios próprios da arte. Eles fazem um balanço das vantagens do fragmento e avançam, sem esperança, em direção a uma liquidação total de todas as organizações possíveis da matéria.” (LEMAÎTRE, 1954: 49). As artes possuiriam, portanto, um movimento quase que teleológico, incluindo uma fase inicial de consolidação, e uma segunda, de ruptura. Em *Lettrisme – l’ultime avant-garde* (2010), Bernard Girard inclui entre os principais conceitos aquele de criação: “O criador não é um gênio que cria abalos, mas sim um autor, que destrói as regras anteriores para revelar novas formas.” (GIRARD, 2010: 56). Já Roland Sabatier, em *Le Lettrisme – les creations et les createurs* (1979), destacará a noção de ruptura e o desejo de transcender diferentes campos do conhecimento, incluindo a filosofia, a poesia, a música e a arquitetura. Trata-se de uma retomada do livro-manifesto *Introdução a uma nova poesia e a uma nova msica* (1947), no qual Isou define a importância da ação dissolutiva: *modus operandi* da nova poesia letrista, baseada na dissolução das palavras em letras, desdobrando-se em novas formas de ordenação, em diálogo com o universo dos ruídos e das imagens por eles evocadas. Assim, no *Manifesto da poesia letrista*, a criação de novos intervalos se associará às ações de “criar uma arquitetura de ritmos letrais”, um quadro de “letras flutuantes” e “falas com significação escondida”. (ISOU, 1947: 16-18).

Em comum a tais mapeamentos e definições: a centralidade de Isidore

⁴ *Ciselant*: “período estético durante o qual as artes, tendo esgotado a descrição de anedotas exteriores, preocupam-se mais particularmente com o aprofundamento de suas formas e levam, assim, à destruição da própria arte.” (LEMAÎTRE, 1954: 151) “As massas foram substituídas por pequenas partes, sobre as quais o detalhe artístico será exercido minuciosamente. [...] O valor não está na imensidão, mas sim na especialidade das formas, [...] nos denteados nuançados.” (ISOU, 1947: 90)

Isou (Ioan-Isidor Goldstein) que, até 1952, se colocará como referência teórica. Sua construção conceitual será imensa, incluindo *Introdução a uma nova poesia e a uma nova música* (1947), *Le soulèvement de la jeunesse* (1949), *Esthétique du cinéma* (1952), entre outras obras que seriam diretrizes conceituais para a prática dos letristas em seu período inicial. Já Maurice Lemaître (Maurice Bismuth), acompanhando o grupo desde 1950, será um dos grandes discípulos de Isou, buscando certa fidelidade às suas propostas. Após escrever para os jornais *Le Libertaire* e *Combat*, e fundar as revistas *Ur* e *Le soulèvement de la jeunesse*, o artista produzirá frenética e constantemente, durante mais de 50 anos de sua vida.

Seu trabalho se dividirá entre diferentes frentes, tais como a edição de revistas, o cinema, a pintura, a literatura e a poesia. Será um discípulo exemplar, colaborando para a edição da obra de Isou, organizando exposições coletivas do grupo, bem como cooptando colaboradores em períodos de crise.

Cinzelamento: poesia, artes plásticas e cinema.

O cinzelamento apresenta-se como uma forma de pensamento composicional, ressignificado entre as formulações teóricas e as diferentes frentes artísticas. Estará enquanto ato na poesia, nas artes plásticas e no cinema letrista, aproximando-se daquilo que Eisenstein denomina de um “método da montagem em geral” (EISENSTEIN, 2002b: 31) – presente na lógica de colagem dos fragmentos de um filme, mas extensível às lógicas de criação dos diferentes profissionais envolvidos e à recepção pelo espectador. Se, no dicionário, o ato de cinzelar associa-se ao uso do cinzel, instrumento cortante, no caso letrista ganhará elaboração teórica e fundamentará a ação artística em suas diversas frentes de trabalho, suportes e participantes. A obra de Lemaître, por sua variedade e consistência, é boa para examinar as reconfigurações teórico-práticas da noção de cinzelamento. Explicitando o seu caráter intermediário, suas

variações serão acompanhadas em três fronteiras: na poesia sob o viés de novos intervalos fonéticos, sonoros e rítmicos; na pintura, especialmente pelos contrastes entre fundo e superfície das telas; e por fim, no cinema, sob o viés da construção assíncrona e das relações estabelecidas entre imagens e sons.

No campo da poesia, Lemaître se dedicará à poesia fonética, na qual a ruptura se associa à dissolução de áreas (poesia e música), bem como à criação de novos intervalos. Trata-se de uma prática sonora, baseada na “letra alfabética, completada pelos barulhos produzidos pelo homem inteiro, considerado como instrumento.” (SABATIER, 2000: 23) A poesia de Lemaître se aproxima bastante da tendência do primeiro grupo letrista, inaugurado por Isou a partir de 1946. Entre os trabalhos registrados e publicados no período, há a *lettrie* “Cão e gato” (1950), composta por grupos de ritmos onomatopeicos, que se sucedem em diferentes velocidades e intensidades. O início lento, seguido pelo gradual aumento da tensão, finalizando-se por novo ralentar, nos remete a um movimento inspirado no universo musical. Reafirmando um dos traços típicos da poesia letrista, em “Cão e gato” verificam-se “sentidos em suspensão” (GIRARD, 2010: 82), ou seja, ideias sonoras e rítmicas sugeridas aos espectadores que extrapolam a composição morfológica das novas palavras criadas. É o caso das sonoridades com “rr” e “ss”, que pairam sobre a peça, sugerindo ronronares e agilidade de movimentos corpóreos. Ou então, a presença de um coro de vozes graves, interposto durante o auge de tensão, que evoca um exército em marcha, atribuindo ares militares ao suposto encontro entre cão e gato. Apesar da inexistência de palavras conhecidas, “Cão e gato” (1950) possui grande capacidade de construção imagética. A preocupação com os ritmos e intensidades é reafirmada pelo registro escrito da poesia, que indica, ao lado de cada conjunto de letras, a respectiva intensidade de execução, bem como a quantidade de repetições.



"Leïtaïmimme (bis) (vivace)
 Mïicôôpââ (lento)
 Raitécinne (bis) (vivace)
 Mïicopa (haché)
 GRAAMM..... GRAMXOBRE (choeur)
 Ninnôôpââtemninaïno (vivacíssimo)
 GRAMXOBRE (ter) (choeur)
 Chitixssjvââff (ter)
 Xïïss..... Sïwss..... Jvââff (lento)"

Figura 1: Poema "Chein Et Chat" (1950) (Lemaître, 1654, P.16)

A experiência de notação já presente na grafia de "Cão e gato" será posteriormente extrapolada, com a criação de um sistema híbrido, dedicado especialmente à representação dos novos intervalos, com o uso de pautas musicais e caracteres especiais. Para um registro e montagem a posteriori das *lettries*, Lemaître sugeria o recuso da mixagem, com a possibilidade de gravar diferentes faixas sonoras num mesmo suporte ótico, de modo paralelo, com a ajuda de potenciômetros, que definiam a intensidade de cada uma das faixas. (LEMAÎTRE, 1995: 43). A pintura será outro dos campos artísticos visitados pelos letristas. Neste caso particular, a possível prática de intervalos se consolidará nos contrastes, formados entre as figuras representadas ao fundo e as superfícies das telas, usadas também como espaço de inscrição de letras e outros códigos. Tal formação será identificada em pinturas do início dos anos 1950. Trata-se de uma herança de Isou, que trabalhará com a noção de hypergrafia – ou seja, uma união entre pintura, escrita e fotografia, com o uso de letras, signos ou grafias inventadas, sobre as demais figuras presentes nas telas. Em alguns casos, como em *Portrait* (1952) de Isou (Figura 2), tal prática colaboraria para a criação de um efeito pictórico particular, onde um

conjunto de caracteres sem significado determinado se dispõe, como uma grade, sobre as figuras representadas ao fundo.

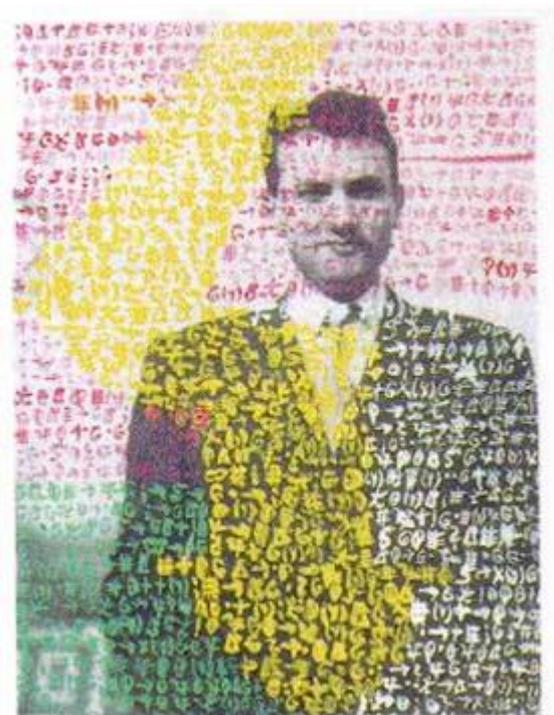


Figura 2: Portrait (1952), Isidore Isou

Na pintura de Lemaître, nota-se experiências próximas àquelas de Isou, buscando o uso da notação escrita, de modo a ampliar as possibilidades de expressão dos quadros. Suas primeiras pinturas, assim, incluirão pictogramas, sistemas de notação inventados e, posteriormente, escritas visitando o egípcio ou o grego antigo. A partir de 1954-55, porém, Lemaître avançaria para pesquisas em novas direções: a representação de letras escritas (geralmente, aquelas de seu próprio nome), bem como a decomposição da imagem em quebra-cabeças de letras, afirmando-se essa última técnica como uma das grandes marcas de seu estilo. De tal maneira, na pintura do artista francês, a criação de intervalos tomará duas formas em particular: intervalo entre figuras sobrepostas por signos

gráficos, ou então, entre os próprios caracteres que internamente se apresentam como fragmentos de um quebra-cabeças. Em um dos autorretratos da série *Au-delà du délic* (1965-69) (Figura 3), vislumbra-se, por exemplo, uma colagem de retratos do artista, tomadas em diferentes situações cotidianas. Dispõem-se legendas em diferentes planos da composição: aos pés dos recortes, sobre a superfície da imagem, ou ainda numa nuvem de diálogos, traduzindo os pensamentos de Lemaître a partir de desenhos e caracteres inventados.



Figura 3: Série Au-Delà Du Delic (1965-69), Maurice Lemaître

O ápice do cinema letrista, ocorrido entre 1951-52, terá por estopim a polêmica exibição de *Tratado de baba e de eternidade* (*Traité de bave et*

d'éternité, 1951), de Isou, no Festival de Cannes de 1951. Compondo a programação paralela, a projeção do filme seria anunciada por letristas nas próprias sessões oficiais, a partir de intervenções provocativas. Durante a exibição do filme, os presentes descobririam que se tratava de uma obra inacabada, contendo apenas extratos de poesias letristas sobre um conjunto de imagens de montagem ainda não-finalizada. A intervenção inspiraria outros membros do grupo, como Lemaître,

Wolman, Dufrêne e Debord, a um ataque ao cinema enquanto objeto artístico e aos padrões narrativos consolidados pela decupagem clássica. Neste cinema, o cinzelamento se traduziria pelas assincronias entreimagense sons, pelas intervenções diretas sobre omaterial fílmico, bem como pelo ataque à tela enquanto espaço primordial daexperiência cinematográfica. *Tratado de baba...*, de Isou, coloca-se como proposta inicial de autonomia entre as experiências visuais e sonoras, assumindo a forma de uma emissão vocal rodeada por imagens fragmentares. *O filme já começou?* de Lemaître, por sua vez, retomará as relações com deatro, trazendo as discrepâncias entre sons e imagens acompanhadas por intervenções teatrais. Em filmes posteriores, o ataque às imagens e ao cinema ganha maior contundência. Em *O anticonceito* (*L'anticoncept*, 1952) de Gil Wolman, a experiência visual se reduzirá à projeção de um círculo branco sobre um balão meteorológico, acompanhada por poesias letristas e frases, que por vezes jogam com a desintegração da fala; em *Uivos para Sade* (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952) de Guy Debord, as inserções vocais letristas, intercaladas por momentos de total silêncio, são acompanhadas de telas brancas ou negras; no filme de François Dufrêne, *Tambores do primeiro julgamento* (*Tambours du jugement premier*, 1952), por fim, as performances serão iluminadas por lanternas de bolso, sem mais tela ou imagens em movimento. Os experimentos de diferentes composições entre sons e imagens são acompanhados, assim, por um gradual ataque às imagens em movimento, culminando com a abolição da tela e a retomada do cinema enquanto parte constituinte de um espetáculo teatral.

Em relação ao cinema, o papel dos artistas seria leva-lo da

consolidação (*amplique*) à cisão. Isso se desdobrará na proposta de um “cinema discrepante” (LEMAÎTRE, 1954: 102). Entre as principais ambições: a) a “montagem discrepante”, na qual a autonomia entre sons e imagens estimula um desenvolvimento narrativo independente; o som deve ser liberado da tirania da visão, ganhando primazia; b) a tendência autorreflexiva; c) a ação direta sobre a película; d) uso de viragens, também de maneira a propiciar rupturas; e) destruição do roteiro em sua forma clássica; f) o questionamento dos usos da tela, em alguns casos, ambicionando-se atravessá-la ou destruí-la; g) inclusão do projetor, dos lanterninhas e dos espectadores, junto ao espetáculo cinematográfico; h) a mescla entre cinema e teatro, a partir da inclusão da sala e de figurantes, enquanto partes do espetáculo. Tais propostas terão diferentes aplicações às obras dos artistas letristas. No cinema de Lemaître, por exemplo, Bouhours associará a discrepância a quatro elementos em particular: “1) a apropriação de filmes célebres utilizados como citação [...] ou como zombaria [...]; 2) o contraponto semântico, geralmente, com uso humorístico [...]; 3) a contradição semântica entre imagem e som com o intuito de desorientar, desestabilizar o espectador; 4) introdução dos comentários dos espectadores do filme, que podem, assim, estender à imagem a inevitável reflexão que eles fazem sobre si mesmos: o filme dentro do filme.” (BOUHOURS, 1995: 10)

E o espectador? Este também não saíria ileso. No livro *Le film est déjà commencé?*, a função dos atendentes e espectadores, presentes na sala de projeção, será destacada como primordial para a construção do cinzelamento. Assim, o extrato *Base de uma educação cinematográfica do público pela crítica permanente* (LEMAÎTRE, 1999: 44-49), define a existência de um novo tipo de público e de profissional do cinema, que estaria submetido a um exercício de crítica permanente. O produtor de um filme discrepante deveria contratar empregados, para agir presencialmente nas salas de projeção. Eles seriam pagos para assistir a três projeções por dia, fazendo as devidas interrupções e encenações planejadas. Tais

empregados, por sua vez, seriam acompanhados por supervisores, que poderiam substituí-los em caso de “falência ou insuficiência crítica” (LEMAÎTRE, 1954: 45). Haveria também uma dupla de espectadores profissionais, que colaborariam com as interrupções, alternando diálogos e comentários esporádicos. Em suas intervenções, utilizariam uma entonação particular, variando entre uma linguagem florida e o vulgar. Lemaître chega a sugerir, inclusive, o próprio conteúdo das intervenções, de acordo com o gênero do filme em projeção. Nos policiais, a proposta é acusar sistematicamente o personagem criminoso, durante suas aparições. Nos filmes históricos, trata-se de explicitar paralelos, entre os personagens e o contexto contemporâneo. Já nos melodramas, a tarefa seria romper com o sentimentalismo, ou a identificação entre espectadores e vedetes cinematográficas. O que incluiria diversas acusações – da denúncia de momentos nos quais o sexo é escondido, à ridicularização dos atores e atrizes, por seus traços físicos, tiques vocais ou imperfeições morais. (LEMAÎTRE, 1954: 47-48).

Cinema discrepante: o contraponto como teorização e forma de realização, desdobrando-se em novas interações imagens-sons.

Em parte dos filmes letristas, nota-se uma cisão fundamental entre elementos sonoros e visuais, como se os mesmos tivessem sido realizados em momentos diferentes. Tratam-se, sobretudo, de obras cuja construção sonora recebe uma atenção especial, à qual são adicionados extratos de imagens, objetos de ataques que variam entre construções fragmentares e a abolição da própria tela enquanto espaço de projeção. Em diferentes medidas tal tendência acompanhará a evolução do cinema letrista, entre 1951-52, explicitada pela téttrade *Tratado de baba...*, *O filme já começou?*, *O anticonceito* e *Uivos para Sade*. Em tais filmes, nota-se um pensamento que toma imagens e sons como experiências autônomas e conflitantes. Teoria e realização letristas, neste caso, parecem aproximar-se do debate da assincronia e,

em particular, contraponto como independência e conflito. Por outro lado, quando os filmes letristas são examinados em sua forma audiovisual final, nota-se a criação de novas interações, incluindo rimas, paralelismos, padrões audiovisuais recorrentes, bem como certas ambiguidades entre imagens e sons, que merecem definição. A abordagem sugere, portanto, um movimento duplo, de definição da noção de contraponto, e depois, do mapeamento das novas possibilidades de interações entre imagens e sons, presentes nas formas audiovisuais.

A proposta teórica de autonomia entre imagens e sons, no contexto letrista, nos permite aproximá-la do debate da assincronia, também referida a partir da noção de contraponto audiovisual. Eximindo-nos de um mapeamento exaustivo do contraponto no cinema, sugere-se aqui apenas duas tendências, que merecem destaque, para pensar no caso letrista. Por um lado, via S. Eisenstein, aceção do conflito entre experiências sonora e visual, que será também questionado no contexto de uma montagem vertical. Por outro, a tematização da leitura binária e possibilidade de relações interdependentes e dialéticas, sugeridas por M. Chion, levando-se a um novo leque de possibilidades.

A aplicação do contraponto à sétima arte remonta ao início do cinema sonoro, contexto no qual se defenderia a possibilidade de imagens e sons formarem cadeias paralelas livremente entrelaçadas. O contraponto seria a possibilidade de identificação de discordâncias, entre um dado som e aquilo que sucede paralelamente nas imagens. Em suas *Notas para uma história do cinema*, Eisenstein toma o contraponto como um momento necessário na existência do cinema, marcado pela assincronia. “É interessante que na prática consciente do cinema a assincronia do som (da música) e da imagem se apresente antes da sincronia.” (EISENSTEIN, 2014: 122). O fenômeno seria identificável já no período silencioso: com as explicações feitas por comentadores paralelamente ao filme, ou ainda, em obras integralmente acompanhadas pela execução de músicas. Em A

forma do filme, o russo retoma o termo, defendendo que o conflito entre “experiência ótica e acústica” pode se realizar enquanto “contraponto audiovisual”. (EISENSTEIN, 2002: 60). Neste caso, o mesmo associa-se à defesa de uma montagem polifônica, na qual o som é usado em suas assincronias com as imagens, avançando-se para um “contraponto orquestral das imagens visuais e sonoras” (EISENSTEIN, 2002: 226). Numa vertente mais recente, para Michel Chion, a aplicação do contraponto ao cinema seria muito mais uma especulação intelectual, do que um conceito. O fenômeno possuiria, sobretudo, o pressuposto de uma leitura dual, que não deixa de ser ideológica. Entre suas definições, sugere a noção de “harmonia dissonante”, momentos nos quais se nota uma “discordância momentânea entre uma imagem e um som, em termos de sua natureza figurativa.” (CHION, 1993: 36). Questionando os limites de uma leitura binária, Chion destacará as relações imagens-sons levando-se em conta sua interdependência e sua dialética (1993: 36). Atentará, assim, ao contraponto livre, no qual os descompassos associam-se à criação e tradução de novos sentidos, ou então a figuras mais complexas e ambíguas, que extrapolam a simples afirmação/negação das relações imagens-sons.

A aproximação aqui sugerida permite não só contextualizar a teoria do cinzelamento, como também traz inspirações, em termos de abordagem, para o novo leque de relações imagens-sons presentes no material audiovisual letrista. Entre as possibilidades, depreendidas de Eisenstein e Chion, pode-se destacar, especialmente: a identificação de paralelismos momentâneos, pensados verticalmente, a partir de ritmos compartilhados entre experiências visuais e sonoras, o que reverbera a procura por igualdades rítmicas elaborada por Eisenstein (*O sentido do filme*); a atenção às formações audiovisuais recorrentes, que unem as cadeias de imagens e sons, podendo ser tomadas como estruturas autônomas erigidas verticalmente; bem como as diferentes ambiguidades, estabelecidas entre imagens e sons cujas fontes não são visíveis, em diálogo com a

acusmática (CHION, 1993).

Especialmente nas duas primeiras obras do movimento, *Tratado de baba...* de Isou e *O filme já começou?* de Lemaître, tem-se a impressão de uma emissão vocal, composta por conversas e manifestos letristas, que são rodeados por imagens fragmentadas com coerências passageiras. Um exame mais detido revela, porém, conformações estilísticas que se repetem. Reincidentes serão os conflitos, tendendo ao uso do fragmento como prática do desvio, em diálogo com a proposta do situacionismo: “o fragmento arrancado de seu contexto, do seu movimento, e, finalmente, de sua época, [...]” (DEBORD, 2003: 208), adquirindo novos sentidos, opostos àqueles dos contextos de origem. Se a escrita letrista é megalomaniaca e de sínteses flutuantes, o mesmo se aplica às propostas audiovisuais.

Recorrente, também, será a figura de um todo costurado por sínteses momentâneas. *Tratado de baba...* de Isou e *O anticonceito* de G. Wolman concentram algumas das principais imagens de montagem, comuns ao cinema em questão. No filme de Isou, há duas formulações que merecem destaque: a) imagens cotidianas realizadas e figuradas pelos próprios letristas, arroladas sob manifestos vocais; e b) planos sob forte intervenção manual, com tachismos que se sucedem, especialmente, sob poemas letristas integralmente escutados. Trata-se de duas tendências audiovisuais que terão desdobramentos em outros filmes do grupo, com variações. Tais materiais também serão marcados pela potencialidade rítmica. Pode-se considerar *O anticonceito*, de G. Wolman, como auge de tal tendência. Nele, estabelecem-se aproximações rítmicas, entre as vozes *off* e as oscilações de uma circunferência branca sob fundo negro. Não há uma precisão matemática dos movimentos, mas coincidências de tensões, em termos de saturação e relaxamento. A aproximação é sinestésica, unindo paralelamente figuras visuais e sonoras.

Outra das figuras constantes, especialmente nos filmes de Lemaître, é a onipresença das vozes, que pairam através de um todo em cacos, assumindo certo caráter preponderante, como se sua presença se

desdobrasse sobre os outros elementos composicionais. As mesmas poderiam ser pensadas na qualidade de comentários, ou sonoridades de fosso, situadas num universo exterior àquele das imagens. Sua centralidade na construção do mundo de cada filme, porém, faz com que tenham um poder outro. Parte do cinema de Lemaître pode ser pensada no contexto da acusmática, uma figura particular fundada na assincronia, que foi teorizada no campo do cinema por Michel Chion. Trata-se de sons que são escutados sem a identificação de sua causa. Em tais momentos, seria possível “atrair nossa atenção para caracteres sonoros que a visão simultânea das causas mascara” (CHION, 1993: 32), levando a uma escuta atenta às texturas e velocidades sonoras, algo bastante presente nos filmes de Lemaître. Suas obras são povoadas por sonoridades que parecem deslizar sobre as imagens. Para o caso das vozes, porém, Chion propõe a noção de acúsmato, ou seja, um personagem que se faz presente por meio da voz, estabelecendo relações ambíguas com as imagens. Não está corporalmente presente, mas, por outro lado, não está totalmente fora. O termo merece considerações à luz do cinema de Lemaître. Por sua natureza de intervenções cinematográfico- teatrais, em tais filmes as vozes simulam as intervenções de poetas e figurantes que estariam nas próprias sessões. Em *O filme já começou?*, que será aqui debatido, as relações entre vozes e suas fontes objetivas variam, sendo estabelecidas predominantemente, de modo imaginário. Isso se dá na medida em que os próprios letristas são apresentados como autores das vozes, especialmente nos créditos do filme, ou aparecendo de corpo presente em fotografias ou planos documentais cotidianos do grupo. De outro modo, a presença física dos narradores é também construída pelos espectadores, imaginariamente, ao aceitarem as imagens propostas pelas vozes, com a reconstrução de quiproquós durante a projeção, envolvendo espectadores, figurantes e os próprios poetas-agitadores. As vozes têm o poder de evocar e reconstruir, imageticamente, as situações e suas fontes físicas.

***O filme já começou?* de Maurice Lemaître.**

O primeiro longa de Lemaître, financiado pelo próprio artista, é composto por uma grande diversidade de materiais imagéticos e sonoros. A primeira cópia foi pintada a mão, diretamente sobre a película. Por sua agressividade, *O filme já começou?* terá exhibições pontuais e restritas a espaços também experimentais. Entre as encenações de que se tem notícia: Cineclube do Museu do Homem (12 nov. 1951); Cinema Le Cluni no Boulevard Saint German (dez. 1951); Cineclube do Quartier Latin (dez. 1951); Cinemateca de Bruxelas (1954). Em grande parte dos casos, os dirigentes das salas pediriam que Lemaître maneirasse no peso das intervenções teatrais, amenizando-se possíveis agressões e escândalos. Uma abordagem preocupada com a forma de *O filme já começou?* esbarra, ainda, em duas questões: a grande sucessão de versões para cada filme; e também, o fato das sessões incluírem performances teatrais – a cinematografia de Lemaître é acompanhada por folhetos ou roteiros, que indicam as ações desdobradas na sala de cinema. Levando-se em conta isso, será possível indicar tendências estéticas gerais, a partir da versão mais recente da obra, seguindo-se por comentários sobre o roteiro do filme, publicado em 1952.

Pela descrição dos elementos visuais e sonoros, teríamos os seguintes materiais, cujas tendências organizativas serão debatidas posteriormente. *Imagens*: sequências filmadas pelo próprio Lemaître; extratos em positivo ou negativo, de obras variadas, selecionadas por representarem gêneros cinematográficos particulares; rebarbas de película transparentes ou indicando contagem numérica regressiva; microfilmes; fragmentos de noticiários; extratos de grandes clássicos do cinema, especialmente *Intolerância* (1916) de Griffith; frases filmadas sobre fundo negro; sequências

⁵ A versão aqui abordada é aquela difundida nos anos 1990, junto com uma edição de sua filmografia em VHS – trata-se de uma cópia restaurada do filme, feita nos anos 1970.

com viragens de cores diversas; cartelas extraídas de filmes de propaganda. Tais extratos são montados a partir de diferentes conflitos, das imagens entre si, ou então, dentro de cada fotograma propriamente dito. A sucessão destes diferentes elementos, com a negação de uma diegese no modo do cinema clássico, leva a um constante cinzelar dos temas e conteúdos. As intervenções diretas sobre o suporte dialogam com a noção de hypergrafia, desenvolvida pelos letristas no campo das artes plásticas. Trata-se do ataque à coerência das imagens a partir do uso palavras, letras e outros traços, atentando para a superfície da imagem cinematográfica como espaço de intervenções manuais. Em *O filme já começou?*, tais intervenções incluem: viragens, que se colocam como modificações súbitas de cor, desorientando o espectador; inscrições de comentários com metacríticas ao cinema; criação de emaranhados gráficos que se sobrepõem às imagens, impedindo sua visualização; a inserção de números, letras avulsas, entre outras ilustrações visuais, cujas aparições sugerem ritmos e explosões. *Sons*: vozes variadas correspondendo à presença de apresentadores do espetáculo, lanterna, projetorista e a plateia; coros de vozes apresentando extratos ou poesias letristas na íntegra; balbuciar, risadas, berros, entre outras sonoridades corporais; registros vocais reproduzidos de maneira invertida. Tais elementos apresentam-se em tensão contínua, constituindo uma espécie de âncora narrativa do filme.

O filme narra a sua própria encenação-projeção, hipoteticamente ocorrida no Cineclube do *Quartier Latin*. O emaranhado de imagens é costurado por um conjunto de vozes *off*, onipresentes e com poder ordenador, que tendem a atribuir unidade ao conjunto visual anárquico da banda imagética. Desde o início do filme, a partir dos letrados, sabe-se que o conjunto de vozes foi registrado por poetas letrados, como Isou, Wolman e Lemaître. Articuladas com um todo que tende a uma emissão radiofônica, tais vozes se sucedem, criando rupturas entre si. Entre elas, há o domínio de um mestre cerimonial, que coordena uma intervenção-

escândalo letrista, atribuindo-lhe a dimensão de um espetáculo. O mesmo fará uma descrição geral dos eventos em curso, colocando-se como uma consciência letrista, bastante próxima dos próprios poetas, cujas figuras aparecerão em algumas passagens do filme. Tal voz compete com aquelas de outros poetas, que elogiam as descobertas de Lemaître ou relatam situações prosaicas em tom poético. Este conjunto de vozes, por sua vez, será rompido diversas vezes: por coros letristas, por bafafás ocorridos entre os espectadores, pelo balbuciar cíclico de brincadeiras vocais, ou pelo próprio silêncio. A primeira das tendências de *O filme já começou?* corresponde, assim, a momentos de centralidade desse conjunto de vozes, com poder profético sobre, em torno das quais gravita uma colcha de imagens fragmentares. O fenômeno aproxima-se daquilo que Chion define como “vozes de fofoca”, ou “vozes fora de campo” próprias à televisão, em particular noticiários televisivos, nos quais vozes conversam entre si, sem um vínculo necessário com o visual, ou então, sugerindo curtos-circuitos ante ao visual (CHION, 1993: 123).

No caso de *O filme já começou?*, em termos gerais, as experiências sonoras e visuais organizam-se pelo acúmulo de figuras fragmentares. Em passagens pontuais, porém, estabelecem-se reações verticais. Circundando a experiência sonora, algumas das imagens tendem a ilustrar os conteúdos evocados pelas vozes – casos de retratos dos poetas por vezes citados, ou ainda, alguns jogos de palavras sobre fundo negro, decompondo as elucubrações vocais da plateia. Por outro lado, extrapolando a simples ilustração, algumas das aproximações são construídas pelo fluxo de figuras discrepantes, em termos de sons ou imagens. Se a experiência sonora se coloca como centro do filme, o fluxo das imagens por vezes acompanha seus aumentos ou diminuições de tensão; isso, a partir de exercícios de montagem, colagem ou intervenções sobre a película. Neste caso, as aproximações entre experiências sonoras e visuais, no contexto de uma montagem vertical, aproxima-se daquilo que Eisenstein denomina de “igualdade rítmica”

entre tais elementos, permitindo “unir ambas as faixas verticalmente ou simultaneamente” (EISENSTEIN, 2002b: 105-106). Em outros momentos do filme de Lemaître, pode-se falar em transições orquestradas da tensão. Por exemplo, ao descrever as intervenções de figurantes, jogando baldes de água sobre a fila de espectadores, a voz do apresentador será sucedida por um coro de vaias. Tal ruptura será acompanhada pela apresentação de números em primeiro plano, com viragens coloridas, que dançam freneticamente sobre imagens tachadas. Um pouco depois, quando finalmente a massa de espectadores consegue entrar na sala de projeção, seus gritos – “Isso é finalmente cinema!”, “É isso que queríamos ver!” – serão acompanhados pelo súbito cintilar de frames amarelos e roxos. Vale lembrar que, para além destas duas tendências (a ilustração e as transições orquestradas da tensão), imagens e sons acompanham um crescendo fragmentar: na construção sonora, culmina-se com a inserção de sons e falas tocados ao inverso; em termos visuais, a quantidade de rabiscos, tachismos, viragens e algarismos gravados diretamente sobre a película aumentam exponencialmente. Se em *O filme já começou?* há uma imagem de montagem geral, a mesma relaciona-se a uma emissão radiofônica circundada por imagens, com pontos de paralelismo, mas cuja tendência geral é o aumento do ataque aos sons e imagens. Contexto geral: uma meta-sessão de cinema.

Uma segunda tendência, serão as microapresentações de poesias letristas, cujas gravações são incorporadas à trilha sonora do filme, mimetizando os recitais públicos promovidos pelo grupo e, aqui, assumindo nova plasticidade. Em tais passagens, a criação de intervalos sonoros é acompanhada pela fragmentação visual e por alguns paralelismos temáticos. Entre os exemplos, haverá a poesia “45o5” de Wolman, que, paralelamente, será acompanhada pelos negativos de um cavalo puxando uma carroça, apresentado como tema principal mesclado por outros tipos de imagem. Isso também terá uma longa citação, num

discurso sobre as obras-primas como momentos de passagem, que será visualmente acompanhado por um jogo de figuras geométricas negras sobre fundo branco. Nestes dois casos, as poesias poderiam ser destacadas, como espécies de clipes, com visualidade fragmentar, porém, gravitando em torno de algum tema que não dialoga diretamente com a poesia. Os paralelismos são rítmicos. Lemaître, por sua vez, terá experiências poéticas, entre elas extratos de “Cão e gato”, que serão repetidas ao longo de *O filme já começou?*, criando uma espécie de ambiência rítmica.

A terceira tendência, que se constituirá como uma das marcas do cinema de Lemaître, será a criação de um fora de campo com potencial imagético, sonoramente construído, e que passa a ser o espaço central das ações. Isso estará presente nas formulações internas ao filme, bem como nas experiências de projeção, com a criação de um fora de campo que inclui a presença dos figurantes, atores e espectadores. No início de *O filme já começou?*, parte dos intertítulos colocam o modo de uso da obra. Indica-se que tal seção seria constituída por: uma tela especial; uma banda de imagens; uma banda sonora; intervenções espetaculares na sala de cinema e no hall de entrada; bem como intervenções teatrais, cujo conteúdo é evocado pela experiência sonora de *O filme já começou?* Ao longo do filme, outras informações serão somadas: a projeção iniciaria atrasada; imagens de *Intolerância*, de Griffith, seriam projetadas em espaços adjacentes à tela; o projetorista, num andaime superior, jogaria baldes de água sobre a fila de espectadores, anunciando o tipo de ataques que se sucederiam ao longo da sessão; um grupo de atores faria diversas intervenções, questionando o espetáculo cinematográfico enquanto projeção; por fim, o projetorista daria a sessão por encerrada, alegando que o último rolo de *O filme começou?* teria sido perdido.

Este fora de campo, portanto, se constitui como espaço hipotético da plateia, dentro do qual as próprias vozes do apresentador e dos figurantes, acabam por incluir-se. Tais vozes, que inicialmente pairam sobre as imagens

como sons de fosso, ganham densidade e importância, ao narrar um espetáculo do qual elas próprias são o agente central. O espaço por elas ocupado deixa de ser o fosso, passando a ser a palco da obra teatral-audiovisual. O fosso vira centro e, dentro de tal palco, as vozes dos comentadores se tornariam vozes pertencentes à diegese. O tempo verbal predominante de tais colocações incluirá o futuro, sugerindo uma brecha utópica, própria a um cinema condicional. Neste sentido, a partir da cópia de *O filme já começou?* aqui abordada, encontramos um meta-cinema que inclui o espaço da plateia como hipótese, espaço este construído pela narração vocal, que interfere ativamente na construção geral do filme.

O roteiro de O filme já começou?

A inclusão do fora de campo como palco, no cinema de Lemaitre, origina-se da transformação da sala de projeção num *lócus* de intervenção teatral-cinematográfica, que teria nas imagens em movimento apenas um de seus elementos cênicos. Devido a este motivo, muitos de seus filmes serão acompanhados por indicações escritas, incluindo as principais ações de figurantes e projetonistas ao longo das sessões.

O roteiro de *O filme já começou?*, publicado paralelamente ao filme, será uma espécie de guia de execução do espetáculo. Se constituirá por três colunas de acontecimentos simultâneos: a primeira com o som, ou o conteúdo narrado pelas vozes, extrato principal do cinema letrista; a segunda com as imagens, indicando cronologicamente os principais regimes e padrões, assumidos pelas imagens em movimento; a terceira coluna, por sua vez, incluindo ações de atores e figurantes ao longo da sessão.

Uma leitura da peça escrita, com atenção à sua forma e aos modos de cinzelamento sugeridos, permite um aprofundamento comparativo com a obra audiovisual homônima. O documento nos remete à uma integração entre cinema e teatro, retrocedendo a um momento no qual

o cinema conviveria com outras artes. A sessão de cinema, somada a técnicas teatrais, retoma uma forma de *mise en scène* anterior, na qual o próprio diretor, presente *in loco*, coordena a organização do espetáculo, e que neste caso ambiciona a ruptura da tela e colocação da própria plateia como espaço da ação. Em seu roteiro escrito, tal espetáculo organiza-se como uma partitura musical, desdobrando-se do alto para o pé de cada página. A leitura das três colunas, de som, imagem e espaço da plateia, pressupõe um olhar atento aos paralelismos entre os diversos eventos. Cada coluna independente, funciona em articulação com as demais, demarcando uma construção orquestrada, como se cada um se colocasse como a linha melódica de um instrumento, no contexto geral de um concerto. Tal tipo de leitura permite identificar recorrências horizontais, presentes na concepção original do filme-peça. Duas de tais tendências gerais destacam-se e revezam-se ao longo da peça. No primeiro destes padrões (A), as imagens e sons/vozes organizam-se em torno da *mise en scène* teatral, funcionando como acessórios e respeitando as principais ações previstas. Tal tendência prevalecerá no início e voltará fragmentariamente, com inserções no meio e no final do espetáculo: na abertura (A1), com ações realizadas fora da sala de projeção e acompanhando a entrada do público; ao longo do filme (A2), com os figurantes que se levantam para apontar luzes e incomodar a plateia; no final (A3), com a volta dos mesmos, fantasiados de policiais e entrando na sala para acabar com a algazarra. Já o segundo padrão, com a ênfase às articulações e atritos entre imagens e sons, predominará durante grande parte da projeção (B1 e B2).

A sucessão dos dois padrões, aqui identificados, ocorre como uma montagem de atrações, na qual a *mise en scène* presencial rompe com os períodos de predominância cinematográfica.

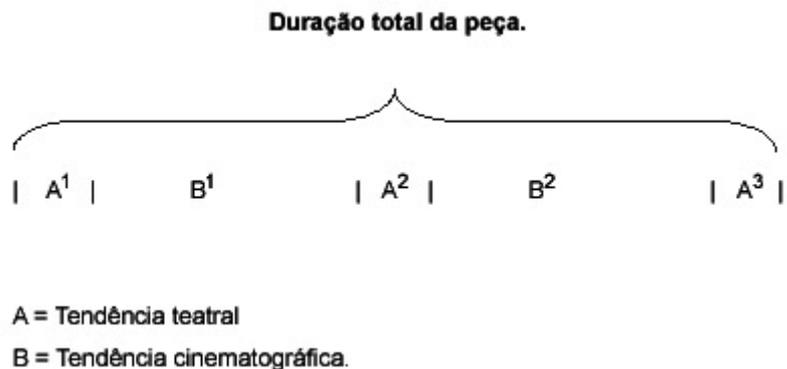


Figura 4: Disposição horizontal do roteiro de Le Film Est Deja Comencé?

Outra possibilidade de abordagem do roteiro, diferente da articulação horizontal acima referida, é voltar-se aos possíveis paralelismos entre as três linhas – sons, imagens e ações na sala. Na coluna dos sons, são descritas a sucessão de vozes e outros tipos de interferências vocais. As falas, que no filme colaboram para a construção de um fora de campo com potencial imagético, ganham no roteiro predominância em termos de gerenciamento do espetáculo, acumulando-se entre 26 vozes diferentes. Elas estão presentes de cabo a rabo, na peça escrita, com apenas algumas interrupções. Na faixa de imagens, também no roteiro, identificamos os diversos regimes de organização das imagens, que muitas vezes se sucedem de maneira paralela à modificação das vozes. Neste sentido, o roteiro prevê blocos de regimes de imagens que se sucedem paralelamente às construções sonoras, a partir de relações orquestradas. Apesar de nenhum dos sons corresponder diretamente aos conteúdos apresentados pelas imagens, o roteiro prevê coordenações. É o caso, por exemplo, da poesia “45o5” de Wolman, para a qual o roteiro prevê a apresentação de um longo plano, entrecortado por trechos de negativo tingidos com o uso de aerógrafo, e cuja pulsação visual deveria

coincidir com a pulsação sonora da poesia. (LEMAÎTRE, 1999: 119) A certa altura, imagens e sons coordenam-se numa mudança de idioma: a entrada de vozes em inglês é acompanhada, na coluna de imagens, pela cartela “Macbeth - Acte V” (LEMAÎTRE, 1999: 155). Na metade da peça, logo após a intervenção de figurantes jogando luzes sobre a plateia, as vozes se enervarão, representando os espectadores que reclamam do ambiente da sala e do cheiro de ratos. A situação se prolongará por um tempo considerável, compreendido entre as páginas 142 e 155 do roteiro.⁶ Tal ação sonora será acompanhada, na coluna referente às imagens, por um assim denominado “verdadeiro início do cinzelamento das imagens” (LEMAÎTRE, 1999: 142). Os tipos de intervenção sobre a película serão explicados minuciosamente, incluindo o ato de cobrir a película com retoques negros, com motivos abstratos, ou ainda a inserção de símbolos que ironizam as paisagens e objetos originalmente filmados. Ou seja, o aumento da tensão das vozes é acompanhado pelo incremento de intervenções manuais sobre a película. Assim, além da identificação de construções coordenadas, entre sons e imagens previstos no roteiro, pode-se afirmar que há entre os mesmos uma preocupação rítmica.

Considerações finais: do Cinzelamento ao germe de um cinema sem imagens.

A partir da análise realizada, notam-se diferenças entre a teoria letrista e suas práticas audiovisuais. Nos manifestos e textos teóricos predomina uma visão contrapontística, associada à simples independência entre imagens e sons, aproximando-se de uma visão dual. Já em *O filme já começou?*, tomado enquanto peça audiovisual e roteiro, ganham corpo diversas complexidades, incluindo padrões audiovisuais reincidentes, a sucessão horizontal de tais padrões em termos de atrações, certas rimas verticais de ordem rítmica, bem como figuras características, permitidas

⁶ Versão reeditada em *Le film est déjà commencé?* (LEMAITRE, 1999).

pelas assincronias entre imagens e sons.

O trajeto, até aqui realizado, nos permitiu questionar o filme de Lemaître a partir de uma figura particular. Uma emissão vocal rodeada por imagens, com as quais estabelece aproximações verticais momentâneas, consolidadas por intenções rítmicas. Faz parte de tal cinema um projeto de negação das imagens em movimento, aderindo a um predomínio dos sons na composição da obra. A construção de um fora de campo com potencial imagético, vocalmente referido, vinculado a uma reaproximação cinema-teatro, é outra das tônicas do projeto de Lemaître, com desdobramentos sobre a natureza das vozes, híbridas entre comentários *off* e sonoridades fora de campo, pertencentes à diegese. Com o debate posto, pode-se identificar a complexidade da noção de cinzelamento, transposta entre diferentes frentes artísticas. Enquanto formulação conceitual, dialoga com outras noções de ruptura. É o caso do dadaísmo, quando pensado como o reflexo de “um gesto dialético de destruir-reconstruir”, no qual o nada é um “campo aberto de possibilidades” (BAITELLO JR., 1993: 119); ou o caso do desvio situacionista, tomado como pratica de retirar o fragmento de seu contexto, reinserindo-o num novo, em oposição a uma cultura espetacular de origem. O cinzelamento letrista possui em germe algo desses outros gestos. Vislumbra, especialmente, a dissolução da pureza do cinema, incluindo a retomada das relações cinema-teatro vanguardistas.

Tomando-se a explosão dos ritmos como falência do olhar, o filme de Lemaître antecipa a negação total das imagens em movimento, que seria colocada em prática por outros filmes letristas. O próprio Lemaître, vale lembrar, realizaria *The song of rio jim* (1978), um *western* composto apenas por sons, no qual a sucessão de situações se dá pela modificação dos tipos de músicas e ruídos. Dentro do grupo letrista, tal experiência, que limita as imagens em movimento, lançando luz ao espaço cênico da sala de projeção, bem como ao potencial imagético dos elementos sonoros, teria inicialmente variações em filmes de Wolman, Dufrené e Debord. É o caso de *Tambores do primeiro julgamento*, *O anticonceito* e *Uivos para Sade*,

que se utilizam da sala de projeção como espaço de ação/ acontecimento, tendo o elemento sonoro como proeminente. São obras que decorrem “de um verdadeiro trabalho do negativo, de uma vontade fundamental de eliminação. *Sem* imagens: ataca-se a imagem, destrói-se, ao ponto de fazê-la desaparecer totalmente – mas geralmente a favor, confessando-se ou não, do som.” (NOGUEZ, 2010: 87). Em *O filme já começou?* veríamos, assim, o germe de um “cinema sem imagens” letrista, no qual a destruição, das imagens em movimento, é acompanhada por uma construção de um cinema potencial. Propõe-se ao espectador imaginar elementos inexistentes, ou possíveis, retomando de alguma maneira a construção de “sentidos em suspensão”, praticada na poesia letrista. Como sugerido por Noguez, trata-se de um “cinema cego que faz ver” (NOGUEZ, 2010: 195), pleno de imagens, construídas a partir de outros elementos do espetáculo, em particular os sons.

Referências

- ALBERA, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- AUMONT, Jaques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2007.
- BANDINI, Mirella. *Pour une histoire du lettrisme*. Paris: Jean-Paul Rocher, 2003.
- BARGUES, Cécile. “Les lendemains de Dadá”. *Lunapark*, n.2, inverno 2004/2005, p. 173-253.
- BAITELLO JR., Norval. *Dadá-Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1993.
- BOUHOURS, Jean-Michel. “Maurice Lemaître: Phalène du paradis de la lettre.” In. BOUHOURS, J.-M. (Org.) *Maurice Lemaître*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995. 07-16.
- CHION, Michel. *Un art sonore, le cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- _____. *La audiovisión*. Barcelona: Paidós, 1993.

DEVAUX, Frederique. *Le cinema lettriste (1951-1991)*. Paris: Ed. Paris Experimental, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.

_____. *Notas para uma história geral do cinema*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

GIRARD, Bernard. *Lettrisme – L’ultime avant-garde*. Paris: Les presses du réel, 2010.

ISOU, Isidore. *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1947.

_____. *La voix au cinema*. Paris: Editions de l’étoile /Cahiers du cinema, 1982.

DEBORD, Guy. *Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: C. Periferia, 2003.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. “Mode d’emploi du détournement.” *Les Levres Nues*, n. 8, maio 1956.

LEMAÎTRE, Maurice. “Système de notation pour les lettries.” In. BOUHOURS, J-M. (Org.) Maurice Lemaître. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995. p. 39-43.

_____. *Oeuvres de cinema (1951-2007)*. Paris: Paris Experimental, 2007.

_____. *Qu’est-ce que le Lettrisme?* Paris: Ed. Fischbacher, 1954.

_____. *Le film est déjà commencé?* Paris: Cahiers de l’extériorité, 1999. [1952]

NOGUEZ, Dominique. “Cinema &... Rien” In. *Cinema &*. Paris, Ed. Paris Experimental, 2010. p. 185-195.

SABATIER, Roland. *Le lettrisme – Les créations et les créateurs*. Nice: Zéditions, 2000.

Cinema and/as convergence

William Brown¹

¹ *Professor de Cinema do Department of Media, Culture and Language da University of Roehampton, Londres. Autor de Supercinema: Film Philosophy for the Digital Age (2013); co-autor de Moving People, Moving Images: Cinema and Trafficking in the New Europe (2010); co-organizador de Deleuze and Film (2012). Dirigiu En Attendant Godard (2009), Afterimages (2010), Common Ground (2012) e China: A User's Manual (Films) (2012).*

E-mail: william.brown@roehampton.ac.uk

Resumo

Considerando que vivemos em tempos de convergências - a convergência tecnológica ao redor da tela e a convergência espacial e temporal que vemos em termos de conteúdo - proponho que tais convergências são baseadas em uma convergência fundamental, que é a do mundo com o cinema. Ademais, argumento que tal convergência está fundada em uma ideologia corrente da divergência, divisão, separação e da hierarquização. Em suma, o cinema continua como sempre foi, um negócio. Mas talvez mais importante seja perceber que o negócio está cada vez mais se tornando cinema.

Palavras-chave: Convergência; hierarquização; não-cinema.

Abstract

Considering that we are living in an age of convergences – the technological convergence around the screen, and the spatial and temporal convergence that we see in terms of film content – I wish to argue today that these are based upon a more fundamental convergence, which is the convergence of the world in cinema. Furthermore, I shall argue that this convergence is itself predicated upon an ongoing ideology of divergence, of division, of separation, and of hierarchisation. In short, cinema continues to be business as usual. But perhaps more importantly, business as usual is increasingly becoming cinema.

Keywords: Convergence; hierarquisation; non-cinema.

Given the fundamental division that is at the heart of the computer, it is ironic that contemporary cinema depicts worlds without boundaries, as cameras pass from inside to outside of human bodies, through walls, and across galaxies in order to provide us with photorealistic images of continuous spaces. Furthermore, the digital computer-camera can record for so long now that there is a continuity of time in addition to a continuity of space, which in turn leads to a similar convergence of fiction and documentary with regard to film aesthetics, since we can no longer tell when the performance begins and when it ends.

And yet, for all of these convergences – the technological convergence around the screen, and the spatial and temporal convergence that we see in terms of film content – I wish to argue today that these are based upon a more fundamental convergence, which is the convergence of the world in cinema. Furthermore, I shall argue that this convergence is itself predicated upon an ongoing ideology of divergence, of division, of separation, and of hierarchisation. In short, cinema continues to be business as usual. But perhaps more importantly, business as usual is increasingly becoming cinema.

Screens proliferate to the point of ubiquity. I am surrounded by an endless array of screens – and if I find myself in a situation where I cannot see a screen, I need not worry, since at that moment I can take out the screen that I carry in my pocket and take a look at that one. I and many of my conspecifics are veritably addicted to, or at the very least dominated, by screens. How did this happen?

I imagine that the reasons for the rise of the screens are multiple, ranging at the very least from the psychological to the historical to the cultural and to the physiological. Perhaps there is a narcissism attached to the screen, especially in an age in which I use my smartphone to update my Facebook profile and constantly check it to see who has been looking at me. Certainly the proliferation of screens is attached to a particular period, what we might loosely term the present, and screens have not always been so

prominent.

Arguably not every culture is as screen-absorbed as the one(s) with which I am most familiar, namely the cultures of the Global North. And yet, there are strong reasons regarding why every human does or might look at screens if surrounded by them, and these are to do with the human mechanisms of attention.

Our screens tend to involve bright colours and rapid changes in terms of editing, camera movement and/or what we see on the screen; they tend to feature humans that supposedly are most attractive, while the distortions in size (from the massive to the minute depending on the size of screen with which we are confronted) also serve to attract and to maintain our attention. Furthermore, the devices attached to the screens often emit loud and/or sonorous noises, which also arouse our attention. As numerous studies about human attention show, then, the kinds of images that we see on our screens accord more or less precisely with the kinds of things that arouse our attention: unusual things that make us ask whether what we are seeing is prey, predator or mate. Given that the human brain rewards itself when it has worked out whether it is prey, predator or mate that we are seeing, it makes sense that we want to go through this experience over and over again. Indeed, the neurotransmitters associated with attention are norepinephrine and acetylcholine (see, for example, Himmelheber et al, 2000). The former is known more commonly in the UK as noradrenaline, which conveys the adrenaline-like dimension of attention, while the latter is not dissimilar to nicotine (nicotine imitates acetylcholine, and thus stimulates acetylcholine receptors in the brain; see, for example, Wu et al 2013). In other words, it may not be too grand an exaggeration to suggest that we are addicted to our screens. It is not, therefore, that we have a deficit of attention; it is that our attention constantly is over-aroused; we have a surplus of attention.

And if it is cinema that arouses and maintains our attention, then it is

perhaps unsurprising that it is the techniques developed in cinema that also proliferate and which fill those near-ubiquitous screens: physiologically we are predisposed to pay attention to those screens, whether we enjoy the content of the screen or not.

But more than this. Knowing that we look at screens, that we look at screens perhaps even more than we do the real world, then it is seemingly logical that one should try to monetize this mechanism and to turn attention into an economy. Not only do our survival instincts – looking out for prey, predators or mates – become part of this economy, but this economy becomes necessary for survival, in the sense that one's business might go bust if one does not take part in or use the techniques developed in cinema, since if no one knows about your business or what you do/are selling (if no one pays attention to it), then your business might perish and your ability to survive is as a result compromised. In short, cinema affects the economy in such a way that nearly all businesses must become cinematic, or they must adopt what Jonathan Beller (2006) has called a cinematic mode of production.

While there might be a case for medium specificity, therefore, I wish to suggest that the convergence point of the contemporary world is cinema – the techniques developed as part of its history, and the screens that play a central role in its proliferation. Indeed, few are the jobs that are not now tied to screens, with Ken Loach's *I, Daniel Blake* (UK/France/Belgium, 2016) recently staging the demise of traditional labour as the title character is forced to become computer literate in an age when his skills as a carpenter are becoming increasingly redundant. To be clear: it is not that the screens that we look at are always playing what we might call films, although increasing amounts of information are passed on audiovisually, as we can see from the way in which newspaper websites increasingly carry video content, meaning that they are converging with television shows. Nonetheless, each has a cinematic logic, which is the central logic of contemporary capital: to gain attention and to put attention to work in a bid

to make money. The best products are not the ones that make the most money; the products that garner the most attention are the ones that make the most money – and they do this through cinema. And so, a tool that we thought might show the world back to us, namely the cinematograph, in fact changes the world, capitalizing upon our attention mechanisms in order to intensify a particular system of increasingly globalized behaviour, namely capital itself. If the world shaped cinema, it is perhaps more true to say that today cinema shapes the world; we do not measure cinema according to reality; we measure reality according to cinema and that which is not cinematic is as good as non-existent, a theme to which I shall return shortly.

However, I presently wish to address how the convergence that is cinema involves not just a spatial convergence, in the sense that screens are everywhere and the screen becomes the focus of nearly all of our attention, but that it also involves a temporal convergence. I mean three things by this temporal convergence. Firstly, since we are always looking at screens and thus always paying attention to images and thus always taking part in the business of cinema, capital now becomes not a part of the day that rhythmically starts and stops, but it is constant, or endless. I wake up in the night and check my phone, which stays under my pillow, with my laptop on the floor next to my bed. In effect, there is now no time difference; just an ongoing hum.

This is tied to a second convergence, which we might call something like the perpetual present, or an inability to retain memories. This is a very common experience: I am writing a paper to present at SOCINE XX, and I realize that I need quickly to check a passage from Max Horkheimer's *Eclipse of Reason* (2013), and so I go online to see if I can find an electronic copy of that text. But before I get there, I see that I have three new emails in my gmail account, and so I check those – deleting two spam messages and responding to the third. Since I am checking emails, I check my work email and realize that I have to respond to one of those, from a student,

quite urgently, but in order to do this properly, I have to consult their student profile, and so I must carry out various logins in order remotely to access the university's system. I do this and respond to the email, only to see that I have another email asking for a meeting next week, and so I go over to my calendar and check that, add the meeting to my calendar, adding at the same time another meeting that I forgot earlier to add, before going back and responding to the email. I get an announcement telling me that I have received a message on Facebook, so I go to that – someone has sent me a link to a website that looks relevant enough for work, and so I follow the link, read the story, reply to my friend who sent me the link with a cursory thank you, and then... I know that I have to do something online, but I cannot remember what. Oh well, I should go back to writing my paper for SOCINE... Oh yes, I wanted to check that passage from Horkheimer. And so the cycle begins again. To reiterate: it is not that I cannot attend to my essay, it is that my attention is, with my complicity, aroused on all sides: I have a surplus of attention. All time converges in a perpetual present, then, as I remember nothing, but just drift from attention-arousing image to attention-arousing image.

The third temporal convergence, meanwhile, is more profound, and it also finds an echo in Beller's work on the attention economy. This convergence is the way in which cinema is the constitutive event of modernity, in that while modernity began long before cinema, and while cinema is now already 120 years old, the cinematic logic of capital was always there and continues to be at the heart of capital. The addiction to screens as opposed to being with the world is in effect present in all media, including shoes, clothes, buildings, agriculture, road surfaces, and, be it for better or for worse, for ensuring our comfort, warmth and survival or otherwise, these all involve processes of separation from as opposed to a convergence with the world. In effect, rather than a history full of surprises, my contention is that cinema destroys history, and it presents itself as the teleological beginning, centre and end of human time. The very illusory

nature of this and any teleology demonstrates the religious dimension of cinema: we worship it as we worship money, since cinema is capital; and it also demonstrates the way in which cinema involves the divergence of humanity and the world, since the world itself does not necessarily share the same fate as humanity, although humanity is trying to make it so through the mutual destruction of both the planet and itself. In effect, cinema demonstrates that we are not in Plato's cave (1987), watching shadows on a wall, and from which we shall emerge dazzled and awe-inspired by reality, but that we are with the world and desperately trying to make our way into Plato's cave, because reality is - or, at least in comparison to cinema, has become - too traumatic in its senselessness, in its very absence of teleology, for humans in their collective, cinema-induced insanity to bear. Cinema, then, crystallises the tendency under modernity for humans to separate themselves from the world and from each other and to seek to bury and/or control the world and our own animal instincts under clothes, concrete and cinematic appearances. Convergence, then, is underwritten by divergence on a global scale.

The retreat into Plato's cave also highlights how that which is not cinematic is as good as non-existent in a world in which cinema is the measure of reality as opposed to reality being the measure of cinema. If you are not on a screen somewhere, then no one knows that you exist. This is perhaps the central problem with the recent fantasy of living outside of cinematic society, *Captain Fantastic* (Matt Ross, USA, 2016).

In this film, Ben (Viggo Mortensen) lives with his six children in the forests of the Pacific Northwest, raising them to read voraciously, from classic and modern literature to science books and Noam Chomsky, to speak numerous languages and to be ultra-fit survivalists. Owing to the death of his wife and the children's mother, they return to civilization, where they get a frosty reception, in particular from Jack (Frank Langella), the wealthy father of Ben's late wife, Leslie (Trin Miller). While the film features various tribulations, in particular regarding whether Ben's way of raising his children

is good or appropriate, ultimately his children love him and they return to be with him even after Jack has tried to have them legally taken away from him. The film can be critiqued in various ways, including for its mythologisation of the outdoor life à la Ralph Waldo Emerson (1994) or Henry David Thoreau (1995), its glossing of various contradictions/plot holes (the family is repeatedly reliant on medical services for which they do not pay; somehow the children are fluent in six languages despite never having left the USA, or indeed interacted with other human beings), and for being a fantasy of re-empowered masculinity with still only supporting, interchangeable roles for women. However, what I wish to suggest about the film is slightly different.

At one point, Ben's eldest son, Bo (George MacKay), learns that he has been accepted into more or less every Ivy League school in the USA, something that he achieved with the help of Leslie, making the applications with her behind Ben's back. Ben tells Bo that this is a great achievement, but he also says to him that he does not need that world, and that Harvard, Yale, Princeton and the other universities are all precisely part of the world that they were seeking to leave behind.

In some senses, one can take Ben's point and understand that (at least in principle) Bo should not need a certificate from a high-brow university in order to validate him as a human being. And yet, if this were so, then how does it apply to this film, *Captain Fantastic*? Ben and his family do not own a television and they do not watch films, apparently, with books and music being their sole authorized entertainment media. If by implication, then, cinema is also part of this world that Ben has wanted to leave behind, then why does director Matt Ross make *Captain Fantastic* a film? Why does he not write it as a novel that thus more fittingly can convey a desire to escape the contemporary world and/or selected aspects of modernity more generally? The reason is because the family does not leave society in order to lead a new life. It leaves society in order to be able to come back to society and to present itself as empowered; in short, it leaves cinema in order to come back only as cinematic. This in part explains both why *Captain*

Fantastic, for all of its pleasurable aspects, is not only unadventurous formally (it really wants to be cinematic in quite a conventional sense), but it also demonstrates how the death of the mother is really an excuse for the father to show what a good father he is – regardless of his advice to his son about not going to Brown or Stanford. Indeed, that advice surely is hypocritical; what we should have seen was a family of idiots living in the wilderness being validated, rather than a fantasy of self-reliant *übermenschen*.

In other words, while *Captain Fantastic* pretends to be a fantasy about living in a world without cinema, and thus in a world without capital, it in fact is cinema as usual, complete with its patriarchal law that everyone follows, even the recalcitrant son, Rellian (Nicholas Hamilton) who spends much of the movie trying to rebel against his father.

However, for all that *Captain Fantastic* is a fantasy about disappearing off the grid, as it were, it also fails signally to recognise that the cinematic world in which we live is underpinned by two types of overlooked, invisible, and thus non- or only quasi-existent people, with cinema not allowing these different people democratically to converge, but rather relying structurally upon precisely their divergence, or separation. These two types of invisible people are the extremely rich and the poor.

When I say that the extremely rich are invisible, what I really mean is that capital itself is invisible. Under the cinematic mode of production, visibility is key, at the expense, even, of our other senses and the other ways of engaging with the world that they offer (smell, touch and so on). In Martin Scorsese's *Wolf of Wall Street* (USA, 2013), Leonardo DiCaprio's Jordan Belfort at one point walks toward the camera, which itself tracks backward, explaining how an IPO works; he stops himself mid-sentence and says: 'Look, I know you're not following what I'm saying anyway, right? That's... that's okay, that doesn't matter. The real question is this: was all this legal? Absolutely fucking not.' In

other words, no one understands how capital works, not least because its working cannot be shown; and in a culture in which the visible is validated above all else, if something cannot be shown, then quickly it is going to becoming boring – hence Belfort explaining how no one understands what he is saying.

But more than being boring, it is in fact of vital importance that the workings of capital are invisible. For, in being invisible, and with visibility/cinema being the measure of reality (and not vice versa), one can always deny that capital actually exists. Where is the proof for it? Not in anything visible. We perhaps touch again here on the religious dimension of capital, the invisibility of which maintains its divinity. But more importantly, it is the deniability of capital that is what enables it to maintain its hegemonic position in the world. Since there is no visible proof of exploitation, it becomes incredibly hard to show that there is exploitation and/or how it works.

This leads us to the second group of invisible people, who are precisely those who are exploited most, namely the poor. I am not denying here the existence of what we might broadly define as a history of social realist cinema, and in which we see the plight of the world's poor from migrant workers in Jean Renoir's *Toni* (France, 1935) through to the eponymous *Bicycle Thieves* (*Ladri di biciclette*, Italy, 1948) in Vittorio de Sica, to exploited labourers in the films of the Dardenne brothers and the aforementioned Ken Loach. But, on the whole, the poor remain invisible; divergence is the condition upon which convergence apparently can take place. And if it is visibility, or being cinematic, that is the measure of reality, then who are we to deny the desire of anyone to become visible if indeed they are (or at the very least feel) invisible, or excluded? Indeed, to increase the number of poor people in the world only increases the number of people seeking to become cinematic, and who as a result are worshippers at the altar of cinema-capital. If *Captain Fantastic* presents to us a fantasy about going off-grid, it is only the fantasy of an already empowered family (which is revealed as no less than a fantasy in its continuous complicity with

the cinematic society that it claims otherwise to condemn). While going off-grid is a privileged bourgeois fantasy, then, being or feeling off-grid and seeking to become cinematic, recognized, and thus real (a human being as opposed to a barbarian), is a far more common struggle.

We can see this tension between reality and cinema, between visibility and invisibility in cinema itself, for it uses these forms of invisibility in order to maintain its visibility. For, if computers and electronics more generally underpin the entire film industry (digital cameras, computers for post-production work, digital projectors and computers for exhibition and reception), then no one knows really how these machines actually work; taking one apart would show only an array of wires and chips too small for the human eye to consider. Furthermore, while many films are about making films, few to none are about the labour that goes into making the equipment that helps us to make and to consume films. There have been *exposés* on the awful working conditions and the low pay of those who make iPhones and iPads, while the mining industries for the main component materials for computers, including silicon, copper, iron and more, are also strewn with poor human rights records, low pay and terrible working conditions. Not only do we not know how films get made on a fundamental level, then, but we do not see how this equipment gets made, with the workers making that equipment also being invisible, and thus in many respects non-existent. If there is media convergence in the contemporary age, it is predicated upon a fundamental class divergence that is now globalized.

This divergence is key to the running of the contemporary world. Sticking to the examples of filmmaking hardware and smartphones, if we lived in a world without exploitation, in which (in the spirit of Eduardo Galeano, 2009) the veins not just of Latin America but everywhere were left intact, and in which workers from the mining industries through to the assembling plants were paid decently, we would never be able to afford these products since they would be enormously expensive. As a result,

images would not be produced, and the world as we know it would collapse – or at least the capitalist world would collapse, but likely with enormous wars as opposed to gleeful revolution.

That convergence is predicated upon divergence is perhaps clear in the etymology of the word. As likely is obvious, the word comes from *con-*, meaning together, and the Latin *vergere*, meaning to tend or to incline, which in turn takes its root from *wer-*, meaning to turn or to bend. The term also has a sense of *verge*, or to provide with a border, implying that the term is implicitly linked with the sense of creating borders. What type of borders these might be is perhaps suggested in the fact that the Old French term *verge* means a rod or a wand, as well as a penis. Indeed, the earliest English use of the term was to denote a male member. Keeping to Old French, the phrase ‘to be under the authority of’ would have been translated as *estre suz la verge de*, with a sense of the verge, then, being linked to patriarchal law, the penis perhaps functioning as something like a border or dividing line.

If technological convergence is then based upon a fundamental divergence, it perhaps comes as no surprise that we currently are seeing attempts to reconnect with the world from which we have diverged. This is recognizable in particular in the ‘slow’ movement, including of course the growing prominence of slow cinema, the very slowness of which functions as a means to reconnect viewers with a world that is otherwise disappearing from the fast-moving screens, and thus increasingly disappearing from our sense of reality. That disappearing world can be characterised by the torpor of time itself. Conversely, that which is disappearing from view reaches toward cinema in order to try to remain relevant. Let us take philosophy, for example, which increasingly uses film in a bid to convince people of its ongoing relevance, as do numerous other university courses in an attempt to retain the attention and interest of would-be students.

However, a philosophy of cinema, or film and philosophy, remains beholden to cinema as the central convergence point of the contemporary

world. Slow cinema, equally, is still cinema, even if a different kind of cinema. As Laruelle proposes non-philosophy in order to try to get back towards a world of connections and linkages as opposed to a world of division, separation and divergence, so might I propose non-cinema as a term to describe works that endeavor to highlight the exclusions that conventional cinema makes, not just in terms of political exclusions (few mainstream films are about transsexual sex workers à *la Tangerine*, Sean Baker, USA, 2015), but also in terms of exclusions that take place because of the very limits of the technology used to create cinema (certain lighting conditions, skin tones, durations, rhythms and sounds). These are films, therefore, that respond both thematically and formally to the divisions that cinema sews.

However, I wonder that even a radical ‘non’ cinema is still too beholden to that which it opposes in order genuinely to bring about the democratic convergence that might otherwise be promised beyond the divergences of the cinematic mode of production. Thinking of recent work by Slavoj Žižek (2010), who suggests that it is the entire system of value that should be opposed, rather than the reassignment of value in a fashion that is perceived as more democratic, it is not an oppositional cinema that can lead us out of the impasse, but rather an opposition to cinema. A complete rejection of cinema: never to watch or to make another film again. Speaking personally, as a filmmaker who makes films that are not really films, as a non-cinematographer, as it were, this is a very difficult choice to make. Indeed, I am confronted with the power of my own addiction to images when I come to realize that I could hardly live in a world in which I could neither produce nor consume images. To imagine not watching another cat video, and the soul-laughter that it produces, is impossible.

More than this, though, I am deeply affected and influenced by cinema: it is embarrassing to confess it, but receiving attention has addictive qualities just like the arousal of attention. Indeed, one wonders that attention here is in fact not just looking and not being seen, or being seen

but not looking back, but, rather, a profoundly social mechanism that is about looking and *showing that one is looking* (sharing videos on Facebook), and about being seen *and knowing that one is being seen*. In this sense, we can understand that attention is not dissimilar to shame: shame is always dependent on others – one has to be seen to be guilty in order to feel shame, in order to be ashamed. Indeed, the term in Portuguese for shame, *vergonha*, comes from the Latin term *verecundia*, which in turn is derived from the Proto-Italic *werēōr* and the Proto-Indo-European *wer-*, meaning to note or to sense, and which is a cognate with the Ancient Greek verb, *ὁράω/horáō*, meaning to see. If the convergences of the attention economy are predicated upon a divergence, we perhaps get towards a sense in which the shame of divergence is key to convergence; convergence is shameful – and in its shameful dimension, we understand that the divergence away from the world that is convergence is fully understood, desired, and not something of which we are unaware or ignorant (*wer-* is also the root for the English term awareness).

And so if we are shamed, but in some senses also shameless about the divergence of convergence (we know that we separate ourselves from the world; we know that we prefer Plato's Cave to reality – and we shan't do anything about it), then where are we to go? If I cannot give up filmmaking or watching cat videos, we realize not only that cinema has become entirely naturalized and that it perhaps cannot be renounced, but we also perhaps realize that our hope lies not with rejecting cinema outright, since this now cannot be done. Rather, we can return to Karl Marx and Friedrich Engels (1985, p.94) and realize that as with capital it is not a revolution that will overthrow it, but that it is the very destiny of capital to reach its own conclusion, then so, too, is it the destiny of cinema to reach its own conclusion, without necessary input from a conscious and/or conscientious revolution in aesthetics. In other words, non-cinema (if I may continue using the term) is not so much an oppositional movement, but it is what we recognise in already existing cinema that announces the movement of

cinema towards its own dissolution. It is the very unsustainability of cinema, and thus by extension capital, collapsing under its own weight.

The final issue becomes, then, whether cinema-capital is co- extensive with Earth. In *Elysium* (Neill Blomkamp, USA, 2013) and *Interstellar* (Christopher Nolan, USA/UK, 2014) both, we see humans having left Earth and created a simulation of the planet in miniature in space. Both are in some senses pastoral ideals. They masquerade as temporary homes for humanity while they work out what to do with themselves in terms of healing Earth or finding another planet on which to live. But really, both are the fantasy of humans to live in Plato's Cave, not least involving the exclusion of/divergence from the poor that is also at the root of capital's convergences. If to exhaust capital, one exhausts the Earth, then humanity faces cataclysm: to exhaust the Earth is likely to exhaust humanity, since the fantasies of *Elysium* and *Interstellar* are from being realized in the actual world that we inhabit, the dreams and schemes of Elon Musk notwithstanding. These are fantasy spaces that truly do diverge from reality, which is perhaps better represented in a film like *Gravity* (Alfonso Cuarón, UK/USA, 2013), informed as it is by the Third World sensibility of its director: being out in space is chaotic, and the machines in which we travel there both break down and are torn apart simply by floating debris. As per *Gravity*, the only hope is of getting back to Earth. Of finally converging once again with reality. The question is whether there is a reality left once cinema-capital has done with Earth and/or itself. To this question, I cannot give an answer. But in not having a set answer, in not knowing the future as an already-controlled thing (as opposed to an open-ended time), hope can be born. Let us hope and let us continue working towards a world in which the divergences that underwrite the superficial convergences of capital-cinema are overcome, and in which we work back towards converging with our planet and with each other.

References

- BELLER, Jonathan. *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Lebanon: University Press of New England, 2006.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Self-Reliance and other essays*. New York: Dover, 1994.
- GALEANO, Eduardo. *The Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent*. Trans. Cedric Belfrage. London: Serpent's Tail, 2009.
- GALLOWAY, Alexander R. *Laruelle: Against the Digital*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- HIMMELHEBER, Anne Marie; STARTER, Martin; BRUNO John P. Increases in cortical acetylcholine release during sustained attention performance in rats. *Cognitive Brain Research*, v. 9, n. 3, 2000. p. 313–25.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse of Reason*. London: Bloomsbury, 2013.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. London: New York University Press, 2006.
- LARUELLE, François. *Principles of Non-Philosophy*. Trans. Nicola Rubczak e Anthony Paul Smith. London: Bloomsbury, 2013.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *The Communist Manifesto*. Trans. Samuel Moore. London: Penguin, 1985.
- PLATO. *The Republic*. Trans. Desmond Lee. London: Penguin, 1987.
- THOREAU, Henry David. *Walden, Or Life in the Woods*, New York: Dover, 1995.
- WU JIE, Gao Ming; JIAN-XIN, Shen; WEI-SHING, Shi; OSTER, Andrew M.; GUTKIN, Boris S.. Cortical control of VTA function and influence on nicotine reward. *Biochemical Pharmacology*, v. 86, n. 8, 2013. p. 1173–1180.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Living in the End Times*. London: Verso, 2010.

Antropofagia e intermedialidade:
usos da literatura colonial no cinema modernista brasileiro¹

Lúcia Nagib²

¹ *Este texto faz parte do projeto de pesquisa 'Towards an Intermedial History of Brazilian Cinema: Exploring Intermediality as a Historiographic Method', financiado pelo esquema AHRC-FAPESP. Desenvolvem-se aqui ideias já presentes no capítulo 'O eu e o outro antropófago' (Nagib 2006: 93-120).*

² *Professora Catedrática de Cinema na University of Reading, onde dirige o Centre for Film Aesthetics and Cultures. É autora dos livros World Cinema and the Ethics of Realism (2011), A Utopia no Cinema Brasileiro: Matrizes, Nostalgia, Distopias (2006), O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos anos 90 (2002), Nascido das Cinzas: Autor e Sujeito nos Filmes de Oshima (1995), Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa (1993) e Werner Herzog: O Cinema como Realidade (1991).*

E-mail: l.nagib@reading.ac.uk

Resumo

Obra maior, mas pouco estudada, do movimento tropicalista do final dos anos 1960, *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970-72) recicla os ideais antropofágicos do modernismo brasileiro dos anos 1920, cuja base se encontra na literatura europeia colonial. O enredo aparentemente linear do filme versa sobre um francês devorado por índios tupis no século XVI, ao estilo do relato autobiográfico do aventureiro Hans Staden que teria escapado por pouco de destino semelhante em viagem ao Brasil. Mas a tessitura do filme é na verdade uma colagem de materiais diversos no melhor estilo tropicalista, incluindo não apenas citações do texto de Staden mas também os desenhos que ilustram a edição de 1557 de seu livro, além de referências aos escritos de Jean de Léry, André Thevet, Nicolas de Villegagnon, José de Anchieta, Manoel da Nóbrega, e a poemas e receitas culinárias do século XVI. Neste texto, sugiro que a ausência de hierarquia entre esses materiais, alinhavados por um hibridismo de mídias, línguas e culturas europeias e indígenas, confere ao filme um valor político que transcende o derrotismo reinante na esquerda brasileira naquele momento de auge da ditadura militar. Ao lado de outras obras modernistas associadas ao tropicalismo, *Como era gostoso o meu francês* reivindica para o cinema e a arte de seu tempo o direito de pertencer a um mundo multicultural para além dos limites da nação brasileira, provisoriamente em poder de mãos erradas.

Palavras-chave: antropofagia; canibalismo; intermedialidade; hibridismo; tropicalismo.

Abstract

This paper will draw on intermediality as a means to gain a deeper insight into the political contribution made by the film *How Tasty Was My Little Frenchman*, directed in 1970 by Cinema Novo exponent, Nelson Pereira dos Santos, and first screened in 1971. It will argue that, beyond the film's sensational focus on cannibalism, its intermedial relations bring about a new dimension of hybridity and transnationalism hitherto absent from the Cinema Novo agenda. *How Tasty Was My Little Frenchman* presents a distinctive multiperspectival structure derived from the self-revealing and self-standing form in which its raw materials are shown. For example, Hans Staden's book was not only a source for the fictional plot, but actual chunks of its text are displayed, alongside sixteenth-century drawings, letters, poems, decrees and testimonials by French and Portuguese colonisers, in the form of title cards or voiceover commentary, often in contradiction with the images and between themselves, thus multiplying the narrative layers that preserve their own, original semantic agency. This Tropicália-inspired multimedia procedure not only disregards the attachment to medium specificity that had

hitherto characterised political cinema in Brazil, but also deconstructs the unified figure of the auteur, held as the supreme creator in the early Cinema Novo.

Keywords: cannibalism; intermediality; hybridity; transnationalism; anthropophagy.



Fig. 1: Guerras de dispositivos incluem ilustrações do livro de Hans Staden...

Obra maior, mas pouco estudada, do movimento tropicalista do final dos anos 1960, *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1970-72) recicla os ideais antropofágicos do modernismo brasileiro dos anos 1920, cuja base se encontra na literatura europeia colonial. O enredo aparentemente linear do filme versa sobre um francês devorado por índios tupis no século XVI, ao estilo do relato autobiográfico do aventureiro Hans Staden, que teria escapado por pouco de destino semelhante em viagem ao Brasil. Mas a tessitura do filme é na verdade uma colagem de materiais diversos no melhor estilo tropicalista, entre eles: citações textuais, em forma de intertítulos, de testemunhos do explorador protestante Jean de Léry (figura 1), do abade católico franciscano André Thevet, do calvinista Nicolas de Villegaigon, dos missionários jesuítas José de Anchieta e Manoel da Nóbrega e das autoridades governamentais portuguesas, com seus

diversos graus de benevolência ou desconfiança para com os costumes indígenas; desenhos representando o suplício de Hans Staden (figura 2); e trechos de poemas e receitas culinárias do século XVI. Sugiro aqui que a ausência de hierarquia entre esses materiais, alinhavados por um hibridismo de mídias, línguas e culturas europeias e indígenas, confere ao filme um valor político que transcende o derrotismo reinante na esquerda brasileira naquele momento de auge da ditadura militar. Ao lado de outras obras modernistas associadas ao tropicalismo, *Como era gostoso o meu francês* reivindica para o cinema e a arte de seu tempo o direito de pertencer a um mundo multicultural para além dos limites da nação brasileira, provisoriamente em poder de mãos erradas.

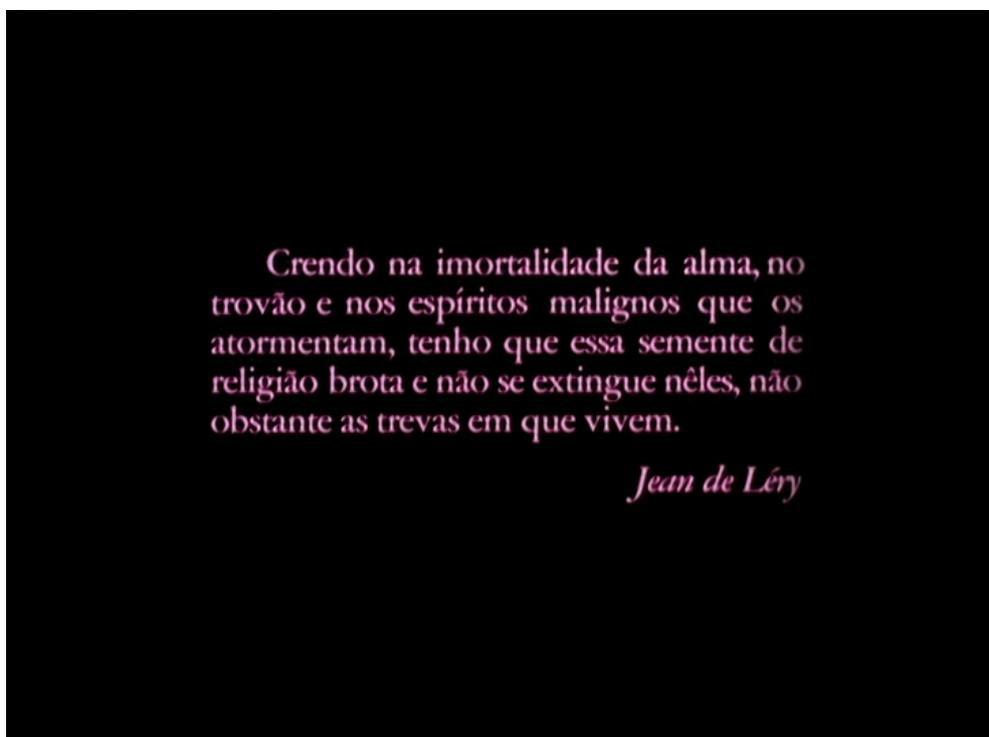


Fig. 2: ...e citações de Jean de Léry, sob a forma de intertítulos.

Vejamos como isso se dá. O filme recorre ao discurso alegórico que se tornara moeda corrente entre os diretores cinemanovistas impedidos de se

referir diretamente aos problemas políticos de seu tempo. A narrativa do passado ressoa com eventos do momento, como a tortura e o assassinato sistemáticos de prisioneiros e ativistas políticos, bem como a expulsão e o extermínio de populações indígenas para dar lugar à malfadada rodovia Transamazônica. Como de hábito no discurso alegórico, o enredo se situa num passado longínquo, no caso, no século XVI, quando portugueses e franceses (entre outros europeus) se encontravam em acirrada disputa pela posse do território brasileiro ainda mal delimitado, utilizando-se como massa de manobra dos tupiniquins e tupinambás, dois ramos rivais do tronco tupi, a etnia nativa mais numerosa na época. O personagem central é o mercenário francês Jean, que se encontra no Brasil sob o comando do Almirante Villegaigon e sobrevive milagrosamente ao ser lançado ao mar por seus superiores, acorrentado a bolas de ferro. Ao alcançar a praia, Jean é primeiramente capturado pelos tupiniquins, aliados dos portugueses, passando a lutar ao lado deles. A seguir, cai nas garras dos tupinambás, aliados dos franceses e inimigos dos tupiniquins e portugueses, mas que o confundem com um português, fazendo-o inicialmente cativo e a seguir matando-o e devorando-o segundo seu ritual.

O retrato do protagonista se baseia, em linhas gerais, na história de Hans Staden, sendo Jean mera tradução francesa do alemão Hans. A troca de identidade do protagonista provavelmente se deve a uma coprodução francesa que afinal não se concretizou. Mas Nelson também salienta que “os franceses participaram diretamente da colonização”, constituindo, portanto, “um objeto mais interessante [que um alemão] para a apreciação de um choque de culturas” (*apud* Salem 1987: 259). O diretor faz ainda referências ao romance de Graciliano Ramos, *Caetés*, de 1933, que tem como ponto de partida o famoso festim antropofágico promovido pelos índios caetés, no qual foram devorados o primeiro bispo do Brasil, Dom Pero Fernandes Sardinha, e seus companheiros, dando ensejo ao completo extermínio dessa etnia nativa pelos portugueses (SALEM, 1987: 257-8):

Ramos escreveu seu romance... numa tentativa de retornar à brasilidade, procurando gritar 'nós somos todos índios', e se colocando numa situação interna de reencontrar em si mesmo aquilo que podia subsistir do índio da primeira época do Brasil – o índio capaz de devorar um bispo – para se sentir mais 'homem de seu tempo'. Eu achei esse ponto de partida interessante, mas não me baseei na história de Ramos, que é psicológica. (*apud* Salem 1987: 258-9)

O impulso de Graciliano de reencontrar no índio antropófago a identidade brasileira perdida é em tudo semelhante ao que alimentou os modernistas brasileiros poucos anos antes e deu base ao movimento antropofágico, cujos princípios encontram-se detalhados no famoso 'Manifesto Antropofágico' de Oswald de Andrade, escrito em 1928 e datado desse momento inaugural, isto é, do "Ano 374 da Deglutição do bispo Sardinha" (1990: 52). Nele, Oswald proclama: 'Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.' (1990: 47). A menção ao canibalismo, por sua vez, é de cunho eminentemente político e tem por fim, como assinala Benedito Nunes (1990: 15), "ferir a imaginação do leitor" com a lembrança desse hábito desagradável. Nunes continua:

É um vocábulo catalisador, reativo e elástico, que mobiliza negações numa só negação, de que a prática do canibalismo, a devoração antropofágica é símbolo cruento, misto de insulto e sacrilégio, de vilipêndio e de flagelação pública, como sucedâneo verbal da agressão física a um inimigo de muitas faces, imaterial e proteico. (1990:15)

Embora provocador, esse conceito de antropofagia traz a marca inconfundível da visão romântica do bom selvagem. De fato, no que se refere ao índio, as fontes básicas da utopia oswaldiana são o ideal renascentista do paraíso reencontrado em terras brasileiras e as teorias clássicas da bondade natural. Montaigne, Léry, Thevet e a célebre carta de Caminha recebem menções constantes, tanto quanto Rousseau e os iluministas franceses. Quanto ao referencial moderno, Oswald toma de empréstimo ideias de Engels, Freud e Nietzsche para condenar a cultura messiânica fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, pregando em seu lugar a sociedade matriarcal sem classes que surgiria do progresso

tecnológico. Compôs, assim, uma utopia ao mesmo tempo primitivista e futurista, em que o homem da hora d'outra vez, livre das opressões sociais e sexuais, se encarnaria no homem do futuro, com toda a potência fálica do pau-brasil, que a poesia pau-brasil, lançada pouco antes, procurava mimetizar enquanto produto de exportação para a Europa.

Mais próximo de Oswald, havia também a influência do gosto primitivista da vanguarda francesa, que tem entre suas fontes o “Manifesto Canibal Dada”, de Francis Picabia, de 1920. De qualquer modo, tratava-se de um canibalismo metafórico, livre de qualquer sugestão de consumo real de carne humana, que se contentava em absorver e transformar ideias e técnicas abstratas. Mesmo com relação aos índios tupis da época do descobrimento, a antropofagia oswaldiana era altamente idealizada, não admitindo senão o canibalismo ritual, motivado por razões nobres e praticado contra o inimigo como ato extremo de vingança – como, segundo Oswald, já se fazia na Grécia antiga. Assim, distanciada das necessidades meramente corpóreas do canibalismo alimentar, a antropofagia se purificava e recuperava o caráter romântico, harmonizando-se com a bondade natural do primitivo brasileiro.

Roberto Schwarz estabelece um vínculo entre a euforia primitivista de Oswald e a prosperidade que trazia para São Paulo a exploração do café na época, caracterizando tal atitude como típica de uma elite intelectual ligada à classe dominante. Para Schwarz (1987: 24), a poética oswaldiana depende do futuro que o café pensava ter pela frente, fazendo que o universo de relações quase-coloniais que ele reproduzia lhe aparecesse não como obstáculo, mas como elemento de vida e progresso, e aliás, uma vez que era assim, de um progresso mais pitoresco e humano do que outros, já que nenhuma das partes ficava condenada ao desaparecimento.

O próprio Oswald, ao se filiar em 1931 ao partido comunista, iria rejeitar seu entusiasmo juvenil com a antropofagia, dizendo ter sido vítima do “sarampão antropofágico” que atingira indistintamente aqueles que não tinham recebido a vacina marxista’ (NUNES, 1990: 7).

Dando continuidade ao modernismo literário de Oswald pelo filtro regionalista e realista de Graciliano, *Como era gostoso o meu francês* oferece ao canibalismo ancestral brasileiro um novo alento político. A celebração utópica e rebelde da antropofagia do primeiro modernismo é substituída aqui por uma abordagem objetiva e neutra do canibalismo literal, sem nada que o recomende ou desabone. Mas o filme tampouco sucumbe ao ceticismo sombrio em que mergulhara a maioria dos filmes do Cinema Novo após o golpe militar de 1964, pondo um final abrupto às esperanças revolucionárias alimentadas até então pela intelectualidade de esquerda brasileira. Nenhum dos personagens – muito menos o francês do título – representa o alter-ego do diretor desnordeado, à procura de explicações para a debacle revolucionária, como no célebre exemplo de Paulo Martins, oherói torturado de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Personagens como ele haviam proliferado nos filmes cinemanovistas após o golpe militar, entre eles o protagonista Felipe, do filme *Fome de amor*, do próprio Nelson, feito pouco antes de *Como era gostoso o meu francês* e interpretado pelo mesmo Arduíno Colasanti, que faz o papel de Jean. Com suas cores quentes e atores de formas esculturais inteiramente nus, em praias paradisíacas, o filme exala uma atmosfera de liberdade incomum e inesperada para a época.

Isto talvez se deva à situação em que a equipe e os atores do filme se encontravam naquele momento. Desde o recrudescimento do regime militar, com o Ato Institucional n. 5, de dezembro de 1968, muitos cineastas e artistas haviam partido para o exílio na Europa. Nelson também se exilara, mas dentro do próprio Brasil, na cidade histórica praiana de Parati, hoje polo de grande atração turística, mas na época um lugarejo esquecido no tempo. Eis como Helena Salem (1987: 247) narra este cenário:

E o filme, agora, é Parati. Cidade colonial, bonita, de ruelas compridas, recantos, calma, quase paradisíaca. Junto ao mar, no litoral fluminense. Uma cidade que é toda ela cenário. Lá, Nelson se refugia com sua tribo. Sem o frio ou a amargura de um exílio europeu. Com o prazer do sol, da praia, sobretudo de continuar criando. Vivendo e elaborando a loucura do momento.

A 'tribo' a que se refere Salem é formada pelo elenco e a equipe dos três filmes que o diretor ali produziu, *Azyllo muito louco* (1970), *Como era gostoso o meu francês* e *Quem é Beta?* (1972). Vivendo nesse retiro comunitário em estilo hippie, a tribo de Nelson continuava assim, a seu modo, a usufruir da liberdade ceifada pela virada política conservadora. Em *Como era gostoso o meu francês*, quase se pode palpar esse modo livre de viver. A liberdade sexual reivindicada pela antropofagia modernista a partir do símbolo fálico do pau-brasil encontra-se aqui anunciada desde o título do filme, que qualifica o francês de 'gostoso', num trocadilho entre o gosto de sua carne, saboreada no final por sua amante índia Sepoipepe, e seus atributos sexuais, que a câmera se deleita em evidenciar (figura 3).



Fig.3: Culturas intercambiáveis em clima de liberdade.

Mas o clima de liberdade também se faz notar pela igualdade de

tratamento dispensado no filme às culturas indígena, francesa e portuguesa. Tal efeito se vê realçado, no nível formal, graças ao recurso às propriedades intermediais do cinema. Conferindo autonomia às suas várias fontes e linguagens, fazendo mesmo prevalecer línguas estrangeiras, como o francês e o tupi, sobre o brasileiro comum, o filme promove o estilhaçamento da identidade nacional, da especificidade do dispositivo fílmico e da figura do autor, propondo uma plataforma supranacional e multicultural como saída política para a utopia perdida.

A guerra dos dispositivos

Figura ao mesmo tempo real e imaginária, o índio antropófago esteve desde o início vinculado à visão do Novo Mundo e do Brasil. Como observa Afonso Arinos (2000: 38), algumas cartas marítimas da época dos descobrimentos nomeavam o país ‘Brésil Cannibale’, transformando-o na moradia desse monstro que se acreditava ter cara de cão (*canis*, em latim). Parte da galeria dos seres fantásticos que se supunha habitar as terras de além-mar, o canibal foi pela primeira vez associado à ideia do bom selvagem por Montaigne, que por sua vez tomou por base os relatos de Staden, Thevet e Léry, além de entrevistas que conduziu com três índios tupinambás levados à França provavelmente no ano de 1566 (ARINOS, 2000: 92ff). Em seu célebre ensaio “Dos canibais”, que teve grande influência sobre os modernistas, Montaigne descreve a sociedade indígena brasileira como verdadeiramente paradisíaca, concluindo:

Penso que há mais barbárie em comer um homem vivo do que em comê-lo morto, em dilacerar por tormentos e por torturas um corpo ainda cheio de sensibilidade, assá-lo aos poucos, fazê-lo ser mordido e rasgado por cães e por porcos (como não apenas vemos mas vimos de recente memória, não entre inimigos antigos mas entre vizinhos e concidadãos, e, o que é pior, sob o pretexto de piedade e de religião), do que assá-lo e comê-lo depois que ele morreu. (Montaigne 2000: 313)

O comentário, que se celebrizou e deu base à teoria da bondade natural entre os iluministas, é, no entanto, ambíguo. Frank Lestringant (1997: 142)

questiona até que ponto se deveria levar a sério esse “elogio inesperado de povos nus e antropófagos”, em vista do evidente grau de ironia e humor que contém. Sem dúvida, em “Dos canibais”, o propósito de Montaigne era criticar a sociedade de seu tempo mais que compreender o comportamento dos índios brasileiros. Por isso, ao defini-los, utiliza-se da ‘retórica negativa’ em voga na época, como explica Marouby (1990: 115). Assim prossegue Montaigne:

É um povo, diria eu a Platão, no qual não há a menor espécie de comércio; nenhum conhecimento das letras; nenhuma ciência dos números; nenhum título de magistrado nem de autoridade política; nenhum uso de servidão, de riqueza ou de pobreza; nem contratos; nem sucessões; nem partilhas; nem ocupações, exceto as ociosas; nem consideração de parentesco exceto o comum; nem vestimentas; nem agricultura; nem metal; nem uso de vinho ou de trigo. (2000: 309)

Trata-se, em suma, de um índio idealizado ao máximo e inteiramente ignorado em sua estrutura social, a qual, evidentemente, possuía divisão de trabalho, agricultura e regras de comportamento como qualquer outra. “O julgamento de valor positivo”, diz Todorov (1989: 70) a respeito do suposto relativismo de Montaigne, “se funda num mal-entendido, a projeção no outro de uma imagem de si – ou, mais precisamente, de um ideal de si, encarnado por Montaigne com base na civilização clássica”.

Esse caleidoscópio que transforma o outro no espelho negativo de si informa, de modo irônico, a estrutura do filme como um todo. Antes mesmo dos créditos, um trecho de uma carta de Villegaignon a Calvino, datada de 31 de março de 1557, é lido em *voz over*, na única elocução em português atual do Brasil ao longo do filme. Esta carta encontra-se reproduzida na íntegra no livro *Viagem à terra do Brasil*, de Jean de Léry (1980: 39ff), publicado pela primeira vez em 1576, e aqui citada na tradução do artista e intelectual modernista Sérgio Milliet:

O país é deserto e inculto, não há casas, nem tetos, nem quaisquer acomodações de campanha. Ao contrário, há muita gente arisca e selvagem, sem nenhuma cortesia nem humanidade. Muito diferente de nós em seus costumes e instrução. Sem religião,

nem conhecimento da verdade ou da virtude, do justo ou do injusto, verdadeiros animais com figuras de homem.

Note-se que a ‘retórica negativa’ é utilizada por Villegaigon para detratir os indígenas, e não enaltecê-los como fizera Montaigne. A leitura prossegue narrando a conspiração de 26 mercenários franceses que, “incitados pela sua cupidez carnal”, haviam planejado matar Villegaigon, enquanto as imagens mostram, ao contrário, o sofrimento dos ditos rebeldes, dentre eles o herói Jean, submetidos às agruras do trabalho escravo. No final da leitura, a voz over descreve a libertação de Jean para que possa se defender, porém as imagens outra vez a contradizem ao mostrar o réu acorrentado a duas bolas de ferro, sendo arremessado ao mar numa execução sumária.

O uso dessa carta, datada de um passado longínquo, é tipicamente alegórico, pois apresenta paralelo óbvio com a situação política atual no Brasil, em que torturas e assassinatos de presos políticos eram moeda corrente, sendo frequentemente falsificados no noticiário oficial como suicídio ou acidente. Também alegórica é a imagem das índias que se livram das camisolas brancas impostas pelos soldados de Villegaigon, fato descrito por Léry nos seguintes termos: “Embora as cobríssemos à força, despiam-se às escondidas ao cair da noite e passeavam nuas pela ilha, por mero prazer” (1980: 120). É fácil ver aqui outra alusão alegórica ao movimento feminista em curso, que levava à queima simbólica de sutiãs em diversas capitais do mundo em maio de 1968.

O tom e estilo adotados pelo locutor em off, que anuncia as ‘Últimas notícias da França Antártica enviadas pelo Almirante Villegaigon’, por sua vez parodiam a narração dos cinejornais – no caso, as chamadas ‘Atualidades Francesas’ – dos anos 1960 no Brasil. A narrativa de crimes e mortes, porém, contrasta com a suavidade alegre do Concerto n. 1 para Trompa de Mozart que a acompanha. Produz-se assim uma colisão paródica de dispositivos em que imagens, texto e música se contradizem a cada passo. Essa guerra intermidial que introduz a narrativa leva a seguir a

um embate equivalente de línguas e identidades que põe em cheque o conceito de nação tanto quanto a autoridade e autoria do próprio filme.

A morte do autor

Um dos fatores mais distintivos do filme é a pluralidade linguística, cujo fim não é apenas a fidelidade à origem dos personagens, mas também transformá-los em veículos inconscientes de sua herança cultural. A seguinte passagem é eloquente a este respeito. Jean sobrevive à tentativa de execução, porém, ao chegar à praia, cai em mãos dos tupiniquins, aliados dos portugueses, que o forçam a combater a seu lado. Numa escaramuça, estes acabam vencidos pelos tupinambás, aliados dos franceses, que capturam Jean. Com o fim de estabelecer a verdadeira identidade de sua presa, os índios colocam Jean ao lado dos portugueses e o fazem falar, apontando para a própria língua. Jean recita uma estrofe do poema “Ode sur les singularitez de la France Antarctique d’André Thevet” (ou Ode às singularidades da França Antártica de André Thevet), de Étienne Jodelle, autor renascentista do grupo Pléiade. Já os portugueses declamam uma receita de ensopado de lampreia, em alusão involuntária ao ritual canibal indígena, dado que a lampreia deve primeiro ser morta ‘com um só golpe’, do mesmo modo que os prisioneiros são abatidos com um único golpe da *ibirapema*, espécie de maçã indígena. O efeito é cômico porque os personagens emitem essas falas de maneira automática e impessoal, como se fossem meros reprodutores de discursos pré-existentes. Como tal, constituem a figuração daquilo que Foucault, nos anos 1960, havia definido como ‘a função autor’, ou seja, o autor sem corpo, destituído de essência:

O nome do autor não está situado no estado civil dos homens ou na ficção da obra, está situado na ruptura instaurada por um certo grupo de discursos e seu modo de ser singular... A função autor é portanto característica do modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 1994: 798)

No mesmo espírito de Foucault e da rebeldia dos anos 1960, Barthes também decretou a morte do autor como um ato político, já que o autor constituía “o resumo e desfecho da ideologia capitalista” (BARTHES, 2004: 2). Do mesmo modo, *Como era gostoso o meu francês* recusa individualidade aos agentes históricos com o fim, não de diminuir sua responsabilidade nos acontecimentos, mas de ressaltar o predomínio do contexto sobre o indivíduo, isto é, sobre o protagonista heroico tal como retratado no cinema convencional e mesmo nos primeiros filmes do Cinema Novo, nos quais o herói funcionava como porta-voz do autor todo-poderoso.

Retornando ao uso da ode de Jodelle, que é dedicada a Thevet, seu uso também pode ser visto como político na medida em que seus versos fazem uma ‘comparação entre o selvagem e o civilizado largamente favorável àquele’, como Afonso Arinos observa (2000: 159). Vejamos como isso ocorre no poema como um todo:

Celuy là fait beaucoup pour soy/ Qui fait en France comme moy,/ Cachant sa vertu la plus rare,/ Et croy veu ce temps vicieux,/ Qu’encore ton livre seroit mieux/ En ton Amerique barbare,/ Car qui voudroit un peu blasmer/ Le pays qu’il nous faut aymer/ Il trouveroit la France Arctique/ Avoir plus de monstres, je croy/ Et plus de barbarie en soy/ Que n’a pas la France Antarctique./ Ces barbares marchent tous nuds,/ Et nous nous marchons incognus,/ Fardez, masquez./ Ce peuple estrange/ A la pieté ne se range./ Nous la nostre nous mesprisons,/ Pipons, vendons et deguisons./ Ces barbares pour se conduire/ N’ont pas tant que nous de raison,/ Mais qui ne voit que la foison/ N’en sert que pour nousentreuire?

Eis como isto se traduz literalmente:

Aquele que se comporta como eu na França/Escondendo sua virtude mais rara/ Faz muito para si mesmo./ Na minha opinião, nesses tempos corruptos, penso/ Que seu livro seria até melhor/ Em sua América bárbara/ Pois quem quer que critique um pouco/ O país que devíamos amar/ Descobriria que na França Ártica/ Há mais monstros, creio eu/ E mais barbárie em si/ Que a França Antártica./ Esses bárbaros andam completamente nus,/ E nós andamos incógnitos/ Maquiados e mascarados. Esse povo estranho/ Não adota a piedade./ Nós desprezamos a nossa/ Falsificamos, vendemos e disfarçamos a nossa./ Esses bárbaros em sua conduta/ Não são tão razoáveis como nós,/Mas quem só vê o coletivo/ Não o faz apenas em proveito próprio?

Como se percebe, o francês Jean, ao recitar os versos em destaque acima, veicula um discurso contrário a seus próprios interesses, ou seja, um discurso em defesa dos hábitos dos índios, descritos como mais honestos e civilizados que os seus, o mesmo acontecendo com os portugueses, que sem querer ensinam aos indígenas a cozinhar sua própria carne.

A inflexão tropicalista desta cena, por sua vez, pode ser identificada no uso paródico de estereótipos culturais que definem o francês como culto e poético, enquanto os portugueses aparecem como pragmáticos e gulosos. Esse tipo de paródia cultural de fundo preconceituoso era corrente no cinema popular brasileiro desde as chanchadas dos anos 1950, que viviam uma espécie de renascimento naquele momento, graças entre outras coisas à reabilitação da cultura popular promovida pelos tropicalistas. Nada disso importa para os índios no filme, é claro, já que não sabem diferenciar entre os vários europeus. No entanto, a fala alienante e alienada dos estrangeiros faz com que todos, inclusive os indígenas, apareçam como membros de uma só humanidade, com ambições e necessidades comuns e intercambiáveis.

Exemplos disso abundam no filme. O grande chefe tupinambá Cunhambebe, retratado em toda sua glória nos desenhos renascentistas que informam sua caracterização no filme, quer canhões para exterminar seus parentes tupiniquins, não os espelhos e outras ninharias que os franceses lhe oferecem. Jean constitui o vértice provável de identificação espectral e catártico graças ao tempo de tela que lhe é concedido, porém, tal como seus inimigos, é igualmente movido pela ganância e não hesita em assassinar um conterrâneo com um simples golpe de enxada na cabeça quando este ameaça se apossar do tesouro deixado pelo marido morto de sua amante indígena, Seboipepe. Entre este assassinato e o outro cometido pelos índios com a *ibirapema*, em suas cerimônias canibais, não há diferença, a *ibirapema* e a enxada, enquanto armas, sendo em tudo intercambiáveis.

O filme se esforça, sem dúvida, em ressaltar a devastação e o custo humano resultantes da invasão europeia no Brasil. Após o assassinato e canibalismo ritual de Jean, um intertítulo contendo uma citação de Mem de Sá, Governador Geral do Brasil, datada de 1557, informa: “Lá no mar pelejei, de maneira que nenhum tupiniquim ficou vivo. Estendidos ao longo da praia, rigidamente, os mortos ocuparam cerca de uma légua”. Porém o filme nos diz que esses índios eram tão humanos quanto seus assassinos e, portanto, também poderiam ter sido eles.

A utopia híbrida

Como mencionei, ao longo do filme lança-se mão de uma variedade de dispositivos extrafílmicos, como gravuras renascentistas e motivos musicais diegéticos e extradiegéticos, que incluem desde cantos guerreiros indígenas autênticos até exercícios experimentais de Zé Rodrix, o famoso inventor do ‘rock rural’, que mistura música sertaneja e rock à moda tropicalista. Nelson e sua equipe não foram os primeiros a se utilizar desse procedimento, que corresponde à estética de colagem já em prática no teatro, na música e nas artes plásticas no Brasil, sob influência do tropicalismo. Tanto quanto Nelson, os artistas tropicalistas recorriam à antropofagia modernista a fim de legitimar a apropriação indiscriminada de linguagens diversas, bem como da cultura popular e erudita. Enquanto movimento, no entanto, o tropicalismo nasceu do cinema, mais precisamente do filme *Terra em transe* de Glauber. Caetano Veloso, o introdutor do tropicalismo na música, relata a espécie de ‘epifania’ que experimentou ao assistir a esse filme, e a uma cena em particular, na qual o protagonista Paulo Martins tapa a boca de um operário e o acusa de analfabeto, alienado e incapaz de um dia governar o país. Veloso diz ter vivido esta cena “cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então: a morte do populismo” (VELOSO, 1997: 104-105). É precisamente na fronteira entre o fim do populismo e o

nascimento do tropicalismo que a política de *Como era gostoso o meu francês* se localiza, propondo uma alternativa para as expectativas frustradas da esquerda. Trata-se, porém, de um posicionamento implícito, uma procura, mais do que um encontro, abrindo caminho para uma ambiguidade que já incomodara Oswald quando da sua conversão à ortodoxia do comunismo.

Mas é justamente na negação de dogmatismos que reside a política da intermedialidade, uma corrente que penetrou a arte e os estudos culturais na esteira do estruturalismo e do pós-estruturalismo. Ideias de pureza, essência e origem deram lugar à intertextualidade e ao dialogismo, tais como formuladas por Kristeva e Bakhtin, este último um defensor, como Foucault, da concepção do autor como ‘orquestrador de discursos pré-existentes’ (STAM, 2005: 4). Stam sugere que os estudos intertextuais e intermediais são necessariamente interculturais na medida em que contribuem para “a não segregação” e “a transnacionalização” da própria crítica, bem como para a abolição de hierarquias implícitas entre as diferentes formas artísticas (2005: 17). *Como era gostoso o meu francês* é transnacional a partir de sua concepção, uma coprodução francesa que não se concretizou. O personagem francês foi mesmo assim mantido, pois servia ao caráter intercambiável das nacionalidades tematizado no enredo. O próprio Hans Staden fora vítima de troca de identidade, tendo sido tomado por um português e por esta razão condenado ao canibalismo pelos tupinambás. Tanto quanto o francês, Staden viveu num mundo globalizado o qual, graças às navegações e descobertas, como afirma Wallerstein (2011), já era um sistema mundial moderno feito de subjetividades híbridas.

Isto, no entanto, não assegura uma base política ao filme, pois, como também afirma Stam (2003: 32), o hibridismo pode ser facilmente “recodificado como um sintoma do momento pós-moderno, pós-colonial e pós-nacional”, tendendo ao niilismo e imobilismo político. É por esta razão que Schwarz (2012:13), assim como criticara Oswald, vê com

desconfiança o ataque de Caetano Veloso ao populismo de esquerda, argumentando:

A vitória da contrarrevolução em 1964-70, com a decorrente supressão das alternativas socialistas, havia propiciado a passagem precoce da situação moderna à pós-moderna no país, entendida esta última como aquela em que o capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação.

Em *Como era gostoso o meu francês*, no entanto, a hibridez de dispositivos, formas e culturas confere ao filme qualidades que vão além do apelo comercial e do nihilismo político pós-moderno. Como procurei demonstrar, graças a seu multiculturalismo pragmático e único, o filme foi capaz de oferecer à arte e ao cinema popular no Brasil na virada dos anos 1960-70 a chance de sobreviver sob a égide da liberdade de expressão e do direito de pertencer a um mundo maior do que a nação.

Referências

- ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1990.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes. Disponível em http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf. Acessado em 21 de junho de 2017.
- FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- FOUCAULT, Michel. "Qu'est-ce qu'un auteur?". In: DEFERT, Daniel & EWALD, François (orgs). *Dits et écrits 1954-1988*. Paris: Gallimard, 1994. 789-820.
- LESTTRINGANT, Frank. *O canibal: grandeza e decadência*. Brasília: UnB, 1997.
- LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. (Tradução e notas de Sérgio Milliet.) São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1980.
- MAROUBY, Christian. *Utopie et primitivisme: Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*. Paris: Seuil, 1990.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: livro 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopia*. São Paulo: CosacNaify, 2006.

NUNES, Benedito. 'Antropofagia ao alcance de todos'. In: *A utopia antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 1990. 5-8.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1987.

SCHWARZ, Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 11-28.

_____. 'Verdade tropical: um percurso de nosso tempo'. In: *Martinha versus Lucrecia. Ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

STAM, Robert. "Beyond Third Cinema: The aesthetics of hybridity". In: GUNERATNE, Anthony R. & DISSANAYAKE, Wismal. *Rethinking Third Cinema*. New York/London: Routledge, 2003. 31- 48.

_____. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres: la ré exion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WALLERSTEIN, Immanuel. *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World- Economy in the Sixteenth Century*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2011.

On cinema and convergence

Henry Jenkins¹

¹ *Professor de comunicação, jornalismo, artes cinemáticas e educação na University of Southern California. Entre suas obras, destacam-se* Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture (1992), Convergence Culture: Where Old and New Media Collide (2006), Spreadable Media: Creating Meaning and Value in a Networked Society (2013) e By Any Media Necessary: The New Youth Activism (2016).

E-mail: hjenkins@usc.edu

Resumo

Utilizando *Star Wars* e o Universo Expandido da Marvel como principais exemplos, este ensaio explora os modos como as práticas de narrativa transmídia modificaram o entretenimento hollywoodiano, resultando em uma maior ênfase na construção de mundos e relações mais participativas com o público. Na sua forma contemporânea, a transmídia assume um público mais interligado que ativamente procura informações sobre a experiência do entretenimento que lhes interessa, resultando em um uso ainda mais extensivo de paratextos para sinalizar o que se espera dos próximos lançamentos, de blogs e podcasts que recapitulam e interpretam textos midiáticos cult e de mais espaços informais onde as pessoas podem debater, confrontar conhecimentos, partilhar suas criações e participar do fenômeno dos fãs que cresce ao redor de tais obras.

Palavras-chave: Transmídia; fãs; construção de mundos; cinefilia.

Abstract

Using *Star Wars* and the Marvel Extended Universe as primary examples, this essay explores the ways that transmedia storytelling practices have altered Hollywood entertainment, resulting in a stronger emphasis on world building and a more participatory relationship with its audiences. Transmedia in its contemporary form assumes a networked audience that is actively seeking out information about entertainment experiences they care about, resulting in much more extensive use of paratexts to signal what we might expect from upcoming releases, more blogs and podcasts that recap and interpret cult media texts, and more informal spaces where people can debate, pool knowledge, share their own grassroots creations, and otherwise participate in the fan phenomenon that grow up around such works.

Keywords: Transmedia; fans; world-building; cinephilia.

Let's begin with a thought experiment. Suppose you were asked to explain *Rogue One* to someone who had no familiarity with the Star Wars franchise. Where would you start? You might, for example, describe *Rogue One* as *Star Wars 3.5*, focusing on its relationship to the timeline generated by the series of films as a whole. Of course you would then have to explain that the first *Star Wars* film was actually *Star Wars 4*, that they then produced *Star Wars 5* and *6* before going back to make *Star Wars 1, 2, and 3* and now they are on to making *Star Wars 7, 8, and 9*, but in the midst of doing so, they stopped and made *Star Wars 3.5* as a kind of connecting tissue within the series. Got that!

Now, consider that *Rogue One* contains only short cameos by characters (such as Princess Leia) from the core franchise and that it is predominantly about a different set of characters that co-exist within the same fictional world. World (WOLF, 2014) is going to be a key word in this essay so hold onto that thought for a moment. Also, consider that the producers went to the difficulty of developing a new cast of characters only to kill them off by the end of the film, which means they have no future within the Star Wars universe. But, here's the key point -- they do have a past that can be potentially explored in future vehicles.

Of course, those future vehicles are unlikely to be films for theatrical distribution. They are more likely to appear in future games, comics, novels, and animated television series, each of which will make its own contribution to the unfolding of the Star Wars franchise.

Now, keep in mind that the core concepts here are communicated to the majority of viewers before they ever bought tickets and entered the cinemahouse, and that *Rogue One*, for all of its intertextual complexities, ended up being one of the top box office successes of recent years. In my 2008 book, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, I described some of the changes that were then impacting the entertainment industry. Here are some of the key claims:

- It no longer made sense to think in terms of the specificity of individual media, because we were entering a world where every

story, image, sound, brand, etc. would flow across every available media platform, with the flow shaped as much by choices being made in teenagers' bedrooms as in corporate boardrooms, because if the media companies did not make media available to us when we wanted it, where we wanted it, and how we wanted it, then the public would take it there illegally. In such a world, the boundaries between film, television, games, and the internet were going to become increasingly more blurry.

- Technologies were not converging, but content was. Convergence was not so much an endpoint as it was an ongoing process, a shifting set of relationships between producers, consumers, platforms, and content.
- Audiences were increasingly demanding the right to meaningfully participate within the entertainment experiences that mattered to them. They did not simply want preprogrammed forms of interactivity but wanted the right to organize their own communities around the content (collective intelligence) and to use the content as raw materials for their own creative expression (participatory culture).
- Through this process, they were developing new skills that would eventually get applied to more “serious” purposes, such as those around religion, education, and politics.
- All of this paved the way for what my book described as transmedia storytelling. Here’s how I defined it more than a decade ago: “Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story.”

I documented some of the early experiments in transmedia

entertainment using *The Matrix* as my primary example. The term has since been taken up by media producers and audiences around the world (JENKINS 2014, 2016). While some of the more radical potentials of crosscutting stories across media platforms are now probably off the table, at least in terms of mainstream media properties, other aspects of transmedia storytelling have become absolutely normative in the ways contemporary popular cinema operates. One needs to look no further than the Marvel Extended Universe or, to go back to our earlier example, *Star Wars*, to get a sense of how sophisticated contemporary transmedia practices have become.

Transmedia in its contemporary form assumes a networked audience that is actively seeking out information about entertainment experiences they care about, resulting in much more extensive use of paratexts to signal what we might expect from upcoming releases, more blogs and podcasts that recap and interpret cult media texts, and more informal spaces where people can debate, pool knowledge, share their own grassroots creations, and otherwise participate in the fan phenomenon that grow up around such works. As a result, the most avid consumers are constantly scanning the horizon, trying to identify interesting bits of content in a world where there are more options than any of us can process, and then, when we find something we like, we want to drill down as deep as we can and settle in for one long bingeviewing.

These processes are taking place on a global scale, with the world's digital elites plugging into the same communication networks and participating in the same forum discussions. But participatory culture also represents a point of localization as Hollywood franchises get reimagined and re-presented through grassroots media practices characteristic of specific national and regional cultures. So, *Rogue One* inspires shadow puppet shows in Indonesia and Malaysia, sand sculpture on the beaches of Rio, gets turned into stacked dolls in Moscow or *piñatas* in Mexico City, and provides raw materials for street artists or meme-makers everywhere.

These participatory practices are also part of the transmedia spread of contemporary cinema, forcing us to revise an earlier emphasis on the systematic rolling out of content or on the continuity within a transmedia world, in favor of a more open-ended model where transmedia content accrues over time and is shaped, much like convergence itself, by audiences as well as authorized producers.

In *Convergence Culture*, I quoted a veteran scriptwriter who had told me that at the start of his career, he had pitched a story because you had to have a great story to make a great movie (say, *Casablanca*). Then, he pitched a character -- for example, Freddy Kruger from the *Nightmare on Elm Street* series -- because a great character could support a series of sequels.

And now, he pitches a world because a great world can spawn many stories involving many characters across many different media platforms. The concept of world building is not new. In a recent essay (JENKINS, 2017), I traced the emergence of the Oz mythology across a number of books by L. Frank Baum and others and across a range of other media experiences (films, stage plays, comic strips, board games) across the first few decades of the 20th century. From the start, Baum understood Oz as a geography he could map, a history he could recount, and a platform which could spawn future stories, as he told his readers “more” about aspects that had generated their interest in the past (See, also, FREEMAN, 2016).

Walt Disney, in the 1950s, modeled new ways of organizing stories into an intertextual network of associated properties that could be laid out in front of us as “lands” or “worlds,” resulting in the modern theme park, which he linked in complex ways into his larger film and television skews. Marvel Comics had begun by the 1960s to talk about themselves as a “universe” where characters could cross over from one title into another and where major events could have ripple effects across all of the comics they produced within a given quarter.

George Lucas can be said to have realized the commercial potentials of world building when he signed a contract with 20th Century Fox for the first *Star Wars* film which gave up a salary for directing in return for a higher percentage of the gross for ancillary products. Lucas saw the comics, the toys, and the games as central to the *Star Wars* experience and proceeded to design the subsequent films so that more and more people would follow the story across media.

We can see this increased emphasis on world building within film and television in any number of ways. One consequence is that films have a much more visually dense *mise-en scène*, as sets get crammed with details that hint at the larger world surrounding the characters and the depicted event. Derek Johnson (2013) describes this process as “over-design,” suggesting that more information gets packed into a film or television program than can be exploited in any given story - more or less the opposite of the highly motivated plot elements we associate with the Classical Hollywood Cinema. This kind of detail- rich film-making rewards reviewing, encourages fans to track down new information via dvd extras, coffee table books, websites, and so forth, where the details get displayed and unpacked, and creates a context for ongoing speculation and prediction that keeps viewers socially interacting around the property between installments.

This new cinematic world-building makes production designers and art directors as central to the storytelling as screenwriters are because many of those details emerge through the design process rather than being introduced within the script. These details may function as rabbit holes that can be built upon and explored through subsequent vehicles and they can be easter eggs, rewarding the most knowledgeable and attentive audience members. Increasingly, advertising practices showcase the rich worlds on offer more than any particular character or story element. There are some contemporary filmmakers (Tim Burton, Zack Snyder) who have developed a reputation for their rich world-building even as they also drawn complaints

from critics because of their sloppy or under nourished storytelling.

Even some art house favorites, such as Wes Anderson or David Lynch, develop reputations as compelling world-builders, even if they are building worlds that exist only within one highly idiosyncratic film. And of course, more and more, worlds are being built into physical attractions, such as those recently launched around Harry Potter, Avatar, Pixar, or again, Star Wars and Marvel.

The Marvel Extended Universe provides a particularly robust model for how world building might operate in an era of transmedia entertainment. Marvel comics offer media makers a constellation of literally thousands of characters, each with their own backstories and histories of interactions with each other. Marvel has launched multiple film series organized around specific superheroes and their affiliated supporting characters, while also constructing mega-vehicles where characters from multiple series come together for universe-shifting events, as in the *Avengers* films. Other corners of the Marvel universe can spin off to create their own clusters of media experiences - as in the *Guardians of the Galaxy* films which explore the cosmic far corners of the Marvel universe or the Netflix television series (*Daredevil*, *Jessica Jones*, *Luke Cage*, *Iron Fist*, *The Punisher*, *The Defenders*) which focus on the gritty urban world grounded in Harlem and Hell's Kitchen. With *Rogue One*, Disney, which owns both Lucasfilms and Marvel, has begun applying a similar logic to the Star Wars films, alternating installments within the main saga, while also creating stand-alone vehicles for individual characters. And Universal has announced plans to follow a similar strategy for their famous monsters - a dark universe - where there will be a series of films focused around *The Mummy*, say, but characters will cross over between films to create a stronger sense of integration and stronger incentives for audiences to consume across the various franchises.

In the 1970s, George Lucas had discussed how *Star Wars* had been strongly influenced by mythographer Joseph Campbell's notion of the Hero's

Journey (1973), a composite narrative built up through comparison across core myths from across history and around the world. The Skywalker Saga, more or less, followed the Hero's Journey structure. Most of today's screenwriting guides introduce the Hero's Journey right next to the Four Act Structure as one of the core building blocks of contemporary screen practice. Given this history, transmedia producer Jeff Gomez (2017) generated much controversy recently when he launched a series of blog posts proclaiming that "the Hero's Journey is No Longer Serving Us." Such stories, he argues, assume a fairly homogeneous culture, where everyone can identify with the same kinds of characters and share a similar set of values. But, such assumptions no longer hold up in the face of multicultural societies within an individual nation (say, the increasing demand to represent the diversity of the United States on screen), let alone the global market place being served by today's entertainment properties. Instead, he advocates what he calls a collective journey model, one where an ensemble of characters provides multiple points of identification for diverse audience members, with the characters sometimes working together, sometimes working at cross purpose, but each capable of commanding attention if not in the "mother ship" (the big screen epic) than in some of the secondary products that grow up around a transmedia universe. So these characters might be secondary within the film but claim dominance over their own comic, book, or game series, offering multiple points of entry for different kinds of audiences into the franchise as a whole. Take a trip to your local comic shop and you will find ongoing series centered around Chewbacca or Darth Maul, with different secondary characters coming in and out of favor, depending on the build up for the next big screen release.

In discussing the kind of narrative structure that emerges from the Collective Journey, Gomez points to *The Game of Thrones*, where different fans might identify with different potential occupants of the Iron Throne, and where the various characters move across the map, forming alliances, fighting skirmishes, and suffering losses. He might just as easily have pointed to the

new *Star Wars* movies where the focus has slowly but decisively shifted from the focus on the Skywalker clan (with its white male heroes) towards a more ensemble model, where female coming of age stories dominate but supporting characters are racially and culturally diverse, providing a fuller reflection of the global audience. One size no longer fits all, but a transmedia system can allow a much broader range of protagonists and narratives. Gomez is almost certainly right that his collective journey model is apt to provide the blueprint for a good many of the most commercially successful media properties in the years to come, reflecting a new narrative strategy more fully aligned with the transmedia storytelling and world-building approaches I've discussed above.

But this represents only one potential future for cinema in the era of media convergence. In talking about transmedia franchises like *Star Wars* and the *Marvel* films, we end up talking about fans, since these large scale media franchises court the strong sense of affiliation and engagement that we have come to associate with media fandoms. But, in a recent book, Girish Shambu (2014) talks about the "new cinephilia," suggesting that network communications have intensified and diversified the range of conversations people are having around films of all kinds, seeing passionate discourse as much as film viewing as a defining trait of cinephilia. If he's right, this is potentially really good news for filmmakers of all kinds, as they struggle for precious resources, from funding to attention, in an ever more crowded media landscape. Online critics, often performing their tasks as labors of love, can help direct attention onto a promising filmmaker or generate awareness of an emerging film movement, acting as curators and increasingly, in the era of Kickstarter and other crowd-funding platforms, as investors in films they care about.

Shambu begins his discussion with a recontextualization of Susan Sontag's influential 1996 New York Times essay, "The Decay of Cinema." Here, Shambu argues, Sontag foresaw a death of cinephilia because she defined it in too exclusive terms in relation to a particular subset of films (primarily European art films) and a particular set of filmgoing rituals. But,

today, he argues for a “more expansive cinephilia” (“It includes the ‘art cinema’ that was primarily her taste but also many other kinds of cinema, and it includes the traditional theatrical viewing experience of the era she mourned but also many other kinds of viewing situations,”) and an “internationalist cinephilia” (“not just in terms of the films but, equally important, in terms of the cinephiles themselves”). This new cinephilia, he suggests, will support new kinds of cinemas in the years to come. And this too can be understood as reflecting the consequences of convergence on contemporary cinema.

References

CAMPBELL, Joseph. *The Hero With a Thousand Faces*. Trenton: Princeton University Press, 1973.

FREEMAN, Matthew. *Historicizing Transmedia Storytelling: Early Twentieth-Century Transmedia Storyworlds*. London: Routledge, 2016.

GOMEZ, Jeff. *Collective Journey*. Available on: <https://blog.collectivejourney.com/@Jeff_Gomez. 2017>

JENKINS, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2008.

_____. The Reign of the ‘Mothership’: Transmedia’s Past, Present and Possible Futures. In MANN, Denise (ed.). *Wired TV: Laboring Over an Interactive Future*. Rutgers: Rutgers University Press, 2014.

_____. Transmedia Logics and Locations. In: KURTZ, Benjamin W. L. Derhy; BOURDAA, Melanie (eds.). *The Rise of Transtexts: Challenges and Opportunities*. London: Routledge, 2016.

_____. ‘All Over the Map’: The Making and Remaking of Oz. In: KELLETER, Frank (ed.). *Media of Serial Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2017.

_____.; FORD, Sam; GREEN, Joshua. *Spreadable Media: Creating Meaning and Value in a Networked Culture*. New York: New York University Press, 2013.

JOHNSON, Derek. *Media Franchising: Creative License and Collaboration in the Culture Industries*. New York: New York University Press, 2013.

SHAMBU, Girish. *The New Cinephilia*. Montreal: Kino-Agora, 2014.

SONTAG, Susan. The Decay of Cinema. *New York Times Magazine*. New York. 25 fev. 1996. Available on: <<http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-cinema.html>>.

WOLF, Mark J. P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2014.

Convergências dialógicas, intertextuais, confessionais

Denize Araújo¹

¹ *Doutora pela University of California, Riverside, e Pós-Doutora pela Universidade do Algarve, Portugal. Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), com pesquisa em Cinema e Audiovisual. Membro do IC – International Council, do PC – Publishing Committee, do SRC – Scholarly Review Committee, Vice-Chair do GT Visual Culture (IAMCR), Coordenadora do GP CIC (gpcic.net, CNPq) e do GT Imagem e Imaginários Midiáticos (Compós). Membro do Conselho Deliberativo da SOCINE. Diretora do Clipagem – Centro de Cultura Contemporânea. Curadora do FICBIC – Festival de Cinema da Bienal Internacional de Arte de Curitiba.*

E-mail: denizearaujo@hotmail.com

Resumo

Este texto analisa conceitos de convergências associados aos de intertextualidade, dialogismo e autobiografia. Considerando a acentuada hibridação das mídias no momento atual e o aspecto confessional subjetivo de documentários, os referenciais teóricos de base são o conceito de dialogismo, de Mikhail Bakhtin, o conceito de intertextualidade, de Julia Kristeva e o conceito do “eu subjetivo”, de Alisa Lebow. São integrados também os comentários de Noel Carroll sobre o tema das convergências. A análise é ilustrada por filmes que apresentam interações entre cinema e arte, cinema e literatura, cinema e teatro e cinema entre nações. O corpus principal é constituído por dois documentários: *As praias de Agnès* e *David Lynch: The Art Life*, que evidenciam propostas diferenciadas de convergências do cinema e no cinema.

Palavras-chave: convergência confessional; dialogismo; intertextualidade; subjetividade; documentários (auto) biográficos.

Abstract

This text analyzes concepts of convergence associated with intertextual, dialogical and autobiographical notions. Considering the acute hybridization of contemporary media and the confessional subjectivity of documentaries, the frame of references includes Mikhail Bakhtin's concept of dialogism, Julia Kristeva's intertextuality and Alisa Lebow's assertions about the subjective self. Noel Carroll's comments about convergences are also taken into consideration. The analysis is illustrated by films that present interactions between cinema and art, cinema and literature, cinema and theater and cinema among nations. The main corpus emphasizes two documentaries: *The Beaches of Agnès* and *David Lynch: the Art Life*, which demonstrate different proposals of convergences of cinema and in cinema.

Keywords: confessional convergences; dialogism; intertextuality; subjectivity; (auto) biographical documentaries.



As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai, muitas vezes aparecem órfãs, nascidas do nada e de ninguém, cada um pega delas, veste-as como pode e vai levá-las a feira onde todos a tem por suas.

Machado de Assis

Introdução

O objetivo geral deste texto é analisar conceitos de convergência associados aos de intertextualidade, dialogismo e autobiografia. Henry Jenkins, na introdução de seu livro *Cultura da Convergência* (2008), sugere: “Convergência é uma palavra que consegue definir transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais, dependendo de quem está falando e do que imaginam estar falando” (JENKINS: 27). O autor define sua argumentação:

Meu argumento aqui será contra a idéia de que a convergência deve ser compreendida principalmente como um processo tecnológico que une múltiplas funções dentro dos mesmos aparelhos. Em vez disso, a convergência representa uma transformação cultural, à medida que consumidores são incentivados a procurar novas informações e fazer conexões em meio a conteúdos midiáticos dispersos. (JENKINS, 28)

Em entrevista com Noel Carroll, sua resposta para meu questionamento a respeito de seus pontos de vista sobre as convergências do e no cinema incluiu os seguintes comentários:

Ours is a post-medium moment in the art world at large. Aspiring young artists no longer think of themselves as just painters or videographers - that is as masters of just one particular craft or technology. They think of themselves as Artists, ready to avail themselves of whatever arts and techniques and combinations (convergences) thereof that it takes to articulate their thoughts, feelings, and visions - that is, whatever it takes to get the job done. (CARROLL, Entrevista publicada nesta edição)

Vivemos em um momento pós-mídia no mundo da arte em geral. Jovens artistas não mais pensam neles como só pintores ou videographers, ou seja, mestres em uma arte ou tecnologia. Eles se crêem Artistas, prontos para quaisquer artes e técnicas e

combinações (convergências) onde possam articular seus pensamentos, sentimentos, e visões, ou seja. O que seja necessário para concluir seus trabalhos. (Tradução da autora)

Para Carroll, a instalação é o melhor exemplo das convergências na arte pós-mídia contemporânea, pela sua incorporação das possibilidades multi-midiáticas de texto, áudio e imagens fixas e em movimento, fotográficas, videográficas e cinemáticas, sejam em animação ou em digital. Carroll menciona que o cinema participa intensamente deste momento pós-mídia, especialmente em alguns filmes que usam convergências como condição primordial para sua existência como, por exemplo, *Beauty and the Beast* (2017), que, longe de ser cinema “puro”, usa recursos fotográficos e CGI, tornando-se um filme híbrido (Entrevista publicada nesta edição). O filme usa da computação gráfica para uma antropomorfização dos objetos de antiquário do castelo (o candelabro, o relógio, a xícara, o guarda-roupa), ao mesmo tempo em que recorre ao musical clássico em formato *live action*, buscando assim convergências com as versões anteriores e, ao mesmo tempo, fazendo uso de recursos contemporâneos.



As convergências com as versões antigas predominam na nova, de 2017. A partir de um conto escrito, em 1756, pela francesa Gabrielle-Suzanne Barbot, “A bela e a fera” foi adaptada para o teatro e para a televisão. No cinema, havia seis versões, sendo a primeira e mais antiga realizada no ano de 1946, pelos franceses Jean Cocteau e René Clément. A mais

conhecida é a adaptação animada de Linda Woolverton, em 2D, executada pela Disney, em 1991, e que cria a sétima versão do conto, agora em *live-action*.

Além das convergências com as antigas versões, há uma ênfase na questão do empoderamento feminino, questão esta bastante debatida atualmente. Bela não é uma simples princesa, e sim uma lutadora pelos seus ideais, assertiva e autônoma. Essa convergência com a contemporaneidade inclui também as roupas de Bela, que são feitas de algodão orgânico, sendo ela adepta à moda sustentável, mesmo vivendo em 1740. Seus sapatos de bailarina são trocados por botas e sua capa é feita com pedaços de madeira descartados no set pelos carpinteiros. Outra convergência sociocultural é a inclusão de um personagem gay. De acordo com Carroll,

Cinema is not a specific medium but a convergence of many technological processes and tools, deployed to achieve the artist's purposes. Moreover, it can be adapted for a range of divergent platforms -- broadcast TV, DVD, flat projection, 3D, 4K, IMAX and systems not yet imagined -- to constitute a converging moving-image world that extends from our smart phones to our multiplexes to our living room entertainment centers where action films, documentaries, and sit-coms co-exist in a melee of media. (CARROLL, Entrevista pela autora publicada nesta edição)

O Cinema não é uma mídia específica e sim a convergência de muitos processos tecnológicos e ferramentas, adaptados para atingir os propósitos do artista. Além disso, o cinema pode ser adaptado para diversas plataformas divergentes – broadcast TV, DVD, projeção plana, 3D, 4K, IMAX e sistema ainda não inventados – para constituir um mundo de imagem móvel convergente que se expande de nossos smartphones às nossas salas multiplexes onde filmes de ação, documentários, e sitcoms coexistem em uma mistura de mídias. (Tradução da autora)

Da interligação dos conceitos de convergência de Jenkins e Carroll com o conceito de Julia Kristeva sobre intertextualidade, no sentido de adaptar cenários já consolidados a novas versões, e incluindo os conceitos de dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin, além dos conceitos do eu subjetivo de Alisa Lebow, um novo universo conotativo é produzido, permitindo várias

interpretações.

Convergências dialógicas

Quando Bakhtin fala de dialogismo em contraponto ao monologismo, em suas análises de Dostoievski e Tolstói, respectivamente, seu conceito implica não só um diálogo entre personagens, e sim criações de personagens independentes do autor ou, no caso do cinema, do diretor, que oferece protagonistas com pontos de vista próprios, que nem sempre concordam com as premissas dos autores e diretores. Apesar de conceito ter sido criado para textos literários, certos filmes também podem se apropriar do mesmo:

As relações dialógicas são de índole específica: não podem ser reduzidas a relações meramente lógicas (ainda que dialéticas) nem meramente linguísticas (sintático-composicionais). Elas só são possíveis entre enunciados integrais de diferentes sujeitos do discurso. (BAKHTIN, 2010:323)

Se a voz monológica é definitiva e completa, segundo Bakhtin, não permitindo outras conotações, a voz dialógica oferece amplas possibilidades de pontos de vista e interações:

a voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características mas tampouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis. (BAKHTIN, 2008:5)

Apesar do termo “dialogismo” não ser sinônimo de “diálogo” e nem adjetivar o mesmo, sendo dois vocábulos independentes que criam possibilidades de classificarmos diálogos monológicos e monólogos dialógicos, há filmes nos quais o diálogo pode ser uma estratégia de interação que leva ao dialogismo. No filme *Sonhos* (1990), de Akira Kurosawa, no episódio “Corvos”, há um diálogo dialógico entre o visitante oriental e Van Gogh. Em homenagem ao pintor holandês Vincent van

Gogh, o visitante passeia por suas pinturas e entra em seu quadro “Campo de Trigo com Corvos” (1890) para encontrá-lo, conduzindo um diálogo no qual há um dialogismo não só temporal como espacial. Além disso, há que se considerar que é Martin Scorsese quem está representando van Gogh no episódio, o que expande o dialogismo, que poderia ser considerado como um momento polifônico, com vozes intertextuais de diferentes países e continentes, Holanda, Estados Unidos e Japão.

Percebo, em alguns filmes contemporâneos, a estética da convergência em formas diversas. Em *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, a convergência se dá entre nações, na diegese, fazendo com que Marrocos se conecte ao Japão e aos Estados Unidos e este ao México. A própria narrativa do filme encaminha as convergências de maneira subjetiva e rizomática, criando um platô com linhas de fuga que escapam constantemente. Enquanto ficamos conhecendo a viagem do casal americano, entramos sutilmente em outra cultura que será protagonista da primeira convergência, através da arma usada por dois meninos, cujo disparo acidentalmente fere a turista americana. A arma havia sido de um cidadão japonês e assim somos levados ao seu país onde conhecemos sua filha e sua vida. A segunda convergência entre nações se dá quando a babá mexicana dos filhos do casal americano os leva ao casamento de seu filho no México. A cultura mexicana se explicita na festa e nos hábitos, na música e na maneira de agir. A volta aos Estados Unidos é conturbada, extrapolando o âmbito do momento e se referindo à complicada fronteira entre os dois países. Expondo culturas com vozes diversas, o filme faz alusão à torre de Babel, quando as diversas línguas não eram entendidas por todos, segundo a Bíblia.

Outro filme que expõe convergências intertextuais é *As Horas* (2003), de Stephen Daldry, que oferece convergências intermediáticas entre literatura e cinema e convergências temporais e espaciais. O filme é baseado no livro de Michael Cunningham, que se inspirou em Virginia Woolf. Em três épocas espaços diferentes, o filme apresenta três

protagonistas ligadas ao romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, incluindo a própria escritora em crise de depressão, em 1923. Uma leitora do livro, em 1949, se identifica com a autora e foge de sua vida cotidiana. No cenário contemporâneo, uma editora de livros também interage com o universo de Virginia Woolf.

Um quarto filme que apresenta convergências é *A Pele de Vênus* (2014), de Roman Polanski, no qual as interações cinema-teatro são tão intensas que pressupõem um espectador atento às nuances implícitas, aos papéis dos personagens com sua *mise-en-scène* fluida, às inversões de funções e de poder que emergem do diálogo que ora reafirma a hierarquia, ora se descaracteriza, desestabilizando as cenas. As convergências do onírico com o mundano e da sexualidade com a sensualidade configuram elementos autobiográficos com ecos de sadismo, masoquismo e fetiche. Atriz e diretor se intercalam em seu jogo metalingüístico e metafílmico de disputa pelo poder e pela sedução.



A primeira parte do *corpus* mais enfatizado deste texto é constituída pelas imagens da filmografia da cineasta belga-francesa Agnès Varda (1928-) no sentido de argumentar que seus filmes oferecem três instâncias intertextuais: na mais evidente delas, revelam convergências com movimentos artísticos e socioculturais como o movimento *hippie*, a *pop art*,

a revolução feminista e as lutas por direitos humanos, em processos intersociais que contribuem para um repertório sociológico. Em sua composição estética, suas imagens dialogam com obras de arte famosas, revelando um diálogo intertextual que produz associações e convergências. Em sua terceira instância, alguns filmes de Varda nos oferecem um relato emocional autobiográfico diferenciado do que normalmente se entende por autobiografia.

A segunda parte se refere ao filme *David Lynch: The Art Life* (2016), de Jon Nguyen, Rick Barnes e Olivia Neergaard-Holm. O argumento aqui é que o documentário se situa entre um *biopic* e um autorretrato. Apesar de Lynch não ser o diretor, sua voiceover funciona como se estivesse dando uma entrevista, olhando para a câmera algumas vezes e recontando cenas de sua infância e juventude, suas mudanças para outras cidades e essencialmente sua trajetória de pintor a cineasta. A convergência entre o documentário biopic e o autobiográfico se explicita em sua ânsia de saber seu futuro caminho, da pintura à imagem em movimento, com som, e finalmente ao cinema. O filme termina quando sua busca se revela bem-sucedida, quando finalmente, depois de suas inúmeras tentativas de definir sua carreira, Lynch recebe uma bolsa de estudos para Los Angeles e encontra seu “eu” como cineasta, começando a desenvolver seu primeiro filme, *Eraserhead* (1977).

O título deste meu texto, “Convergências dialógicas, intertextuais, confessionais”, em relação às imagens de Agnès Varda, supõe a adaptação de obra anterior na atual, criando uma terceira conotação que contempla as anteriores e sugere um diálogo reflexivo entre obras de arte, questionando o estado de arte contemporâneo e a presença de imagens que possam ser portadoras de múltiplas interpretações dependendo do repertório de seu público. Além disso, inclui o registro fílmico e fotográfico de movimentos sociais e a inserção da própria cineasta em cenários autobiográficos. No documentário sobre Lynch, as convergências se dão entre suas obras de arte e seus filmes posteriores. No aspecto

confessional, há interações com Varda que são referenciadas no subtema apropriado.

Os conceitos de Mikhail Bakhtin podem embasar a primeira instância, ou seja, a presença de Varda em contextos socioculturais. Bakhtin, ao sugerir seus conceitos de dialogismo e de polifonia, está implicando as várias vozes de um discurso não monológico, que pertenceria unicamente ao autor, argumentando em favor de um discurso que permite pontos de vista diferenciados e até antagonistas ou divergentes. Em seus estudos sobre a obra de Dostoiévski, Bakhtin sugere:

Assim, pois, nas obras de Dostoiévski não há um discurso definitivo, concluído, determinante de uma vez por todas. (...) A palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. (...) No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra. (BAKHTIN, 2008: 291-292)

Varda participou ativamente de movimentos sociais emprestando a eles sua voz em diversos filmes, como *Lions Love* (1969), sobre a morte do Senador Robert Kennedy vista através da televisão pelos olhos dos três leões-atores (dois deles do filme *Hair*) e *Viva*, atriz/ modelo de Andy Warhol e participante da pop art, que viviam em casa alugada sobre uma colina de Hollywood e *Black Panthers*, um manifesto a favor dos direitos de negros americanos filmado por Varda em 1968 in Oakland, California. A cineasta reproduziu diversas vozes, sem se importar em ter um "discurso sólido ou definitivo ou morto", como cita Bakhtin ao explicar seu conceito de dialogismo, e sem preconceitos ou estereótipos.



Black Panthers (1968)



Lions Love (1969)

Em seu conceito de polifonia, o autor russo explica que

a essência da polifonia consiste no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2008: 23)

A filmografia de Varda é difícil de ser definida e não ser pela sua polifonia de vozes. Seus filmes oscilam entre ficção e documentário, entre *cult* e popular, entre *mainstream* e alternativos/ experimentais. Suas imagens vão desde o primitivismo, passando por cartoons e chegando à extrema

beleza artística. Mesmo seus atores e atrizes variam desde simples lavradores, como em *Os catadores e eu* (2000) , até internacionais, como em *As cento e uma noites* (1995). Varda não só visitou diversos países como se tornou parte deles, fazendo com que sua voz estivesse presente e entendesse as variadas situações que filmou, fossem essas artísticas, sociais ou políticas. Nos Estados Unidos, visitou os estúdios de Hollywood, deu voz aos *hippies*; no México, filmou os murais urbanos e conheceu seu tio Yanco; em Cuba, fez uma imagem de Fidel Castro com asas (antes de conhecer sua atuação); na China, desenvolveu suas fotografias. No Irã, produziu o filme *Plaisir d'amour en Iran* (1976), e em Montparnasse filmou *Daguerréotypes* (1976). Seu engajamento a novos valores e a movimentos sociais confirma seu desapego a seitas e crenças monológicas, filiadas e devotas a seitas e crenças com uma só maneira de representação. Seus filmes consideram como válidas formas diversas de pensar e de criar. Suas imagens são exemplos de convergências intertextuais com vozes dialógicas. Um de seus mais recentes filmes com o fotógrafo JR é um de seus mais polifônicos: *Visage, villages* (2016). Ambos filmam e fotografam muitas pessoas sem distinções de classe ou etnia, em seus anseios de revelar faces e vilarejos.



Visages, Villages (2016)

A coexistência de vozes nos filmes de Varda pode exemplificar os conceitos de dialogismo e polifonia desenvolvidos por Bakhtin. Embora possam soar como sinônimos, o dialogismo enfoca a ausência de um discurso único e da voz do autor como autoritária, enquanto que a polifonia é mais ampla e reflete a presença de dissonâncias em universo onde todas as vozes são igualmente importantes, independentes e atuantes, pressupondo uma possibilidade de relativismo e subjetividade. Um exemplo de polifonia é a premissa do curta *Reponse de femmes: notre corps, notre sexe* (1975), um tipo de manifesto feminista, com perguntas relevantes: “o que é ser mulher?”, “todas as mulheres querem ser mães?”, perguntas essas com respostas de vozes subjetivas, incluindo mulheres de classes e raças diferenciadas.



As fotografias de Varda são tão polifônicas quanto seus filmes. Desconstruindo barreiras, a cineasta/fotógrafa se insere em fotos e posa como os retratados. Sua exposição na Blum & Poe Gallery de New York demonstra sua inserção em cenário sério e, em outra conotação, a desconstrução que o fotógrafo JR apresenta.



Ambas as imagens são polifônicas. A primeira adquire nova conotação quando Varda se insere no cenário original. A segunda, porém, é mais rica em conotações, criando um segundo, terceiro e quarto níveis. No nível original, a foto é clássica, dentro dos parâmetros de sua criação. Na segunda, a conotação se desloca em tempo e espaço, mas é na terceira que a desconstrução se faz mais presente. O gesto de Varda-idosa, a cores, dialoga com Varda-jovem, em preto e branco. Esse gesto pode ser

interpretado por diversos prismas e pontos de vista, podendo significar um pastiche pós-moderno, uma ironia ou uma simples brincadeira do fotógrafo JR.

Lynch, por sua vez, mostra em seu documentário imagens de suas exposições de arte, como a “Between Two Worlds Exhibition”. Em sua *Art Exhibit* em Copenhague, Lynch expôs suas imagens mais ousadas e profundas, em suas convergências dialógicas entre arte e quadrinhos, colagens, fotografias e esculturas. Suas primeiras incursões no mundo da arte tiveram ecos em seus filmes e em sua série televisiva *Twin Peaks*,



Poder-se-ia dizer que Lynch é polifônico se considerarmos que se utiliza de diversos materiais, que seriam vozes recorrentes em seus trabalhos de arte. O catálogo de sua exposição, na Tilton Gallery em 2012, enumera seus recursos estilísticos:

Lynch works across many different media to create paintings, sculpture, works on paper and photographs. Recent paintings combine primitively drawn figures and text



with thick textured areas of paint and, often, inserted lit colored light bulbs. Framed in thick gold frames under glass (inspired by Francis Bacon's frames), they become box-like, objects in their own right. Narrative subjects exhibit Lynch's trademark whimsy, wit and humor along with his recognizable penchant for the ambiguous, yet precisely depicted, frozen moment that unveils an instinctual, often violent or tragic human emotion, almost verging on the absurd.

http://www.jackiltongallery.com/content/5.exhibitions/1.past/5.lynch/Press_Release.pdf

Lynch trabalha através de muitas mídias diferentes para criar pinturas, esculturas, trabalhos em papel e fotografias. Suas pinturas recentes combinam primariamente figuras desenhadas e texto com espessas áreas texturadas de tinta e, frequentemente, lâmpadas coloridas inseridas. Emoldurado por molduras douradas sob vidro (inspirado pelas molduras de Francis Bacon), elas se parecem com caixas, objetos por si mesmo. Os elementos narrativos exibem a marca registrada de Lynch, o excêntrico, o humor agudo juntamente com a sua reconhecível propensão para o ambíguo, mas precisamente descrito, o momento congelado que revela uma emoção humana instintiva, muitas vezes violenta ou trágica, quase beirando o absurdo.

Enquanto Lynch trabalha com elementos da estética do absurdo e temas mais existencialista, indo ao âmago de questões filosóficas, Varda elabora seus temas seguindo as tendências sociopolíticas do momento. Muitas das imagens de Varda são intertextuais, além de serem dialógicas e polifônicas.

Convergências intertextuais

Julia Kristeva, pesquisadora teórica búlgaro-francesa, cunhou, em 1967, o termo "intertextualidade", designando com mais precisão a inserção de um novo texto a outro mais antigo, tornando-o dialógico e polifônico. São, portanto, três conceitos próximos, mas diferenciáveis se pensarmos que um texto dialógico nem sempre deve ser intertextual, assim como um polifônico pode desenvolver sua polifonia dentro de seu próprio contexto. A intertextualidade de Kristeva, porém, se refere a dois ou mais textos distintos que são afetados pelas diferenças temporais e espaciais. Para a

autora, a intertextualidade está em trazer à tona um texto já consagrado e inserir nele outro texto, instituindo um processo de criação de um terceiro, mais conotativo e com múltiplas interpretações:

(...) o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí que a palavra adquire duas significações, que ela se torna ambivalente. Esta palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos. (KRISTEVA, 1974:72).

No caso da foto com a inserção de JR, a ambivalência se transforma em polivalência, considerando as camadas de conotações, como o cenário original, a inserção de Varda-jovem e por fim o intertexto de JR, criando assim um texto polivalente.

Outras imagens em filmes de Agnès Varda usam da intertextualidade em instâncias diversas, algumas trazendo obras de arte como inserções, outras se valem de obras como metáforas que exprimem esteticamente o que a cineasta pensou em dizer, como a imagem *Amantes*, de Magritte, para implicitar artisticamente o que seria difícil de ser dito com simples palavras. Outros momentos de convergências do cinema com a arte são parte do filme *Jane B. by Agnès V.* (1987), onde a atriz Jane Birkin reproduz as poses de Goya *La Maja Vestida* (1799-99) e *La Maja Desnuda* (1800). Os intertextos contemplam universos separados em espaço e tempo, mas unidos pelas novas imagens que, além de remeter ao passado, são reconstituídas, lembradas e re-habitadas pela versão de Varda, uma homenagem ao pintor Goya e uma transcrição artística que vai além da recriação, permitindo leituras diversas, de acordo com repertórios artísticos de seus espectadores.

Essas inserções da cineasta em suas próprias obras nos levam a questionar sua obra mais autobiográfica: *As Praias de Agnès* (2008).

Convergências confessionais

Em sua terceira instância paradigmática, Varda cria um universo

inclusivo para oferecer suas memórias, em especial no filme *As praias de Agnès*, sobre o qual comenta, em entrevista, que o realizou para que sua família pudesse conhecer seu modo de vida. Apesar do filme ser considerado autobiográfico, com sua aquiescência, Varda apresenta seu “eu” em meio a outros, interagindo em contextos diversos e participando ativamente de outras vidas. Esse é seu modo de viver, de pensar e de agir. O pesquisador Michael Chanan, em seu capítulo no livro “The Cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary”, sugere que Agnès Varda “combines the modes of self-reflexive video diary and first person *film d’essay*”, ou seja, combina a modalidade de diário auto-reflexivo com um ensaio em primeira pessoa (CHANAN, 2012:25).

O documentário *David Lynch: The Art Life* converge com *As Praias de Agnès* no sentido autobiográfico, e também na intenção de deixar um registro para suas famílias, o que no caso de Lynch é para sua filhinha Lula, de seu quarto casamento, enquanto Varda quer que sua família conheça sua parte profissional, sua cosmovisão. Ambos os diretores revelam suas próprias estratégias estéticas, também convergentes em alguns pontos: enquanto Varda mostra seu perfil junto a outros artistas, amigos e movimentos sociais, Lynch recorda sua infância e adolescência em família. A divergência se faz presente no sentido de que Varda reafirma seu modo de vida, já estruturado, enquanto Lynch, no documentário, reconta como procurou seu “eu” em sua vida de família e seus amigos, até descobrir seu caminho, com seus filmes impactantes que não são citados no documentário, mas são reconhecidos e premiados. Assim, o documentário autobiográfico de Varda se distingue do que denomino de *autobiopic* de Lynch, considerando que o filme é híbrido, um *biopic* no sentido de privilegiar o protagonista, como uma homenagem, e um autorretrato se considerarmos que o protagonista nos oferece sua visão de vida e não a do diretor.

As seguintes imagens nos revelam que o “eu” de Varda está muitas vezes inserido em outros eus, por vezes colocando-se como parte de

outro grupo, até com roupas similares e representando tarefas que estão longe de ser as suas. Colocando-se junto a outros ou mesmo em seus lugares, Varda procura compreender de modo dialógico que sua voz é mais uma dentro de um universo amplo, onde reside a polifonia. A representação de diversos intertextos permite que seu universo fílmico contemple horizontes expandidos.



Em seu filme *Os Catadores e eu* (2000), Varda se autoreferencia como uma catadora e, em seu espelho com a atriz Jane Birkin, é sua imagem que dialoga com a da atriz. Em *As Praias de Agnès* a cineasta se apresenta como uma senhora idosa tentando que seus espelhos mostrem sua imagem. De acordo com Liz Rideal, em seu livro “Self-Portraits”,

The self-portrait is the artist's most personal form of expression. It is the ultimate means of self-analysis, presenting an opportunity for self-reflection, self-expression and self-promotion... self-portraiture records not only what the artist looks like but also how they interpret themselves and the world around them. (RIDEAL, 2005: 7-8)

O auto-retrato é a forma mais pessoal de expressão do/a artista. É o modo mais completo de auto-análise, apresentando uma oportunidade para auto-reflexão, auto-expressão e auto-promoção... a auto-retratação registra não somente como o/a artista se parece mas também como se interpreta e como interpreta o mundo ao seu redor. (minha tradução)

Por outro lado, Lynch refaz o percurso de seu “eu” no período de formação do mesmo, quando nem sempre suas escolhas são bem-sucedidas e quando as reações de sua família são negativas em relação aos seus experimentos. As recomendações de que ele deveria se preocupar em ter um emprego fixo e de que não deveria ter filhos repercutem no

jovem David, mas sua busca pelo que realmente quer continua. O documentário é sobre o caminho da busca, o caminho encontrado e recontado pelo “eu” do protagonista. Filmado por 4 anos com 20 entrevistas feitas em sua casa, Lynch declara que, naqueles dias de sua infância, seu mundo não era maior do que duas ou três quadras, mas mundos imensos estavam contidos naquelas quadras (“In those days, my world was no bigger than a couple of blocks. Huge worlds are in those two blocks”).

Um dos episódios marcantes foi a visão de uma mulher, nua e ensangüentada, que um dia apareceu na calçada perto de sua casa. Esse foi um momento chocante retratado em *Blue Velvet*, tendo Isabella Rossellini como atriz que evidencia essa lembrança recorrente da infância de Lynch. Em seus filmes, Lynch retrata o surreal, o sonho, o macabro, em aspecto rizomático, com linhas de fuga que levam ao bizarro. Seus experimentos e suas pinturas já questionavam aspectos sombrios, mistérios e, sobretudo, uma busca ao interior de tudo, insetos, vida, pessoas.



O subtítulo do documentário: *The Art Life*, traduzido no Brasil por *A vida de um Artista*, descreve o que Lynch considera como forma ideal de vida: a arte. O documentário capta a essência do protagonista e constrói um filme que acompanha, com sua estética, a visão, o pensamento e os impulsos criativos de Lynch: a representação de uma arte não comum, não clássica, com a visão de seu criador, com sua voz autorial, sem recorrer ao melodrama de problemas de família na infância ou adolescência e sem negar suas escolhas, nem sempre as mais recomendadas. Como único protagonista, sua imagem é recorrente e faz

parte de seu autorretrato, olhando para a câmera como se pudesse se ver nela, convergindo com os espelhos de Varda.



Considero o olhar de Varda em seus espelhos como um autorretrato que nos introduz ao seu universo, à sua cosmovisão. Já no início do filme temos cenas nas quais Varda procura posicionar os espelhos e se posicionar neles como um ato de auto-expressão, para se certificar de que está explicitando seu modo de ser, mas ao mesmo tempo de maneira subjetiva. Ao invés de falar para a câmera, fala para seus espelhos, que nos oferecem não só sua imagem, mas também o espaço em que estão colocados, o vento que faz com que sua echarpe esconda parte de seu rosto e os personagens em seu redor.

Na entrevista a Noel Murray, do A.V Club, Varda, quando perguntada sobre os espelhos no início de seu filme *As Praias de Agnès*, respondeu:

If I take a mirror and I look at myself by holding it in my hands, and then just turn it, I see other people. I have my mirrors, which mirror the ocean, the sky, the faces of the people around me. ... It's me among other things. I want to pay tribute to people, tell who I met, who I love... I'm a witness, not only of my own story, but I'm a witness of the second half of the 20th century. <http://www.avclub.com/article/agnes-var-da-29840>

Se eu seguro o espelho em minhas mãos e me olho nele e então o desloco, vejo outras pessoas. Eu tenho meus espelhos, que espelham o oceano, o céu, as faces das pessoas em minha volta... Sou eu entre outras coisas. Quero fazer uma homenagem às pessoas, contar com quem encontrei, quem eu amo... Sou uma testemunha, não apenas de minha própria história, mas uma testemunha da segunda metade do Século XX. (tradução minha)

Atualmente, quando muitos *selfies* não revelam nenhuma mensagem

relevante além do desejo de se mostrar, as imagens de Varda, ao contrário, produzem uma relação dialógica que contempla diversas vozes permitindo pontos de vista convergentes ou divergentes.

Sua maneira de interagir com questões artísticas pode exemplificar o que Bakhtin conceitua como dialogismo e polifonia. Ou seja, a possibilidade da co-existência de uma pluralidade de vozes em novos discursos. Esta primeira instância de leitura das imagens de Varda pode ser classificada como de “convergências dialógicas”, considerando que a voz da cineasta está sempre em sintonia com outras, seja em suas representações socioculturais, seja em seus momentos de inserção em outros universos. Bakhtin explicita:

A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar do diálogo: interrogar, ouvir, responder, concordar, etc. Nesse diálogo o homem participa inteiro e com toda a vida: com os olhos, os lábios, as mãos, a alma, o espírito, todo o corpo, os atos. Aplica-se totalmente na palavra, e essa palavra entra no tecido dialógico da vida humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 2003:348)

Varda vive com intensidade e coloca também sua energia dialógica em seus filmes. O termo “dialogismo” não está implicando sua convergência com diálogos. Assim como diálogos podem ser monológicos, alguns monólogos podem ser dialógicos, o que é o caso de Varda, quando a mesma se dirige à câmera e se apresenta. Assim, mesmo seus monólogos são dialógicos, por estarem sempre imbuídos de vozes outras além da sua.

Por outro lado, inserindo-se no contexto de outros, as imagens de Varda podem reconfigurar cenários anteriores e produzir uma terceira leitura, o que Kristeva denomina de “intertextualidade”, ou seja, a interferência de um segundo texto dentro de um texto original.

Neste estudo sobre os filmes de Varda, denomino de “convergências intertextuais” os momentos nos quais textos originais são invadidos por novos cenários, ou seja, pela presença de Varda ou das protagonistas de seus filmes em obras de arte já consolidadas, como os quadros de Goya ou de Magritte.

Roland Barthes inclui o leitor no processo intertextual:

um texto é feito de múltiplas escrituras, elaboradas a partir de diversas culturas e ingressante em uma relação mútua de diálogo, paródia, contestação; mas há um lugar em que esta multiplicidade é percebida, e este lugar (...) é o leitor: o leitor é o espaço em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações que constituem a escritura: a unidade do texto não reside em sua origem, mas em seu destino, e este destino não pode ser pessoal: o leitor é alguém sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é, simplesmente, um qualquer que articula, em um único campo, todos os traços a partir dos quais se constitui a escritura (BARTHES, 1984: 69)

Concordo com Barthes quando este cita o leitor. Acredito, porém, que só há um tipo de leitor que valida os intertextos: o leitor com repertório. Para o leitor sem repertório, de nada valem os intertextos artísticos e suas possibilidades de leituras múltiplas. Só um leitor com repertório pode recontextualizar imagens em novos cenários e pode atingir um terceiro nível de conotações. Umberto Eco, ao falar do leitor-modelo, sugere que “a configuração do Autor-Modelo depende de traços textuais, mas põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: “Que quero fazer com este texto?”) (ECO, 2004: 49)

Além disso, Eco sugere que “a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor- Modelo... um texto outra coisa não é senão a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legítimas – se não ‘legítimas’” (ECO, 1988:43-44). Em sua visão otimista, Eco idealiza um possível leitor:

Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjeturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor modelo que não é empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto” (ECO, 1993: 75)

No caso em questão, teremos que contar com o “espectador-modelo”, aquele que possui o repertório necessário para elaborar as devidas leituras

das obras fílmicas. Acredito que os filmes de Varda, no intuito de dar vozes ao seu universo, podem oferecer denotações e conotações. Apesar de que seus elementos denotativos podem oferecer cenários estéticos prazerosos, as implicações de suas convergências subjetivas encontram mais respaldo no espectador que conhece seus intertextos e que pode, com competência e repertório, chegar a reflexões mais profundas e relevantes.

No caso de David Lynch, o documentário também pressupõe um espectador-modelo que possa reconhecer nas primeiras pinturas e imagens de Lynch a gênese de seus futuros filmes, implícitos em detalhes como a orelha com insetos de *Blue Velvet* (1986), ou a estranha chave azul em *Mulholland Drive* (1999). O trailer do filme já anuncia o tom do mesmo.



Além do tom bizarro e sinistro, as confissões de Lynch por vezes retratam a estética do grotesco, outras vezes a do surrealismo, desde o início de sua trajetória artística, passando por Bushnell Keeler e seu companheirismo em momentos difíceis. O documentário é elíptico e questiona o conceito geral de documentário biográfico. Seria uma autobiografia mesmo não sendo Lynch o diretor?

Esse questionamento não encontra eco na obra de Agnès Varda, que expõe suas convicções e pensamentos em muitos de seus filmes, em especial em seu filme *As Praias de Agnès*, onde sua presença no início do filme já denota sua intenção que é explícita, colocando seu posicionamento como autobiográfico, em estética que enfatiza o que denomino de “convergências confessionais” que testemunham seu modo de ser. Após ter exposto as memórias de infância de Jacques Demy, seu

companheiro inseparável, em dois de seus filmes, *Jacquot de Nantes* (1991) e *L'Univers de Jacques Demy* (1995) e tendo por modelo o que Montaigne fez na literatura, ao contar sua vida em seus últimos anos, Varda exemplifica o que Machado de Assis renunciou na epígrafe selecionada para este texto: “As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai, muitas vezes aparecem órfãs, nascidas do nada e de ninguém, cada um pega delas, veste-as como pode e vai levá-las a feira onde todos a tem por suas” (MACHADO DE ASSIS, 1994:43).

A seleção da epígrafe considera o tema parcial de minha pesquisa em andamento, ou seja, a intertextualidade criativa que se apropria de fatos passados e os reconfigura para criar novos sentidos. Varda dá voz a movimentos sociais, ao cinema *mainstream* de Hollywood, aos questionamentos feministas, aos catadores, e a todos e todas que pertencem ao seu vasto universo, em convergências dialógicas, quando seu eu coincide com outros eus em suas diversas reivindicações socioculturais, em suas criações artísticas, e em suas manifestações sociológicas, criando uma polifonia de vozes sem preconceitos, como definiu Bakhtin.

A epígrafe se refere ainda mais especificamente às apropriações de textos artísticos que são transcritos em novos contextos, como no caso das obras de Magritte e Goya, já discutidas anteriormente. É o que denomino, respaldada pelo conceito de Kristeva, de convergências intertextuais, nas quais Varda insere sua própria visão artística em cenários já consagrados, aguardando a competência de espectadores que tenham repertório e percepção para elaborar suas próprias leituras a partir das possibilidades conotativas implícitas. Quando Bakhtin sugere que “a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2008, p. 23), parece estar falando sobre a obra de Varda, que é a voz de muitas vontades, a voz dos acontecimentos, o seu “eu” dando voz a outros eus, se apropriando de obras outras como suas, fazendo-as reviver, “vestindo-as”

com suas idéias, trazendo-as para nós, como algo novo, inusitado, pronto para ser desvendado e decifrado.

Embora o documentário *David Lynch: The Art Life* traga algumas vozes secundárias, a voz que se sobressai é a de seu protagonista, que nos confessa suas incertezas e suas experiências, em tom de voz *over* hipnótico que, junto ao recurso de *slow motion*, adquire algo de suspense, mistério e fetiche. O final do filme é o início de sua certeza do que quer ser, assinalando implicitamente que tudo o que nos foi revelado será material para seus filmes que até hoje dialogam com sua trajetória, da pintura à imagem em movimento e ao som, e finalmente ao seu cinema.

O tema das convergências do e no cinema, apesar de ter marcado presença desde as primeiras imagens artísticas, tem se tornado recorrente na contemporaneidade, em situações diversas, na interação de mídias e na proliferação de suportes. Em relação aos três tipos de convergências explicitados no título deste texto, argumento que certos filmes, como os de Varda, recorte desta parte de minha pesquisa, revelam interações que podem ser consideradas dialógicas e intertextuais, além de seu mais recente filme, que oferece momentos confessionais. O documentário *autobiopic* de Lynch implica o dialogismo de seus temas do início de sua carreira com seus filmes posteriores, sendo que seu enfoque mais explícito é seu aspecto confessional.

Por outro lado, as pesquisas sobre documentários atestam que os mesmos têm questionado cada vez mais os conceitos tradicionais, inserindo elementos de ficção e acompanhando a evolução do eu subjetivo, seja em testemunhos, seja em confissões ou lembranças. Em meus estudos sobre memória, cunhei o termo “memória- metamorfose” para explicar que a memória trabalha com mudanças. Quando analisamos hoje o que aconteceu no passado, nossa percepção pode ser mais consciente e o desempenho da memória seletiva pode levar a outras conclusões. Os documentários de Varda e Lynch, ao tentar recompor cenas passadas, podem evidenciar esse tipo de memória-metamorfose em

suas conotações de teor subjetivo. Esse diferencial é o que torna os documentários desta pesquisa mais originais, em suas buscas pelas evidências de um passado que possa explicar o presente e possa dar sentido às suas obras de arte.

Referências

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó. Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm09.pdf>

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. “O problema do texto na Linguística, na Filologia e em outras ciências Humanas.” In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 307-335

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed, Revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

BARTHES, Roland. *A Câmera Clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CARROLL, Noel. “Entrevista cedida a Denize Araujo”, 25/07/2017.

CHANAN, Michael. “The role of history in the individual: working notes for a film”. In: LEBOW, Alisa. *The Cinema of me: the self and subjectivity in first person documentary*. New York: Columbia U Press, 2012.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *The role of the reader*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2008.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEBOW, Alisa (org.). *The Cinema of me: the self and the subjectivity in first person documentary*. New York: Columbia U Press, 2012.

MANOVICH, Lev. *The Language of New Media*. Massachusetts: MIT Press, 2001.

MURRAY, Noel. *INTERVIEW with Agnès Varda*. A.V. Club. Jun 30, 2009. <http://www.avclub.com/article/agnes-varda-29840>

RIDEAL, Liz. *Self-Portraits*. London: National Portrait Gallery, 2005.

Filmografia

A Pele de Vênus (2014). Roman Polanski, Drama, França.

As Horas (2003) Stephen Daldry, Drama, USA/UK

As praias de Agnès (2008), Documentário Autobiográfico, França *Babel* (2006) Alejandro González Iñárritu, Drama, USA/México *Black Panthers* (1968) Agnès Varda, Documentário, França
Blue Velvet (1986) David Lynch, Drama, USA

Daguerréotypes (1978) Agnès Varda, Documentário, França

David Lynch: The Art Life (2016). Jon Nguyen, Rick Barnes e Olivia Neergaard-Holm, Documentário, USA/Dinamarca.
<https://www.youtube.com/watch?v=BVgQ8yAdLbI>

Eraserhead (1977) David Lynch, Experimental, USA

Jane B. by Agnès V. (1987), Agnès Varda, Biografia, França

Lions Love (...and Lies) (1969) Agnès Varda, Comédia/Drama, USA

Mulholland Drive (2001) David Lynch, Drama, USA

One hundred and one nights (1995) Agnès Varda, Romance Histórico, França/UK

Os Catadores e Eu (2000) Agnès Varda, Documentário, USA

Plaisir d'amour (1976) Agnès Varda, Curta, França/Irã

Reponse de Femmes (1997) Agnès Varda, Documentário, Curta, USA

Sonhos (1990) Akira Kurosawa, Filme-Arte, Japão

Uncle Yanco (1967) Agnès Varda, Curta, USA

Visages, Villages (2016) Agnès Varda, Documentário, França



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Temáticas Livres

A cena do conflito, o processo na montagem:
reflexões sobre *Cinco câmeras quebradas*¹

Maria Ines Dieuzeide²

¹A primeira versão deste trabalho foi apresentada no Seminário “Subjetividade, ensaio, apropriação, encenação” no XIX Encontro da Socine – 2015. Agradeço as questões levantadas pelos participantes do seminário, assim como as leituras e contribuições de Cláudia Mesquita e Bernard Belisário.

² Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, com bolsa da FAPEMIG. É integrante do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e atua na produção e edição da Revista Devires - Cinema e Humanidades, publicação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação e Antropologia da UFMG.

E-mail: maridieuzeide@gmail.com

Resumo

A partir da noção de filme-processo, este artigo propõe uma análise do documentário palestino-israelense *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011). Neste filme, acompanhamos imagens registradas durante seis anos, posteriormente montadas e narradas em primeira pessoa por Emad Burnat. Atentando para a cena e os procedimentos de montagem, buscamos compreender como o processo – marcado pela violência – se instaura nas imagens (suas falhas, defeitos e lacunas) e rege a concepção do filme.

Palavras-chave: documentário; filme-processo; conflito; cinema palestino.

Abstract

Starting from the notion of film-process, this article proposes an analysis of the Palestinian-Israeli documentary *Five broken cameras* (CINCO, 2011). In this film, we follow images that were recorded for six years, posteriorly edited and accompanied by a first-person narration on the voice of Emad Burnat. Attentive to the scene and the procedures of montage, we seek to understand how the process – marked by violence – is established in the images (including their flaws, defects and gaps) and governs the conception of the film.

Keywords: documentary; film-process; conflict; palestinian cinema.

Este trabalho propõe uma análise do documentário palestino-israelense *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011), de maneira a compreender as formas como a violência que ensejou a gravação está posta em cena e determina a montagem. Ao longo de seis anos – de 2005 a 2011 –, o palestino Emad Burnat registrou em vídeo as manifestações pacíficas dos habitantes da aldeia Bil'in contra a construção de um muro circundando Modi'in Ilit, um assentamento judeu vizinho à aldeia na região da Cisjordânia. A construção do muro desrespeitava a “linha verde”, demarcação internacional que limita as regiões de Israel e Palestina, avançando sobre 60% do território de Bil'in, ocupando e desapropriando terras cultiváveis dos palestinos habitantes do lugar. Tal como grande parte da população local, Emad Burnat e sua família viviam como pequenos agricultores, dependentes das oliveiras centenárias que foram destruídas e perdidas para a colônia israelense. A população de Bil'in, em 2005, dá início, então, a manifestações pacíficas semanais com o intuito de evitar a construção e reaver as terras, protesto que ainda não tinha terminado em 2011, época da finalização do filme – os israelenses afastaram o muro em relação à aldeia, mas não devolveram a totalidade das terras ocupadas aos moradores.

O início da construção da barreira – e das manifestações – coincide com o nascimento de Gibreel, o quarto filho do diretor. Como cinegrafista amador, Burnat começa a filmar seu cotidiano, dividindo os registros entre o ambiente familiar e os protestos, sem pretensões de realizar o filme. O intuito inicial de registrar as manifestações era o de tentar proteger a população, registrando provas de abusos, violências ou arbitrariedades do exército israelense. Burnat era, então, o único cinegrafista local, e acaba sendo convidado a gravar também festas ou outros eventos populares. Nas imagens caseiras, o cotidiano familiar vai se mostrando inseparável do contexto social da aldeia, que sofre e luta contra a ocupação israelense. Em 2009, já com mais de 500 horas de material gravado, Burnat associa-se ao documentarista e ativista israelense Guy Davidi, e o processo de roteirização e edição do filme tem início. Nos dois anos seguintes (entre 2009 e 2011), Emad Burnat ainda registra material que será incorporado ao corte final.

Cinco câmeras quebradas (CINCO, 2011), o filme resultante da montagem dessas imagens, é estruturado pela sucessão de episódios violentos que têm como alvo não apenas os manifestantes, mas tais episódios buscam também impedir o próprio ato de filmar. A destruição de uma câmera depois da outra determina a montagem. Aqui, a forma do filme não pode se dissociar do processo de realização, marcado pela violência da repressão militar israelense. Veremos como isso se dá nas análises e considerações que seguem, mas gostaríamos de reter como norte para a reflexão as pistas abertas pela ideia de filme-processo oferecida por Cláudia Mesquita (2014: 216-217):

São filmes cuja feitura, em resumo, se desdobra no tempo, por circunstâncias várias, resultantes de sua interseção com o vivido, e cuja escritura acolhe – e se modifica por – esses percalços históricos [...]. Destaquemos então mais essa característica radical dos ditos filmes processuais: o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança.¹

A cena que abre *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011) é composta por planos de uma câmera abatida: turvas e *pixeladas*; abstratas; em fuga. As imagens captam o chão, a fumaça, pedaços do céu. Como veremos, essas cenas se repetirão ao longo do filme, estruturando os cinco blocos que o compõem. Organizados cronologicamente, cada bloco dá conta do material registrado por cada uma das câmeras usadas por Burnat e destruídas à força durante o uso.

No interior dos blocos, a montagem articula as imagens domésticas com as imagens do conflito até terminarem, sempre, com o momento de destruição da câmera e um letreiro que informará o período de tempo registrado pelo equipamento. As câmeras serão quase sempre alvejadas por soldados israelenses

¹ Cláudia Mesquita usa a noção de filme-processo como ponto de partida para a análise do filme *A família de Elizabeth Teixeira*, de Eduardo Coutinho (2014), lançado como extra do DVD de *Cabra marcado para morrer* (IMS, 2014). De acordo com a autora, *A família de Elizabeth Teixeira* poderia ser visto como uma retomada, um novo capítulo para o filme de 1984. Sua análise busca ver como o filme “reabre a história e nos permite sondar aquele ‘futuro’ (hoje presente) que voltava a ser possível (para Elizabeth, para Coutinho, para o país), no limiar da redemocratização” (MESQUITA, 2014: 216).

num momento de confronto, com duas exceções: a segunda câmera, que é quebrada por um civil israelense morador do assentamento vizinho à aldeia – nesse caso, a imagem é subitamente cortada, no momento em que o judeu se aproxima dela, e não teremos informações do acontecido –; e a quarta câmera, que se quebra num acidente de carro sofrido por Emad. Os blocos incorporam as imagens gravadas pelo aparelho no momento do confronto, acentuando seu estatuto de alvo e sofrendo, ela mesma, a ação violenta.

Em 2013, em função das grandes e múltiplas manifestações que se espalharam pelo Brasil naquele ano, o *forumdoc.bh* – Festival do Filme Documentário e Etnográfico – organizou a mostra “O inimigo e a câmera”, com o objetivo de exibir e debater parte do vasto e variado material audiovisual produzido no embalo desses acontecimentos, além de outras obras que, sem a urgência do conflito da rua, também engendram maneiras particulares de “filmar o inimigo” (QUEIROZ, 2013: 83). No ensejo do debate, a pesquisadora Ivana Bentes publicou um artigo no qual analisava as imagens produzidas pelos *mediativistas* e seus possíveis impactos no campo estético do audiovisual. Como característica comum a dar certa coesão ao conjunto, a autora observa que “[...] são imagens que carregam a marca de quem afeta e é afetado de forma violenta, colocando o corpo/câmera em cena e em ato” (BENTES, 2013: 305). Para pensar a cena exposta em *Cinco câmeras quebradas*, o diálogo com a análise de Bentes parece profícuo, ainda que os contextos sejam bastante distintos. Isso porque o imperativo para a gravação se assemelha: a tentativa de usar a câmera como escudo e ao mesmo tempo como ferramenta de ação.

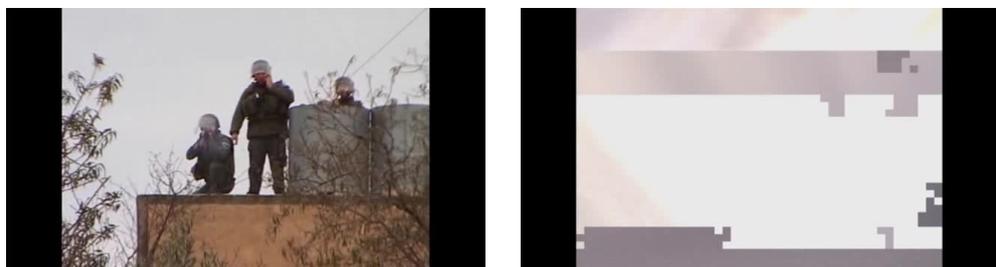
Usando a câmera como arma de combate, o filme carrega a presença do corpo no confronto, materializando na imagem a situação do risco: os planos tremidos, os enquadramentos *obstaculizados*, a falta de foco. Ao longo do documentário vemos incorporados planos que trazem ao espectador a consciência do lugar do corpo em luta e em risco: os movimentos de fuga e de respiração, a imagem e o cinegrafista cegos ou ensurdecidos pelo ataque, os planos desnorteados pelo ambiente hostil. Vemos também a própria máquina como alvo a ser destruído:

A câmera usada como arma de combate, ostensiva ou escondida, é um dos principais alvos dos inimigos. Câmera que é atacada diretamente ou tapada, quando usada ostensivamente como salvo-conduto para testemunho de uma ação arbitrária ou violenta da polícia. As imagens provocam situações de segurança/insegurança. São o salvo-conduto para que um manifestante ou o próprio cinegrafista não seja atacado ou detido, mas as imagens são também o “inimigo” a neutralizar (BENTES, 2013: 311).

Em *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011) é o próprio gesto de filmar que se coloca como tentativa de intervenção sobre o evento filmado – e como tentativa de impedir as mortes e repressões levadas a cabo no conflito. Há a participação direta nos eventos, mas às vezes a única possibilidade de ação é o impulso por tentar salvar pela imagem, imagem que afeta e é afetada por aquele que filma. É o caso, por exemplo, do registro do tiro disparado pelos soldados em Daba, irmão do cinegrafista, depois que aquele já fora detido pelo exército. Ao lado do camburão, vemos o militante de pé, cercado por três soldados. O cineasta não pode chegar perto fisicamente, mas se aproxima do acontecimento pelo *zoom* da câmera. Daba está vendado, um dos soldados mira em sua perna e rapidamente dispara. A câmera, que acompanha a movimentação, não consegue evitar o abalo no momento do disparo: a imagem treme, vira para o chão, se recompõe em seguida.

Aqui, o registro da violência só parece possível se deixar na imagem as marcas do próprio risco enfrentado pelo cineasta. Detenhamo-nos na montagem do registro da última câmera quebrada: a sequência começa com o próprio Burnat em cena, filmado por outro cinegrafista, a caminho da manifestação. Nesse dia, os manifestantes tinham alcançado uma pequena vitória: os limites do muro haviam recuado um pouco, o que devolveria parte das terras tomadas. O diretor e outros homens conversam sobre a cerca que está sendo derrubada, comemorando o fato de que, naquele dia, não haveria bombas de gás. Em seguida voltamos ao registro feito por Burnat, acompanhando os manifestantes que cortam os arames e forçam a cerca em direção ao chão. Ouvimos algumas explosões, e o corte nos mostra uma chuva de bombas e fumaça. Aqui, a câmera se distancia, e vemos a correria dos manifestantes. Outro corte para um plano frontal, aproximado pelo

zoom da câmera, que nos mostra três soldados sobre um muro, um deles apontando a arma para o centro do quadro. A arma é disparada, ouvimos o som e vemos a fumaça, mas a montagem intervém no tempo, dilatando-o, e corta antes que testemunhemos o destino da bala. Segue um conjunto de 18 planos, todos em câmera lenta, de diversos registros de momentos cruciais das manifestações, todos tomados no instante do perigo: armas apontadas e engatilhadas, bombas que se aproximam da câmera ou que chovem sobre os manifestantes, corpos caídos, imagens impedidas por uma mão que se coloca frente à lente. Essas imagens são acompanhadas de uma música suave, que contrasta com ruídos manipulados de gritos guturais e explosões distorcidas. Na narração, o cineasta antecipa o fim da sequência: “a velocidade de uma bala de M16 é de 8.500 metros por segundo. Uma bala leva 3 milissegundos e acerta minha câmera. Nesse espaço de tempo, antes da experiência se tornar memória, tudo o que sei desaparece” (CINCO, 2011). Em seguida, o plano dos três soldados sobre o muro retorna, e a ação se completa: logo depois do disparo, os ruídos de defeito da câmera, os *pixels* que tomam conta do quadro, a instabilidade, a turbulência e o corte para o plano preto (fig. 1 e 2). Um letreiro informa: “a quinta câmera durou do inverno de 2009 à primavera de 2010. Foi quebrada por um soldado e consertada antes de ser baleada” (CINCO, 2011).



Figuras 1 e 2: frames de Cinco câmeras quebradas - a câmera na mira do soldado e a imagem abatida.
Fonte: Cinco, 2011.

Articuladas pelas estratégias de montagem engendradas no filme, as marcas da câmera como personagem do combate permitem que a posta em cena da violência – sofrida pelo diretor e pelos outros – ganhe outros sentidos para além

do choque. Percebe-se uma dimensão ética que ressalta a condição de ameaça ou impotência sofrida também pelo cinegrafista. Para compreender melhor essa dimensão, é proveitoso lembrar da reflexão de Vivian Sobchack acerca das posturas éticas que fundamentam a visão documentária “em seu engajamento especular com a morte e o morrer” (SOBCHACK, 2005: 128). De acordo com a autora,

Seja por necessidade, acidente ou desígnio, o cinegrafista de documentários representa – e assim codifica – seu ato de visão como o signo de uma postura ética perante o evento de morte que ele testemunha. Dado, entretanto, que nossa presente cultura fez da morte um tabu visual e tentou removê-la da vista e dos locais públicos, como é que o cinegrafista pode confrontar visualmente esse evento, e representá-lo visivelmente, de modo que a representação seja justificável, em seu modo de ver o “proibido”? Parece que, em todos os casos, a inscrição da atividade visual do cinegrafista deve indicar visivelmente que não tem parte alguma na morte que vê [...]. Além disso, deve indicar visivelmente que sua atividade visual de modo algum substitui uma possível intervenção no evento, ou seja, deve indicar que ver o evento da morte não é mais importante do que preveni-lo (SOBCHACK, 2005: 148).

Como dissemos, a presença da câmera nesse filme deixa de ter um papel de observação para ser ela mesma parte que intervém no conflito. A atividade de filmar é a própria intervenção no evento, que busca prevenir a morte e deter a opressão. O personagem/diretor interage com os sujeitos filmados e a montagem preserva, nos planos e cortes, as marcas da presença do corpo que opera a câmera, como aquele que registra, mas que também sofre os acontecimentos. Aqui, poderíamos nos aproximar da reflexão de André Brasil a respeito dos filmes que, ao invés de ocultarem o antecampo, o fazem aparecer como parte constituinte da imagem: “[...] a exposição do antecampo torna o olhar situado, participante, engajado; olhar que não apenas contempla, mas que sofre, concretamente em cena, os afetos do mundo. Aquele que filma compartilha com aqueles que são filmados uma mesma *mise-en-scène*” (BRASIL, 2013a: 250-251). Ainda de acordo com o autor, com a exposição do antecampo na cena, “a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo

vivido (extra-diegético) e mundo fílmico (diegético)” (BRASIL, 2013b: 2). Esta proposição parece importante na reflexão sobre o filme que aqui nos interpela. O olhar (do realizador/da câmera) é literalmente afetado pelos elementos em cena nos momentos do conflito, posiciona-se junto aos militantes e abre-se à interação e ao diálogo com os manifestantes ou com os inimigos. Ao mesmo tempo, os procedimentos da montagem são determinados por essa cena afetada, reforçando a construção desse lugar e deixando que o filme seja atravessado pelos (e também incida sobre os) eventos vividos.

Assim, se a cena de violência de *Cinco câmeras quebradas* pode, em certa medida, dialogar com as imagens de combate produzidas pelos *midiativistas* brasileiros de 2013, é pela montagem que talvez os filmes tomem distância. Os registros das manifestações brasileiras, naquele momento, circularam, em grande parte, em estado bruto pela internet, muitas vezes num fluxo de transmissão ao vivo, ou divulgadas nas redes sociais como denúncia ou motivação para a ação.² No documentário que nos interessa, as imagens estão montadas de maneira a organizar uma narrativa do confronto ao longo desses seis anos, ainda que, como veremos, o filme preserve a irresolução própria do conflito em questão.

Em *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011), temos como grandes eixos estruturadores duas espinhas dorsais: de um lado, a sucessão das câmeras quebradas, que marcam interrupções e orientam a organização do filme em blocos; de outro, o crescimento de Gibreel, o filho caçula, que expõe a passagem do tempo e articula estes blocos, possibilitando a costura entre as manifestações políticas e o ambiente privado da família do realizador. É interessante notar as motivações distintas desses registros: as imagens das manifestações servem à

² As imagens das ruas foram montadas em alguns filmes que trataram das manifestações de 2013, tais como *20 centavos* (Tiago Tambelli, 2014) ou *Rio em chamas* (Daniel Caetano, Eduardo Souza Lima, Vinícius Reis, Cavi Borges, Diego Felipe Souza, Luiz Claudio Lima, Ana Costa Ribeiro, Ricardo Rodrigues, Vítor Gracciano, Luiz Giban, Clara Linhart e André Sampaio, 2014). No entanto, estamos aqui dialogando com as análises de Ivana Bentes (2013), que se detiveram especialmente sobre as transmissões ao vivo feitas por *midiativistas* ou *midialivristas* na internet.

denúncia, e têm um cunho jornalístico – Burnat inclusive as vende para agências de comunicação e redes de televisão –, enquanto que as outras, a princípio, não têm outro destino que não o doméstico, o arquivo de família. Articuladas no filme, essas imagens diversas alternam-se entre a urgência do confronto e a reflexão sobre o imperativo do filme: se a grande estrutura da montagem opta por enfatizar as interrupções violentas impostas pela destruição e troca das câmeras – e nos leva sempre ao centro das manifestações e dos confrontos que compõem a maior parte do filme –, os planos domésticos permitem ao diretor/narrador articular reflexões e analisar a conjuntura, o que situa e amplia o sentido das imagens, jogando-as além da violência espetacular e do choque imediato que elas podem reforçar.

De maneira esquemática, percebemos que os blocos começam com imagens do âmbito familiar, apresentando ou situando o avanço das manifestações em relação à etapa da vida de Gibreel. No início do primeiro bloco, logo depois de apresentar a aldeia e o assentamento israelense vizinho, o filme propõe uma montagem paralela que relaciona o corte das oliveiras com o nascimento da criança (morte/nascimento). Em seguida, a narração apresentará cada um dos quatro filhos do diretor, situando sua infância ao lado dos episódios políticos enfrentados pelos palestinos: o primeiro filho nasce nos anos de esperança que se seguiram ao Acordo de Oslo; em 1998, quando chega o segundo, a situação era novamente incerta e instável; o terceiro nasce junto com a eclosão da Segunda Intifada, dividindo o hospital com os feridos que se multiplicavam; Gibreel, por fim, testemunhará a construção do muro que separa israelenses de palestinos em seu vilarejo.

Além da criança, outros dois personagens serão fundamentais tanto para a construção da cena quanto para a montagem: Phil e Adeeb, amigos do realizador e figuras centrais na liderança comunitária. A câmera está sempre acompanhando-os, e estes se aproveitam desta presença para construir discursos ou *performarem* atos de resistência – como quando Adeeb, na presença da câmera, abraça uma oliveira dizendo que nasceu e morrerá naquela terra, e ninguém pode impedi-lo. Se Gibreel, ainda muito pequeno, só intervém na imagem gravada por

sua figura de inocência e encarnação de uma esperança – e dá espaço para que o próprio realizador apareça, na narração, com sua reflexão –, os dois amigos de alguma forma dominam a cena, colocando em centralidade seu ativismo. Ambos estão sempre a discutir com os soldados, tomando a frente nos confrontos e instaurando a cena para o filme.

Aproximando-nos do fim dos registros montados, a câmera testemunhará o momento em que Phil é atingido no peito por uma bomba de gás, o que leva a sua morte, antes mesmo de chegar ao hospital. Esse acontecimento acirra a tensão na comunidade, os protestos ganham força e Adeeb, mais uma vez desafiando os soldados, será preso, estando ainda confinado quando da finalização do filme. Este final trágico, marcado pela morte e pela prisão, parece ser determinante para a montagem do material, num gesto que, em retrocesso, se debruça sobre as imagens gravadas e pode fazer reviver a figura de Phil. A tensão entre uma promessa de futuro encarnada na criança e o embate com a morte e a realidade do conflito será questão central a guiar a narrativa do filme.

Girando em torno desse eixo estruturador, os blocos se caracterizam pela repetição: o filme configura uma espécie de movimento em espiral, mostrando pequenos avanços e retrocessos da luta. Os blocos estão organizados a partir de uma mesma ideia: o imbricamento da vida familiar com os protestos, a inserção nos confrontos, a câmera inevitavelmente quebrada. Os próprios episódios se repetem: são várias cenas de prisão (incluindo todos os irmãos do cineasta, e ele mesmo), várias câmeras quebradas, vários personagens fisicamente atingidos. A montagem estruturada pela repetição parece, de alguma forma, dialogar com o próprio processo histórico vivido – a vida sob ocupação.

A experiência do tempo, ou da narração do tempo, para os palestinos, é profundamente marcada por uma espécie de permanência do passado no presente. A pesquisadora Lena Jayyusi, no artigo *“Iterability, Cumulativity, and Presence: the relational figures of Palestinian memory”* (2007), descreve como cada novo evento de violência conflagrada na ocupação militar de Israel sobre a Palestina (tal como a invasão das terras na vila de Bil’in) é relacionado a um evento anterior, fundador. Desde 1948, quando os palestinos viveram a *Nakba*, a

“destruição catastrófica de lar, terra e pertença” (BUTLER, 2017: 34) – que significa para o movimento sionista a Guerra de Independência de Israel –, eles vivem sem um estado soberano em suas terras, e precisam diariamente enfrentar o apagamento deliberado de sua história e de sua existência.³

A partir desse evento inicial, o estudo de Lena Jayyusi acerca dos trabalhos de memória palestinos nos mostra como cada novo evento é visto, experimentado e narrado como o mesmo, ainda que diferente do anterior, apontando para uma experiência cumulativa e trágica do tempo e da memória. A autora observa que, a partir da década de 1980, o registro consciente da memória palestina acontece simultaneamente ao registro dos eventos que acontecem no “aqui e agora”, de forma que passado e presente se alimentam e se relacionam intimamente.

Nos trabalhos analisados por Jayyusi, chama a atenção “[...] a consciência existencial de que eles estavam *fazendo* história, ou que eles estavam pelo menos envolvidos e vivendo nos mecanismos viscerais da história-em-processo” (JAYYUSI, 2007: 127).⁴ É como se a ruptura, a expropriação e a revolta de 1948 se repetissem numa saga contínua e desdobrada de desapropriações, negações e apagamentos. Cada novo episódio é relacionado à ruptura original, reconstituindo, na fabricação do presente, as saliências do passado. No documentário em

³ Dando prosseguimento a um programa de colonização que se iniciou no fim do século XIX, o movimento Sionista consolida a fundação do Estado de Israel após a resolução da ONU, firmada em 1947, que previa a divisão da Palestina em dois Estados, um para os árabes e um para os judeus. No entanto, a Liga Árabe não aceitou a divisão proposta, ao mesmo tempo em que o projeto sionista almejava a expansão dos limites determinados, o que ensejou a primeira guerra entre árabes e israelenses. O Estado de Israel, governado naquele momento por David Ben-Gurion (que o idealizou fundamentalmente sobre pressupostos militares), saiu vitorioso da guerra de 1948, expulsando mais de dois terços da população palestina (que se tornou refugiada) e expandindo seus limites sobre 70% do território. Há uma importante bibliografia publicada sobre a questão. Para um aprofundamento da leitura, podemos destacar a vasta obra de Edward Said, intelectual palestino, e os estudos de Ilan Pappé (1999, 2011), Walid Khalidi (1992), Avi Shlaim (2014) e Judith Butler (2017), entre outros.

⁴ Tradução nossa. No original: “[...] *the existential sense that they were making history, or that they were at least enfolded and living within the very visceral mechanisms of history-in-the-making*” (JAYYUSI, 2007: 127).

questão, a repetição dos confrontos e das câmeras quebradas parece sinalizar para essa direção, ainda que o passado não seja explicitamente mencionado: as marcas do processo de filmagem, as imagens em combate, colocam o filme na urgência do presente, mas, a montagem nos conduz pela dinâmica da história, enfatizando suas interdições e seu inacabamento. De maneira significativa, o filme não apresenta solução: ainda que tenham conseguido uma pequena vitória, a construção do muro não foi interrompida, e as manifestações não cessaram.

Essa estrutura espiralada da repetição articula os momentos intensos da tomada, que situam o realizador como presença física no momento da captação, com uma narração regular, pouco emotiva, na voz *over* de Emad Burnat. Gravadas ao longo de seis anos, as imagens serão retomadas no momento da montagem, propondo, por meio da narração, uma reflexão sobre os momentos gravados. Mas a força da presença física no momento do combate singulariza cada episódio, de modo que, se a montagem é lugar de repetição e reflexão, a cena nos leva para o evento único e indeterminado do presente.

Mais uma vez vamos nos valer de diálogos com outras obras e análises. Jean-Louis Comolli, no artigo “Depois, antes da explosão. O cinema de Avi Mograbi”, reflete sobre a produção do israelense Avi Mograbi, obras nas quais o presente político e militar de Israel se imbrica ao presente afetivo e doméstico do diretor, e, a questão em jogo é a de como filmar aquele que não se cessa de odiar.⁵ Os

⁵ Jean-Louis Comolli analisa neste artigo quatro longas do diretor: Como eu aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon (1996), Feliz aniversário, Sr. Mograbi (1998), Agosto, antes da explosão (2001) e Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos (2005). São obras que se realizam a partir do imperativo de filmar, no interior de Israel, o presente da ocupação política e militar sobre a Palestina. É importante lembrar que, ao contrário do palestino Emad Burnat, Mograbi é judeu israelense, e isso lhe permite filmar espaços e situações interditas, muitas vezes, à simples presença palestina. Seu corpo nesses espaços é ator e catalisador de eventos, ao mesmo tempo em que se debate sobre as interdições, sobre as dificuldades para fazer os próprios filmes. Nas palavras de Comolli (2014: 125): “Cada vez, trata-se de um filme por fazer, isso que chamamos por convenção de um documentário, aqui e agora, sobre o momento e a situação de Israel e da Palestina, sobre a ocupação e a Intifada, a religião e a política, a colonização e os atentados. Mas, antes de tudo, se trata de Mograbi, seus

filmes de Mograbi também estão marcados por uma narração em primeira pessoa que reflete sobre o filme em construção, sempre sob ameaça. Comolli (2014: 127) observa, detendo-se em *Como eu aprendi a superar meu medo e amar Ariel Sharon*, que “[...] dois tempos governam o percurso do filme ao longo deste cenário de declínio. [...] Um tempo enterrado, onde tudo já foi jogado; e um tempo em devir, um destino ainda não realizado”. O primeiro, o tempo do relato verbal (a narração, não apenas em voz *over*, mas também encenada quando Mograbi aparece em cena fitando a câmera, comentando o vivido, confessando seus dilemas), propõe a análise dos acontecimentos e do próprio gesto de filmar, a partir do distanciamento que possibilita a retomada das imagens gravadas; o segundo, tempo de um presente da tomada, é o que dispõe o cotidiano marcado pela instabilidade e incerteza dos episódios vividos, com suas pequenas vitórias e violentos confrontos.

Em *Cinco câmeras quebradas* (CINCO, 2011), a narração explicita a dimensão processual do filme, e a montagem preserva nas cenas a abertura do presente para o inacabamento da história. A tentativa é a de propor uma narrativa aos eventos que marcaram violentamente aquelas vidas em conflito, por meio de imagens que carregam consigo essa violência e as interrupções e interdições decorrentes, que incidem sobre a montagem. O esforço é por dar sentido ao vivido, e para isso cria-se um personagem quase ficcional que é o próprio Emad Burnat, narrando sua vida naqueles anos.⁶ Ao colocar-se em cena, por meio do

próximos e seus outros – outros e próximos, alternadamente, desempenhando o papel de demônios tentadores”.

⁶ É interessante ressaltar que, nesse movimento, o filme opera por meio de uma montagem que, ainda que profundamente visível em seus cortes e intervenções na imagem (paralelismos, interrupções com planos pretos, alterações de velocidade, por exemplo), se apaga enquanto processo. Se há uma reflexão constante sobre o imperativo de filmar, não se questiona a construção do filme enquanto narrativa. A narração de Emad Burnat explicita processos de filmagem, negociações, relações familiares que estruturam o filme, mas em nenhum momento trata da relação com o codiretor: o documentário é codirigido por Guy Davidi, e é ele quem assina a montagem – sabemos (por meio de entrevistas) de seu papel fundamental na concepção do roteiro/edição.

corpo ou da voz posterior (na narração), Burnat situa seu envolvimento na realização, constituindo-se ele também como personagem de seu filme, um personagem que afeta e é afetado pelas manifestações e repressões. Mas, porque enfatiza essa dimensão do processo, a narrativa criada permanece aberta às indeterminações do presente, marcada pelo vazio dos planos pretos que sucedem cada câmera quebrada.

A narração, distanciada temporalmente, dispõe e organiza as imagens tomadas durante aqueles anos. São suas informações e comentários que nos permitem tomar distância e dar ordem aos acontecimentos, compreendendo-os melhor, mas sem que possamos escapar totalmente daquele embate direto que nos joga no centro e na urgência das manifestações. O filme, montado, guarda as marcas do processo. É oportuno retomar a premissa inicial deste artigo, buscando a ideia da obra em processo. De acordo com Cláudia Mesquita (2014: 216):

Não é apenas transformar o vivido em narrativa, “contar a própria aventura”, como diria Coutinho (através das vozes narradoras, da montagem etc.), mas estar irremediavelmente “marcado pela história”: a própria cena – com suas características, que cifram forças, possibilidades, mas também constrangimentos, dificuldades, limites, em cada circunstância – testemunha, marcada que está, pelas fricções do cinema com a vida.

A montagem parece propor uma narrativa para o conflito, mas essa narrativa só é possível a partir do gesto de colocar-se em cena e em perigo para filmar não apenas o risco pessoal, mas a violência que se abate sobre os companheiros. Durante as filmagens, mais de um ativista é atingido – dois cinegrafistas e vários manifestantes. Um deles é assassinado. Não será possível evitar a morte, e nem fazer cessar os confrontos, mas não se pode deixar de filmar. E retomar as imagens com o imperativo de proporcionar uma outra visibilidade à história.

Amaranta César, no artigo “Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco”, propõe uma torção na pergunta “pode a imagem matar?”, formulada por Marie-José Mondzain para pensar “o que e em que medida pode a imagem salvar?” (CÉSAR, 2013: 15). Partindo dessa

indagação primeira, César busca refletir sobre o documentário que surge do confronto com os modos de vida em risco.

Poderíamos pensar, como acenamos nos parágrafos iniciais, que os registros de Emad Burnat eram produzidos para “[...] agirem como instrumento de salvamento, imagens feitas para funcionar como garantia de vida, a partir da crença na atuação jurídica de seu caráter referencial”, tal como propõe Amaranta César (2013: 16), tratando das imagens produzidas por Vincent Carelli e que compõem o documentário *Corumbiara* (2009). Tratamos de dialogar novamente com a análise de um filme produzido em contexto muito diferente, mas que se abre à reflexão acerca do poder da imagem como enfrentamento e documento. Se, no filme de Carelli, o objetivo inicial era que a imagem dos índios isolados fornecesse a prova de sua existência, em *Cinco câmeras quebradas* filmar a si mesmo e aos seus torna-se um gesto de defesa e resistência. Mais ou menos na metade do filme, o diretor nos narra o momento em que, percebendo a desesperança que começava a tomar conta das manifestações, resolve exibir para a comunidade os registros dos levantes anteriores, o que reanima a população do vilarejo. A exibição é também registrada, e podemos ver os manifestantes vendo-se na tela. O registro das imagens procura servir como intervenção na realidade filmada, não só como evidência, mas na própria organização da comunidade e no arranjo dos protestos.

A cena de exibição das imagens dos manifestantes para eles mesmos deixa clara a relação do documentário com a ideia do filme-processo: o documentarista implicado na ação, em risco, construindo um filme marcado pela história e que também intervém no acontecimento – a câmera como escudo, a obra como salvação. Ao mesmo tempo, a inclusão da cena no corpo do filme explicita a elaboração do processo narrativo, a ênfase no inacabamento da história: mesmo que, no momento da montagem, os diretores já soubessem do final trágico de vários manifestantes (a morte de Phil, a prisão de Adeeb), o filme preserva a indefinição, a aposta na luta, de modo que a própria cena possa manter vivos os participantes. Como diz Comolli (2014: 127): “o filme como algo por vir no seio mesmo do filme terminado”.

Como operação determinante, a montagem incorpora a materialidade das câmeras quebradas, ressaltando as interrupções provocadas violentamente pela repressão israelense ao gesto de filmar. Essas interrupções criam uma imagem para os inúmeros bloqueios experimentados pelos manifestantes, pelo próprio diretor, nos territórios ocupados. Na estruturação de uma narrativa para o conflito, a montagem é constantemente atravessada por essa violência do cotidiano, e abre-se para o indeterminado, afastando-se da tentativa de restituir uma totalidade histórica para a questão Israel-Palestina.

Ao propor essas reflexões, gostaríamos de encerrar esta análise com outra indagação, também proposta por Comolli (2014: 127): “como não filmar aqueles que nós só podemos combater e que, talvez, nós não cessaremos de odiar ao filmar?”. *Cinco câmeras quebradas* parece expor a tentativa de, ao filmar o inimigo, sobreviver com as imagens.

Referências

BENTES, Ivana. “A câmera de combate e o animal paranoide”. In: *Catálogo do 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico* (forumdoc.bh). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 302-319.

BRASIL, André. “*Mise-en-abyme* da cultura: a exposição do ‘antecampo’ em *Pi’õnhitsi* e *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá*”. *Significação: revista de cultura audiovisual*, v. 40, n. 40, 2013a, p. 245-267.

_____. “Formas do antecampo: notas sobre a performatividade no documentário brasileiro contemporâneo”. In: *XXII Encontro Anual da Compós*, Salvador, jun. 2013b. Disponível em: http://compos.org.br/data/biblioteca_2080.pdf. Acessado em: 20 de novembro de 2014.

BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

CÉSAR, Amaranta. “Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco”. In: *Devires - cinema e humanidades*. v. 10, n. 2, 2013, p. 12-23.

CINCO câmeras quebradas. Direção e produção: Emad Burnat. Roteiro: Guy Davidi. Intérpretes: Emad Burnat; Soraya Burnat; Mohammed Burnat; Yasin Burnat; Taky-Adin Burnat, e outros. Música: Le Trio Joubran. Paris: Alegria Productions, 2001. 1 bobina cinematográfica (94 min), son., color., 35mm.

COMOLLI, Jean-Louis. “Depois, antes da explosão. O cinema de Avi Mograbi”. In: *Catálogo do 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico* (forumdoc.bh). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014. p. 125-131.

JAYYUSI, Lena. “Iterability, Cumulativity, and Presence: the relational figures of Palestinian memory”. In: SA’DI, Ahmad H., ABU-LUGHOD, Lila (ed.). *Nakba: Palestine, 1948, and the claims of memory*. Nova York: Columbia University Press, 2007. p.107-133.

KHALIDI, Walid. *Palestine Reborn*. Londres: I. B. Tauris, 1992.

MESQUITA, Cláudia. “A família de Elizabeth Teixeira: a história reaberta”. In: *Catálogo do 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico* (forumdoc.bh). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014. p. 215-225.

PAPPÉ, Ilan (ed.). *The Israel/Palestine question*. Nova York: Routledge, 1999.

_____. *Forgotten Palestinians: a history of the Palestinians in Israel*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2011.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “O inimigo e a câmera”. In: *Catálogo do 17º Festival do Filme Documentário e Etnográfico* (forumdoc.bh). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 79-86.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A questão da Palestina*. São Paulo: Unesp, 2012.

SHLAIM, Avi. *The iron wall: Israel and the Arab world*. 2. ed. Nova York: W. W. Norton & Company, 2014.

SOBCHACK, Vivian. “Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário”. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. Vol. II. São Paulo: Senac, 2005. p. 127-157.

**O “significado” e os “movimentos” de *Casas Marcadas*:
o impacto de um webdocumentário num Rio de Janeiro em
transformação**

Tori Holmes¹

¹ Professora de Estudos Brasileiros na Queen's University Belfast, na Irlanda do Norte (Reino Unido), onde leciona e pesquisa cultura digital, cultura visual e representação urbana no Brasil. Formada originalmente em Letras pela Universidade de Cambridge, é doutora em Estudos Latino-americanos pela Universidade de Liverpool e mestre em Estudos Latino-americanos pela Universidade de Londres. Morou e trabalhou vários anos no Rio de Janeiro como pesquisadora e consultora.

E-mail: t.holmes@qub.ac.uk

Resumo

Este artigo analisa *Casas Marcadas* (2012), um curta que critica as remoções no Morro da Providência no Rio de Janeiro. Apesar de não ter sido feito originalmente para distribuição on-line, o documentário foi disponibilizado no YouTube e tem página no Facebook. Ele também já foi exibido em cineclubes, mostras e festivais. Para discutir o impacto do curta e os seus efeitos, o artigo desenvolve um marco conceitual inspirado no “modelo de coalizão” de David Whiteman e no trabalho de Brian T. Edwards sobre a circulação de obras culturais. O trabalho de Edwards permite estabelecer uma conexão entre o conteúdo da obra (seu “significado”) e a repercussão alcançada por ela (seus “movimentos”). Adotando a terminologia de Edwards, a análise do significado de *Casas Marcadas* reflete sobre o uso no curta de imagens históricas relacionadas com remoções e transformações urbanas no Rio. Em relação a “movimentos”, o artigo rastreia a circulação digital e presencial do filme e discute menções ao curta em websites, textos acadêmicos e obras derivadas. A análise, desenvolvida da perspectiva dos estudos culturais, permite concluir que o filme gerou uma série de microimpactos e conseguiu influenciar o debate sobre remoções e transformações urbanas no Rio de Janeiro em certos círculos sociais e políticos.

Palavras-chave: produção audiovisual periférica; documentário; circulação; favelas.

Abstract

This article analyses *Casas Marcadas* (in English, *Marked Homes*) (2012), a short film which presents a critical view on removals in the Morro da Providência favela in Rio de Janeiro. Although not originally produced for online distribution, the documentary was made available on YouTube and has a page on Facebook. It has also been shown at cineclubs, mostras (thematic film series or events), and festivals. To discuss the impact and effects of the short film, the article develops a conceptual framework inspired by David Whiteman’s “coalition model” and Brian T. Edwards’ work on the circulation of cultural works. Edwards’ approach allows for a connection to be made between the content of the film (its “meaning”) and its repercussion (its “motion”). Following Edwards’ terminology, the analysis of the meaning of *Casas Marcadas* reflects on the film’s use of historical images related to removals and urban transformations in Rio. In relation to “movements”, the article tracks the digital and physical circulation of the film and discusses references to it on websites, in academic texts and derivative works. Based on this cultural studies analysis, the article argues that the film had a series of micro-impacts and managed to influence the debate about removals and urban transformations in Rio de Janeiro in certain social and political circuits.

Keywords: peripheral audiovisual production; documentary; circulation; favelas.

As imagens aéreas em preto e branco, aparentemente de arquivo, mostram o Cristo Redentor com a Lagoa Rodrigo de Freitas e as praias da Zona Sul do Rio de Janeiro ao fundo. A trilha sonora é uma versão instrumental de “O morro não tem vez”, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes². Um texto em amarelo, acompanhado da tradução em inglês, diz: “Veja no final – Facebook do filme e informações locais”, sinalizando a existência de conteúdo digital associado à obra, e o engajamento sociopolítico dela. Vê-se uma favela (não identificada), em imagens tanto panorâmicas quanto de dentro da comunidade. Um narrador masculino diz:

O local da favela pode ser bonito, mas além da falta de higiene, às vezes há perigo de desabamento. Felizmente a favela carioca é algo que tende a desaparecer da nossa realidade. O governo federal, através da CHISAM, vem ajudando as autoridades estaduais a resolver o problema. O lema é demolir para construir.

A imagem é, então, congelada, e o vídeo retorna em ritmo acelerado, como se estivesse sendo rebobinado, até o seu início, acompanhado de efeitos sonoros que lembram o ruído de uma fita cassete. A tela preta traz o título em letras maiúsculas brancas: “CASAS MARCADAS”. Ouve-se o barulho de um veículo pesado e logo depois surgem novas imagens em preto e branco, parecendo dessa vez contemporâneas, por conta da melhor nitidez. Uma escavadeira se movimenta num terreno de areia, com o relógio icônico da Central do Brasil ao fundo. Lê-se na tela: “Cidade do Rio de Janeiro / Novembro de 2012”, seguido de “MORRO DA PROVIDÊNCIA”. As imagens passam a ser coloridas, aparece uma grua, e escuta-se uma voz feminina: “Ninguém aqui é contra a obra não, sabe. É a maneira com que a obra entrou dentro da comunidade, sem a participação dos moradores”. Essa é a principal personagem do filme: Dona Márcia, moradora do Morro da Providência. Enquanto ela fala, assistimos às obras criticadas por ela.

A sequência descrita abre o curta *Casas Marcadas* (2012), de dez minutos, ambientado no Morro da Providência, favela carioca localizada na zona portuária e

² A trilha sonora do material de arquivo é discutida por Neto (2006: 136).

considerada por muitos a mais antiga da cidade. As obras filmadas em 2012 pelos realizadores do documentário são decorrentes do programa Morar Carioca, lançado em 2010 pela prefeitura do Rio de Janeiro, que previu a remoção de 832 residências na Providência, algumas por estarem em áreas consideradas de risco, outras para abrir espaço para obras de urbanização, que incluíam a construção de um teleférico (ARTICULAÇÃO NACIONAL DOS COMITÊS POPULARES DA COPA, 2011: 21; GOMES; MOTTA, 2013: 13)³. *Casas Marcadas*, que conta a reação de moradores da favela a essas remoções, é uma produção de baixo custo dirigida por Adriana Barradas, Alessandra Schimite, Ana Clara Chequetti, Carlos R. S. Moreira (Beto), Éthel Oliveira e Juliette Lizeray. Na época da filmagem, alguns dos autores eram alunos de cinema da Escola Darcy Ribeiro, no Rio. O curta é resultado de uma oficina de vídeo, promovida em setembro de 2012 pelo Festival Internacional de Cinema de Arquivo RECINE, do Arquivo Nacional no Rio. A inclusão de material de arquivo era obrigatória para os filmes produzidos na oficina, que depois foram apresentados no festival propriamente dito em dezembro de 2012, quando *Casas Marcadas* ganhou menção honrosa na premiação. Pouco depois, em janeiro de 2013, o curta foi disponibilizado no YouTube e ganhou uma página no Facebook. Também já foi exibido em cineclubes, mostras e festivais.

Este artigo discute o impacto de *Casas Marcadas*, filme que se engaja na causa social das remoções. O artigo estabelece uma conexão entre o conteúdo da obra e a repercussão alcançada por ela. Analisa o efeito gerado pela combinação de imagens de arquivo em preto e branco e material original majoritariamente em cores e considera como essa combinação influenciou as reações ao filme. Baseado em trabalho de campo (entrevistas e observação, incluindo observação on-line), o artigo rastreia a circulação digital e presencial do filme e discute indicadores de impacto como menções ao curta em websites, textos acadêmicos e obras derivadas. A análise, desenvolvida da perspectiva dos

³ O título *Casas Marcadas* faz ilusão à prática de marcar as casas selecionadas para demolição com as letras “SMH”, abreviação de Secretaria Municipal de Habitação.

estudos culturais, permite concluir que o filme teve uma série de microimpactos e conseguiu influenciar o debate sobre remoções e transformações urbanas no Rio de Janeiro em certos círculos sociais e políticos. A seguir, antes da análise em si, é apresentado o marco conceitual sobre o qual a discussão sobre os impactos de *Casas Marcadas* ocorre aqui.

Impacto, significado e movimentos de obras audiovisuais

Casas Marcadas é fruto do “campo de produção audiovisual periférica”⁴, ideia que George Yúdice (2013: 239) usa para se referir ao crescimento nos últimos anos de uma produção politicamente engajada no Brasil. Esse é um campo no qual exibições, debates e oficinas promovidos por cineclubes e organizações sociais são cruciais, assim como as novas possibilidades de circulação propiciadas pelas tecnologias digitais. Para Luiz Fernando Santoro (2014), a natureza da produção audiovisual de interesse social não foi inteiramente transformada dos anos 1980 para o período atual. Na década de 80, em meio ao processo de redemocratização brasileiro, surgiu um movimento de vídeo popular protagonizado por sindicatos e diversas organizações sociais e culturais. Houve, na época, um distanciamento do “modelo sociológico” e da rigidez do discurso dos documentários dos anos 1960 e uma valorização da auto-representação de grupos marginalizados (SOTOMAIOR, 2015). Para Santoro, se a natureza da produção não mudou inteiramente, o crescente acesso atual às tecnologias digitais permitiu, sim, a superação de desafios enfrentados pelo campo do audiovisual popular no Brasil nos anos 1980, como o alto custo de equipamentos, problemas com a qualidade das produções e circuitos de exibição limitados (2014: 41-44). Como o estudo de *Casas Marcadas* mostra, o uso das tecnologias digitais no meio audiovisual levam ao surgimento e à ramificação não só de novos circuitos e práticas de exibição, mas também de novas possibilidades de interação em torno dos filmes e novas frentes para a documentação e a

⁴ Todas as traduções de citações neste artigo são minhas.

percepção de seu impacto.

Casas Marcadas é aqui chamado de “webdocumentário” – apesar de não ter sido feito originalmente para distribuição on-line – para sinalizar a importância da web na sua trajetória, mesmo reconhecendo que espaços físicos de exibição também foram fundamentais para a circulação do filme. Por ser um neologismo, o sentido do termo “webdocumentário” ainda é instável, o que torna necessário especificar como será aplicado aqui. Há autores, como Kate Nash (2012), que usam webdocumentário como quase sinônimo do chamado “documentário interativo”, em que usuários interagem com material audiovisual de forma não-linear através de uma interface digital, construída para dar acesso a uma base de dados (ASTON; GAUDENZI, 2012). Entretanto, Judith Aston e Sandra Gaudenzi (2012: 125) diferenciam documentários interativos de webdocumentários, que seriam “documentários que fazem uso da web para fins de distribuição e produção de conteúdo”. De modo semelhante, Siobhan O’Flynn chama de “webdocs” os documentários “baseados na web [...] que usam a web como plataforma de transmissão para documentários tradicionais lineares, e que podem contar ou não com componentes paratextuais interativos”, como campanhas nas redes sociais (2012: 142)⁵. A interpretação de webdocumentário apresentada por O’Flynn pode ser aplicada a *Casas Marcadas*: é um filme linear, disponível no YouTube, que conta com paratextos digitais, seja conteúdo publicado na sua própria página no Facebook, seja conteúdo sobre o filme publicado nas redes sociais, em blogs ou em sites por terceiros. Por causa da presença e reverberação digitais do curta, sustenta-se aqui que, mesmo se *Casas Marcadas* não nasceu um webdocumentário, tornou-se um.

A análise da trajetória de *Casas Marcadas* neste artigo se inspira no “modelo de coalizão” proposto por David Whiteman para avaliar o impacto político de um documentário. Para o cientista político, “[a] produção de um filme documentário

⁵ O’Flynn também discute um terceiro tipo de documentário digital, o chamado “documentário transmídia”, que se refere a obras cujo conteúdo narrativo é feito para ser distribuído em diferentes plataformas (digitais e não-digitais).

[...] pode servir como catalisadora de muitas formas diferentes” (WHITEMAN, 2004: 54). Sua abordagem dá ênfase ao papel dos atores sociais que se mobilizam em torno de determinada causa social ou política e que usam documentários como ferramenta de conscientização e ativismo. Portanto, o modelo de coalizão requer a análise do processo inteiro de produção de um filme, incluindo sua distribuição. Deve-se também levar em consideração o contexto político em torno da produção do filme, focando não somente nas pessoas que o assistem, mas também nos diferentes impactos sobre realizadores e participantes do filme, ativistas e formadores de opinião envolvidos no tema. Whiteman sustenta que os pesquisadores devem explorar como um filme é usado na criação de esferas alternativas de discurso, já que muitos documentários de cunho social não atingem esferas convencionais e discursos de massa, ou a chamada “grande mídia”. Os métodos usados por Whiteman para pesquisar impacto nesses diferentes contextos são entrevistas, observação, observação participante e análise de conteúdo (2004: 57).

Para aplicar o modelo de coalizão e estruturar a discussão sobre os impactos de *Casas Marcadas* do ponto de vista dos estudos culturais, onde o interesse não é somente no impacto político do filme, mas também no impacto social e cultural, serão adotados aqui também dois conceitos de Brian T. Edwards (2011; 2013), que estuda a circulação de obras culturais no norte da África e no Oriente Médio, incluindo em ambientes digitais. Para Edwards, não é mais possível, nem desejável, colocar limites em torno das obras culturais, como se fossem estáticas ou fixas, ignorando diálogos, interações e desdobramentos que se dão ao redor delas (EDWARDS, 2013). Ao mesmo tempo, ele mantém a preocupação com a análise textual própria dos estudos literários e fílmicos, propondo um percurso metodológico que combina a análise do conteúdo de uma obra (seu “significado” ou *meaning* em inglês) com a da sua circulação (seus “movimentos”, ou *motion*). Trata-se, segundo ele, de “uma estratégia de leitura que coloca a circulação no seu centro focal” (EDWARDS, 2016: 35). Reconhecendo a marcada influência das tecnologias digitais no seu campo de estudo, Edwards sustenta que a cultura digital constitui “uma circunstância mais complexa” (EDWARDS, 2013: 240) para

as obras culturais e implica não somente em trajetórias mais imprevisíveis, mas também na necessidade de métodos diferentes para acompanhá-las. Tanto “significado” quanto “movimentos”, conforme definidos por Edwards, serão empregados aqui para discutir *Casas Marcadas*, sua trajetória e seus desdobramentos.

O cruzamento do “modelo de coalizão” de Whiteman com a estratégia de leitura de Edwards na análise de *Casas Marcadas* permite destacar a circulação (conceito mais amplo do que o de distribuição usado por Whiteman)⁶ como um importante componente para se pensar o impacto da obra, além do contexto fortemente digital em que este impacto acontece e é rastreado. A abordagem constituída a partir da combinação dos dois autores também permite discutir impactos de diferentes naturezas e posicionar tanto significado como movimentos como elementos relevantes para a discussão de impacto. É possível assim estabelecer conexões entre a análise do conteúdo do documentário e a discussão dos efeitos alcançados em diferentes esferas.

Significado e impacto: efeito de arquivo, disparidade temporal e disparidade intencional

Adotando a terminologia de Edwards, a primeira parte da análise apresentada aqui aborda o significado (conteúdo) de *Casas Marcadas*, refletindo sobre o uso de imagens históricas relacionadas com remoções e transformações urbanas no Rio. O documentário utiliza em sua composição material em preto e branco do Arquivo Nacional e do Arquivo da Cidade, fotos do acervo do fotógrafo Maurício Hora (morador da Providência e entrevistado do filme) e filmagens atuais, majoritariamente em cores, feitas na Providência, incluindo entrevistas com moradores da favela. O material de arquivo constitui no total quatro sequências do filme, e a discussão aqui aborda duas delas, que empregam trechos de cinejornais

⁶O termo circulação vem ganhando espaço nos estudos de mídia e nos estudos culturais, e também no campo de cinema, para sinalizar a multiplicidade de canais e caminhos pelos quais as obras audiovisuais chegam aos espectadores (ver LOBATO, 2012; IORDONOVA, 2012).

das décadas de 1950 e 1970⁷. Esse material histórico foi escolhido como foco desta seção sobre significado por ser característica marcante e fator de diferenciação de *Casas Marcadas*. Vale lembrar que o filme foi resultado da oficina do festival RECINE, que obrigava os cineastas a usarem imagens de arquivo. Na posterior circulação da obra, o uso dessas imagens tem sido celebrado pelo público, como, por exemplo, nos endossos ao filme encontrados na internet – o que ilustra a conexão entre significado e movimentos analisada por Edwards.

A discussão sobre o uso justaposto de imagens de arquivo e imagens contemporâneas em *Casas Marcadas* se norteará pela ideia de disparidade, mais especificamente a “disparidade temporal” e a “disparidade intencional”. Os dois conceitos fazem parte de uma abordagem teórica, proposta por Jaimie Baron (2012; 2014), que prioriza a forma como o público experimenta o uso de imagens de arquivo em obras audiovisuais. Para Baron (2012: 106), o “efeito de arquivo” alcançado por uma determinada obra, ou seja, o reconhecimento de imagens nela utilizadas como sendo “de arquivo”, só se concretiza quando o espectador vivencia aquelas imagens como sendo de um contexto diferente, anterior ao da obra que se está assistindo. Ecoando a tese de Edwards, a autora tem um duplo foco no conteúdo de uma obra audiovisual e nos efeitos provocados por ele.

O primeiro tipo de disparidade identificado por Baron, a disparidade temporal, ocorre quando há diferenças visíveis (e/ou audíveis) entre imagens de fontes distintas usadas numa determinada obra, diferenças que remetem a contextos temporais distintos e permitem a percepção de um “então” e um “agora” dentro do mesmo texto (105-6). Essas diferenças podem se manifestar no objeto profílmico (por exemplo, quando são usadas imagens de uma mesma pessoa ou de um mesmo lugar filmadas em épocas diferentes) e/ou na qualidade ou no estado do material cinematográfico apresentado, incluindo cor, estado de preservação ou nitidez (108). Na disparidade intencional, o público consegue

⁷ No Brasil, os cinejornais começaram a ser produzidos sistematicamente, e ganharam “um novo status”, após 1934, quando se tornou obrigatória a exibição de produções nacionais nos cinemas do país (RAMOS; MIRANDA, 2000: 134).

perceber, nas imagens reutilizadas, algo do seu contexto original de produção e uso (110). Assim, o público consegue ter pelo menos uma noção das intenções por trás do uso original das imagens agora de arquivo. Essas intenções podem ser entendidas como o contexto social ou retórico no qual as imagens foram originalmente produzidas (111).

Como enfatiza Baron (2014: 28), a disparidade temporal num filme pode inevitavelmente acarretar num certo grau de disparidade intencional. Quando ambas estão presentes numa obra, elas se entrelaçam na experiência do público. A autora observa que imagens montadas num novo contexto podem incluir “deixas” para ajudar os espectadores a reconhecerem a origem externa. No entanto, o efeito de arquivo também pode depender da presença de um “conhecimento extratextual” sobre as imagens e as intenções por trás delas (BARON, 2014: 24). Baron conclui que o “efeito de arquivo” pode ser difícil de alcançar sem algum tipo de sinalização explícita do cineasta (2012: 117). Porém, a multiplicidade de leituras e significados possíveis é também característica marcante de material de arquivo de forma geral quando reutilizado em nova obra audiovisual (BARON, 2012: 113). As mesmas imagens de arquivo podem ser empregadas com diferentes finalidades e podem provocar interpretações as mais diversas.

Em *Casas Marcadas*, as origens e fontes das imagens de arquivo usadas não são indicadas no filme em si nem nos créditos finais, que só mencionam o Arquivo Nacional e o fotógrafo Maurício Hora, sem entrar em detalhes. No começo da oficina que deu origem a *Casas Marcadas*, o grupo de realizadores recebeu material de arquivo em CD/DVD do Arquivo Nacional. Eles também buscaram material adicional no decorrer da produção. Segundo entrevista realizada com um deles, Carlos R. S. Moreira (conhecido como Beto), em agosto de 2015, o foco no Morro da Providência surgiu após uma visita à favela, sugerida por ele, que já tinha estado lá antes por causa de um curso. Depois dessa visita, o grupo começou a procurar imagens da Providência, encontrando, segundo Beto, bastante material sobre a abertura, em 1943, da Avenida Presidente Vargas, localizada na região central do Rio perto da favela. Apesar de Beto não saber

detalhar a fonte específica dos trechos de material de arquivo incluídos em *Casas Marcadas*, a análise de dois deles, apresentada a seguir, mostra que as imagens usadas tratam do tema de transformações urbanas em diferentes épocas, e não somente em 1943. Independente da origem específica das imagens, a disparidade temporal criada pelo uso de imagens de arquivo seguidas de filmagens atuais sobre o mesmo assunto incentiva um olhar histórico sobre as remoções enfrentadas pelos moradores da Providência em 2012, tema central do filme e gancho fundamental para seu impacto. A importância de pensar as remoções contemporâneas na Providência em perspectiva histórica também é reiterada nas entrevistas com os moradores atuais da favela.

O primeiro trecho a ser analisado é a sequência inicial de *Casas Marcadas*, descrita na introdução deste artigo, em que imagens de arquivo são “rebobinadas” como parte do filme. O recurso de retroceder rapidamente as imagens, efeito estilístico com dimensões visuais e sonoras, é fundamental para o significado do curta e pode ser considerado uma “deixa” bastante acessível para sinalizar a disparidade temporal entre imagens, seguindo a abordagem de Baron. Essa deixa reforça, chamando explicitamente a atenção do espectador, o contraste entre imagens e a mudança temporal. A diferença na cor e na qualidade entre as imagens de arquivo e as imagens contemporâneas, mais nítidas e em cores, enfatiza a disparidade temporal. O recurso de “rebobinar” é uma escolha dos diretores que visa provocar uma atitude de mais comprometimento no espectador, ecoando as observações de Lins e Rezende sobre tendências no uso de imagens de arquivo:

Reutilizar uma imagem, congelá-la na tela, deixá-la mais lenta, fazê-la voltar ou acelerar, dissociá-la do som são procedimentos utilizados pelos diretores para imprimir uma distância entre a imagem e o mundo, entre a imagem e o espectador. Gestos que fazem com que o espectador experimente as imagens como um dado a ser trabalhado, a ser compreendido, a ser relacionado com outros tempos, outras imagens, outras histórias e memórias. (2010: 592)

Apesar do efeito de arquivo bastante claro, porém, as imagens de arquivo históricas no início do curta fazem referência a uma memória específica que pode

não ser acessível a todos os públicos do filme. Há margem para interpretações distintas sobre o momento e o contexto no qual as imagens reutilizadas foram produzidas.

O mesmo trecho de abertura de *Casas Marcadas* inclui uma segunda “deixa” sonora que remete a essa memória, quando o narrador das imagens históricas diz, em voz *over*, “O governo federal, através da CHISAM, vem ajudando as autoridades estaduais a resolver o problema. O lema é demolir para construir”. A CHISAM foi a Coordenação de Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio, órgão criado em 1968 com a meta de erradicar todas as favelas da cidade até 1976. Até seu fechamento em 1973, conseguiu remover 175 mil moradores de 62 favelas, transferindo-os para conjuntos residenciais (PERLMAN, 1977 apud BRUM, 2013: 188). Para Mario Brum, a CHISAM “coordenou a ***Era das Remoções***” (2013: 190; ênfase original) no Rio, que Licia Valladares (1978: 18) descreve como a “maior operação antifavela que a Cidade jamais viu”. É possível que tal menção verbal à CHISAM ajude parte do público do filme a identificar a referência a um momento emblemático de remoções na história do Rio, sob o regime militar. A ausência desse conhecimento não diminui o impacto da disparidade temporal comentada anteriormente em relação ao contraste na cor e na qualidade das imagens, mas a percepção da origem do material de arquivo permite desenvolver uma compreensão mais aprofundada do significado do curta, a disparidade temporal e intencional presente nele.

Pesquisa bibliográfica e buscas no portal Zappiens⁸, que inclui material do acervo audiovisual do Arquivo Nacional, permitiram confirmar que um cinejornal de 1971, “Vida Nova Sem Favela”⁹, foi a fonte das imagens do primeiro minuto de *Casas Marcadas*. O cinejornal foi o número 2 da série “Brasil Hoje”, produzida

⁸ Disponível em www.zappiens.br. Acessado em 29 de abril de 2017.

⁹ Disponível em:

http://zappiens.br:80/videos/cgiqXjyrDSreMlujlaBY4DzRHisUSavi6IN_dmHjx7i5LA.FLV.

Acessado em 29 de abril de 2017.

entre 1971 e 1979 pela Agência Nacional e focada em temas como “desenvolvimento, a cultura e a descoberta do Brasil, assuntos afinados com as estratégias políticas dos governos militares” (RAMOS; MIRANDA 2000: 135). Simpício Neto (2014: 9) descreve “Vida Nova Sem Favela” como “Um filme que [...] faz um elogio e um levantamento rápido das ações da CHISAM”. O autor observa a presença de um “discurso ‘exaltativo’, próprio da ética educativa [...] consolidada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo na Era Vargas” (NETO, 2014: 12). O contraste entre o estilo formal de narração do cinejornal produzido por uma agência governamental, que naturaliza o desaparecimento da favela e fala sobre ela desde um ponto de vista externo e condescendente, e as tomadas contemporâneas sem narração onisciente da “produção audiovisual periférica” (YÚDICE, 2013), no qual os moradores atuais da Providência falam diretamente para a câmara e expressam a sua resistência às remoções, sinalizam uma disparidade intencional em *Casas Marcadas*. Essa disparidade se dá entre contextos de produção e circulação audiovisual mas também entre contextos sociopolíticos referentes às favelas e à sua representação na esfera pública. Se hoje há teoricamente mais espaço para a expressão da voz dos moradores de favela nos debates sobre remoções, através de veículos como webdocumentários que podem ser produzidos e divulgados sem muitos recursos financeiros, a disparidade temporal e intencional na abertura de *Casas Marcadas* também serve para sugerir uma paridade entre diferentes épocas: há continuidades entre as políticas públicas referenciadas nas imagens de arquivo e nas imagens atuais, e os moradores de favelas continuam enfrentando a ameaça de serem removidos.

A narração também é importante para o efeito de arquivo alcançado no segundo trecho de imagens de arquivo a ser discutido, inserido no meio do curta. Esse trecho aborda diretamente a abertura da Avenida Presidente Vargas em 1943 e sua reforma em 1952. Segundo a historiadora Brodwyn Fischer (2008: 63), as perdas com a obra de 1943 foram várias: milhares de moradias de baixo custo, centenas de estabelecimentos comerciais menores e espaços com grande importância para a cultura popular carioca. Na sequência em questão de *Casas Marcadas*, o entrevistado Maurício Hora alerta para a necessidade de se olhar

para o passado para entender o presente da Providência, citando especificamente a abertura da Avenida Presidente Vargas. Enquanto ele fala, vemos atrás dele parte da exposição de fotos “Morro da Favela”¹⁰, montada por ele, que mistura fotos em cores com fotos em preto e branco. Assim, som e imagem reforçam a importância da disparidade temporal no curta. Depois, dá-se o corte para mais um trecho de cinejornal.

Dessa vez o documento usado é o Cinejornal Informativo v.3 n.7, com o título “Flagrantes do Rio”, de 195¹¹. Produzido entre 1951 e 1954, o Cinejornal Informativo foi a continuação do Cinejornal Brasileiro, produzido entre 1938 e 1946. Se a modernidade já era um tópico importante nos cinejornais produzidos durante o Estado Novo, ganhou ainda mais importância nos cinejornais do segundo governo Vargas, porém com menos força ideológica (SHAW; DENNISON, 2007: 26; DE CASTRO, 2013: 102). Ao incorporar trechos desse cinejornal em *Casas Marcadas*, o texto em voz *over* é novamente usado de forma estratégica pelos realizadores, como na abertura do filme, reforçando a percepção de disparidade temporal e intencional. Fornecendo um sinal audível, e não somente visível, da disparidade temporal, o narrador do cinejornal se dirige diretamente ao seu público original, fornecendo “deixa” bastante explícita também para o público de *Casas Marcadas* ao citar uma data concreta:

A esta altura vocês aí da plateia já estarão perguntando para os vizinhos de poltrona que obras são estas que se estendem por tantos quarteirões, e que mobilizam tantos operários. Na verdade, não há nenhum mistério nisso, amigos. Estamos no ano de 1943, em pleno centro da nossa querida cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, assistindo às obras iniciais da abertura da Avenida Presidente Vargas, hoje a mais importante artéria da capital da república.

Enquanto a música “Cidade Maravilhosa” toca no fundo, cenas do cinejornal

¹⁰ O nome da exposição é fornecido por uma legenda.

¹¹ Disponível em:

<http://zappiens.br:80/videos/cgiqEsEdnDcg51NkUa8iHOedEzVOCouLrb7QysUgn2tuQ.FLV>. Acessado em 29 de abril de 2017.

são intercaladas com outras imagens, agora estáticas, que, supõe-se, vêm novamente do acervo de Hora.

O próximo trecho de narração, novamente do cinejornal, enaltece as transformações da época e o trabalho das pessoas envolvidas:

Planejam os engenheiros, vibram os músculos dos operários, movimentam-se ruidosamente as escavadeiras numa autêntica sinfonia de trabalho na realização da grande obra. A cidade cresce vertiginosamente e urge dar à metrópole uma avenida moderna, que venha a descongestionar o tráfego e facilitar o escoamento para a Zona Norte. A Avenida Rio Branco já se torna pequena para conter o número sempre crescente de viaturas.

Não há nenhuma referência às perdas associadas à intervenção urbana. Ao contrário, a “euforia” na narração, característica dos cinejornais do período (DE CASTRO 2013: 125), celebra os ganhos para a cidade decorrentes das demolições. Como no exemplo anterior, a disparidade temporal, resultado da nitidez mais precária das imagens em preto e branco de arquivo, e das claras diferenças na paisagem urbana carioca entre o “então” e o “agora”, é acompanhada de um esforço para enfatizar continuidades entre os dois contextos temporais. Na transição para as imagens atuais, uma conexão visual é estabelecida entre as retroescavadeiras mostradas no cinejornal e as usadas nas demolições na Providência em 2012.

Nessa segunda sequência, tal como na primeira, a disparidade temporal é novamente acompanhada de uma disparidade intencional entre a narração formal e afirmativa do cinejornal e as tomadas e entrevistas do webdocumentário periférico. Mesmo adotando um tom mais didático que o trecho de cinejornal incorporado na abertura do curta, o material de arquivo usado ainda remete a um contexto social e retórico específico, aquele do segundo governo Vargas e sua ênfase na modernização, representado aqui através das obras de infraestrutura na época em que o Rio ainda era capital nacional. Se o efeito de arquivo é alcançado através dos marcadores audíveis e visíveis de disparidade temporal, a percepção adicional da disparidade intencional pode aprofundá-lo.

Para Baron, a autoria de imagens de arquivo retrabalhadas num documentário

é menos importante que a experiência que o espectador vai ter delas (2012: 105). Em *Casas Marcadas*, como vimos, mesmo se as imagens de arquivo não são explicitamente identificadas ou contextualizadas, o efeito de arquivo é conquistado por conta da disparidade temporal e intencional entre imagens. A disparidade temporal talvez seja mais perceptível, para um público geral, que a disparidade intencional, mas as duas atuam em conjunto. Apesar do material reutilizado abrir margem para interpretações distintas, as características das imagens de arquivo garantem o efeito que o filme pretende: questionar os discursos oficiais sobre o meio urbano e sugerir continuidades entre momentos históricos desde um ponto de vista crítico.

Ao justapor cenas de épocas diferentes e criar uma disparidade temporal, *Casas Marcadas* mostra que as favelas não foram eliminadas da paisagem carioca. Ao contrário, ainda estão presentes na cidade e sofrem ameaças similares às de épocas anteriores. Assim, as disparidades provocadas pela composição de imagens de arquivo e atuais em *Casas Marcadas* estão ligadas a uma estratégia que pode ser chamada de paridade temporal, onde se pretende chamar a atenção para as continuidades dos dois tempos, a dinâmica cíclica das transformações urbanas no Rio. A disparidade intencional, por sua vez, realça as mudanças que aconteceram no campo audiovisual nas últimas décadas no que diz respeito à representação da periferia urbana. *Casas Marcadas* prioriza a perspectiva dos moradores afetados pelas remoções e se articula com uma coalizão de atores sociais críticas a tais obras, conforme sinalizado pela referência ao Facebook e a “informações locais” que aparece na tela na abertura do curta.

Ao desconstruir a narração do material de arquivo e contrastá-la com os depoimentos dos moradores atuais da Providência, o curta busca minar o contexto presente de intervenção urbana, sem um narrador oficial no filme, mas representada pelas imagens de obras e máquinas. A intervenção que *Casas Marcadas* faz nos processos relacionados às remoções cariocas atuais é respaldada e fortalecida pelo uso de material de arquivo, o que permite perceber que o evento de hoje não é um episódio isolado e único. Ao mesmo tempo, o filme dá visibilidade à resistência dos moradores ameaçados pelas remoções no

contexto presente, mostrando uma favela com nome e rostos. A combinação dos dois tipos de material constrói um significado de caráter político, fundamental para o impacto do curta. As leituras múltiplas desse significado se fazem visíveis nos movimentos do filme, abordados a seguir em duas etapas e que fornecem evidências da influência da obra em diferentes esferas.

Movimentos e impacto: presença digital e exibições presenciais de *Casas Marcadas*

Esta primeira seção sobre movimentos, usando o termo de Edwards, avalia a circulação digital e presencial do filme. Como mencionado antes, o curta foi disponibilizado na rede por um dos realizadores, Beto, pouco tempo depois da produção. Citando o “DNA social do filme”, Beto explicou que ele subiu o filme no YouTube porque achava que era mais importante o filme ser visto e ajudar na luta contra as remoções do que ir para festivais¹². Se fosse recusado por algum festival porque já estava on-line, não importava. Mas aconteceu o oposto: o fato de o filme estar na internet e ser compartilhado nas redes sociais fez com que ele recebesse convites para eventos.

A internet foi de fato importante para a circulação do curta. No YouTube, o filme chegou a 5.000 visualizações em poucos dias¹³. Ele ganharia em seguida legendas em inglês, feitas de forma voluntária pelo *RioOnWatch*¹⁴, um site bilíngue sobre favelas cariocas, tornando o curta acessível para um público internacional. Em janeiro de 2017, os dois endereços “oficiais” do filme no YouTube somavam pouco mais de 25 mil visualizações¹⁵. A página de *Casas Marcadas* no Facebook¹⁶,

¹² Beto, entrevista, 11 de agosto de 2015.

¹³ Beto, entrevista, 11 de agosto de 2015.

¹⁴ Disponível em <http://www.rioonwatch.org/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

¹⁵ Há duas versões oficiais do filme no YouTube. A de 2013 concentra a maioria das visualizações: https://www.youtube.com/watch?v=xao_4b8DJ_k. A de 2014, descrita na introdução deste artigo, traz informações sobre prêmios ganhos pelo filme, logotipos, e legenda embutida em inglês: <https://www.youtube.com/watch?v=HvZTvzrdnQE>. A versão de 2013 também já conta com legendas opcionais. Acessados em 29 de abril de 2017.

que contava com 692 “curtidas” e 672 seguidores em abril de 2017, concentra conteúdo sobre as exibições do filme e material de terceiros sobre remoções e moradia, incluindo outros filmes. Para Beto, “a página no *Face* potencializa a divulgação do filme, dá perenidade ao tema”¹⁷. Em 2017, quase cinco anos após a produção do filme, a página ainda era atualizada de forma bastante regular.

A primeira exibição do curta, após o festival RECINE em dezembro de 2012, foi na plenária do Fórum Comunitário do Porto no início de fevereiro de 2013. O endereço do blog do Fórum¹⁸ é uma das “informações locais” anunciadas no início do filme e que aparecem nos créditos, sugerindo um vínculo prévio e também o uso de documentários como ferramenta de ativismo por atores sociais. Naquele dia, a exibição do curta no Fórum foi o primeiro item de uma agenda dominada pelas mobilizações contra remoções na Providência¹⁹. Em fevereiro e março de 2013, o filme foi passado pelo menos mais duas vezes na região: na Vila Olímpica da Gamboa e na Casa Amarela, espaço cultural da favela. Fora do entorno da Providência, *Casas Marcadas* foi exibido em sindicatos (dos engenheiros e dos arquitetos no Rio), em cineclubes (no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas, no Cinema Odéon Petrobras na Cinelândia, no centro cultural Oi Futuro em Ipanema e no Morro do Alemão na Zona Norte) e em festivais vinculados com a produção audiovisual periférica em diferentes cidades do Brasil (por exemplo, no Visões Periféricas e no Festival Globale, no Rio, no Democracine/Mostra Latinidades em Porto Alegre e no Entretodos/Festival de Curtas de Direitos Humanos em São Paulo). Também passou em duas televisões comunitárias (em Brasília e Taubaté) e em uma web TV (TV Traquitana, da USP). No exterior, *Casas Marcadas* foi exibido duas vezes em Paris, em 2014 e 2015, por intermediação da associação civil Autres Brésis, que

¹⁶ Disponível em <https://www.facebook.com/casasmarcadasbrasil/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

¹⁷ Beto, entrevista, 11 de agosto de 2015.

¹⁸ Disponível em <http://forumcomunitariodoporto.wordpress.com/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

¹⁹ Disponível em <https://forumcomunitariodoporto.wordpress.com/2013/02/02/local-da-plenaria-da-proxima-quarta-feira-0603-confirmado/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

promove anualmente o festival Brésil en Mouvements de documentários brasileiros com foco social. Em 2014 também fez parte de um evento sobre curtas engajados brasileiros na Finlândia, e há relatos de o filme ter passado nos Estados Unidos, na Alemanha, em Cingapura e no Reino Unido. A gama diversificada de espaços de exibição alcançados por *Casas Marcadas* comprova a natureza dinâmica e diversificada da produção audiovisual periférica no Brasil hoje em dia. Ao mesmo tempo, mostra que ainda há uma demanda para a exibição em circuitos presenciais de filmes já disponibilizados gratuitamente em plataformas digitais, e que as produções periféricas podem atingir uma visibilidade internacional, se legendadas²⁰.

Para Whiteman (2004: 66), grupos e organizações de ativistas podem ter função importante na circulação e impacto de documentários, ao integrarem uma “coalizão” em torno de um filme relacionado a uma causa social e política. Eles colaboram em criar espaços de exibição e em ajudar que a obra alcance públicos específicos. Também pesa a forma como contextualizam a exibição do filme e fornecem oportunidades para que as pessoas possam se engajar em algum tipo de ação depois de vê-lo. Em janeiro de 2014, *Casas Marcadas* foi selecionado para abrir uma sessão do cineclube da Anistia Internacional, na sede da entidade na Zona Sul do Rio, que incluiria também a exibição do longa *Remoção* (Luiz Antônio Pilar e Anderson Quack, 2013). O evento fazia parte de uma campanha sobre remoções que tinha como objetivo recolher assinaturas para uma petição a ser entregue ao prefeito da cidade na época, Eduardo Paes. A Providência foi um dos casos abordados na campanha (ANISTIA INTERNACIONAL n.d.). A popularidade da primeira sessão do cineclube obrigou a organização de uma segunda exibição ao ar livre. Naquela altura, a petição já contava com 3.053 apoiadores (BRASIL 247 n.d.), número que viria a aumentar. O abaixo-assinado foi entregue ao prefeito no dia 19 de fevereiro de 2014 com 5.103 assinaturas. Como resultado da ação, já encerrada, Paes “se comprometeu a manter um diálogo

²⁰ Um público estrangeiro pode obviamente ter mais dificuldades para perceber as disparidades temporais e intencionais discutidas na seção anterior sobre significado.

permanente para que as obras em curso na cidade não violem o direito à moradia adequada das comunidades afetadas” (ANISTIA INTERNACIONAL n.d.). Como relata Johnsen (2014), uma liminar tinha conseguido paralisar as obras do Morar Carioca no Morro da Providência em 2013, mas o teleférico foi concluído e inaugurado com atraso em julho de 2014. Escrevendo em 2013, Brum constatou que a mobilização dos moradores da favela e seus simpatizantes “aparentemente, tem conseguido frear o ímpeto remocionista”, porém considerou esse êxito somente parcial, já que as pressões sobre a Providência continuavam na época (2013: 199).

Se no caso do cineclube da Anistia Internacional *Casas Marcadas* foi empregado diretamente como ferramenta política por uma coalizão contrária às remoções, o rastreamento da circulação de *Casas Marcadas* nos circuitos aqui detalhados mostra a demanda que havia para ver e debater o filme. O modelo de impacto de Whiteman nos convida a valorizar também esse tipo de indicador. A fusão do modelo de Whiteman com a estratégia de leitura de Edwards no marco conceitual adotado aqui permite incorporar a circulação digital das obras audiovisuais na análise de impacto, além dos rastros digitais da circulação presencial.

Movimentos e impacto: endossos nas esferas social, acadêmica e cultural

O modelo de Whiteman requer que se investigue os movimentos de *Casas Marcadas* em diferentes “esferas de discurso público” (WHITEMAN, 2004) e os indícios de sua influência em cada uma delas. Na esfera social, foi analisado conteúdo digital coletado sobre o curta em meios associados à sua temática: páginas de ONGs e movimentos sociais, sites e blogs de ativismo político, sites de notícias, informações e pesquisas sobre o meio urbano, páginas sobre periferia urbana e moradia, e sites sobre cinema e produção audiovisual. Não foi encontrada cobertura do filme em veículo que poderia ser considerado de grande circulação. Trata-se de um impacto que se faz presente em esferas de discurso não predominantes e não convencionais, as quais Whiteman considera

importantes para os documentários de cunho social dado o potencial que elas têm para informar e mobilizar ativistas e interessados. Ao enfatizar os obstáculos no contexto brasileiro que impedem que produções audiovisuais dos movimentos sociais cheguem a um público mais amplo, Santoro diz: “Imaginar que esse impacto seja semelhante ao da grande mídia em geral não passa de uma miragem. Isso não quer dizer, contudo, que tal impacto inexista” (2014: 49). Como este artigo busca mostrar, a aplicação do modelo de Whiteman a partir dos conceitos de Edwards pode ser uma via para avaliar tal impacto. A procura por evidências de repercussões numa escala menor é uma forma de se levantar informações e analisar a “importância social” do vídeo popular e saber quais são os critérios para identificar tal importância (AUFDERHEIDE, 1993: 579), na conjuntura contemporânea em que há marcada presença de tecnologias digitais.

Nessa arena não predominante e não convencional, encontramos endossos a *Casas Marcadas* que demonstram o valor que lhe foi dado por pessoas e grupos envolvidos no tema. Esses endossos costumam enfatizar a importância do acesso direto às falas dos moradores da Providência, e também a perspectiva histórica que o filme traz, dois aspectos do “significado” discutidos anteriormente, que, segundo os comentários, tiveram repercussão. Por exemplo, *RioOnWatch*, o site bilíngue que fez a legendagem do filme, reproduz (com modificação) uma frase do cinejornal usado na abertura do curta: “*Casas Marcadas* contextualiza a atual onda de expulsões na Providência nas políticas históricas do governo do Rio e nas atitudes em prol do desenvolvimento [da] favela: ‘destruir para reconstruir’” (CLARKE, 2013). A disparidade temporal que caracteriza a obra, e a sensação de paridade temporal que isso gera nos espectadores, é citada pela versão em português do site *This Big City*²¹, publicação especializada na questão das cidades sustentáveis, que destaca o “interessante paralelo” traçado entre “as intervenções atuais e as demolições feitas durante a abertura da Avenida Presidente Vargas” (RODRIGUES, 2013). O blog *Vertentes do Cinema*²² afirma que

²¹ Disponível em <http://thisbigcity.net/pt-br/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

²² Disponível em <http://vertentesdocinema.com/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

Casas Marcadas “cria um paralelo histórico temporal sobre o Morro da Providência” e “permite que o povo local [tenha] voz” (DUQUE, 2013).

Além de mostrar os públicos já alcançados pelo curta, e os elementos destacados por eles, a publicação de textos sobre *Casas Marcadas* em blogs e sites com orientação social e política contribui para ampliar a circulação do filme e, portanto, seu impacto. A menção ao curta em sites como *RioOnWatch* sugere que ele é visto como uma ferramenta para a conscientização e mobilização. A possibilidade de o curta inspirar alguma ação é também mencionada por *Polifonia Periférica*²³, site que visa divulgar manifestações culturais e sociais das periferias urbanas, que considera que “[o] documentário é uma ótima oportunidade para aqueles que não possuem conhecimento sobre o assunto não só se familiarizarem com o tema, mas também formarem suas opiniões e se possível unirem-se à luta” (n.d.). A intervenção de *Casas Marcadas* no processo de luta contra as remoções é abordada diretamente em texto publicado no site *Viva Favela*²⁴, conhecido portal de notícias sobre favelas inaugurado pela ONG Viva Rio em 2001 (GURGEL, n.d.).

Na esfera acadêmica, menções a *Casas Marcadas* foram encontradas em trabalhos sobre memória social e transformações urbanas. Para Júlio Bizarria, escrevendo na revista *Ponto Urbe*, *Casas Marcadas* é “um documentário-denúncia” (2014: 10) que “apresenta a luta dos moradores do Morro da Providência contra o que considera um verdadeiro urbanismo de exceção” (2014: 11). Maria de Fátima Cabral Marques Gomes e Thaiany Silva da Motta, que fornecem informações detalhadas sobre as remoções na Providência, argumentam que o filme “é emblemático ao fazer um retrospecto das intervenções no espaço citadino em comparação às propostas do Morar Carioca, revelando o outro lado das obras, que não é reiterado pela grande mídia” (2013: 14). Ana Luiza Nobre, arquiteta, cita a frase “Minha casa, minha vida é onde eu moro”, da personagem Dona Márcia, na abertura de um texto sobre a influência de “uma insatisfação geral com a política urbana” nas manifestações de junho de 2013

²³ Disponível em <http://www.polifoniaperiferica.com.br/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

²⁴ Disponível em <http://vivafavela.com.br/>. Acessado em 29 de abril de 2017.

(2014: 173, 175). Essas referências mostram uma valorização de *Casas Marcadas* pela forma como traça a perspectiva histórica sobre as remoções e pela documentação que oferece do contexto atual, novamente reverberando elementos explorados na seção sobre significado.

Casas Marcadas também inspirou uma obra artística e cultural. Incentivou um músico carioca, Mussa, a compor um samba sobre remoções, chamado “Favela Coração”²⁵. Mussa viu *Casas Marcadas* no YouTube, compartilhou pelo Facebook e comentou sobre o curta em uma sessão de gravação com os parceiros, e eles começaram a compor uma música inspirada nele. Dois anos depois, terminada a música, gravaram um videoclipe na Providência. Disponível no YouTube²⁶, o vídeo, que cita *Casas Marcadas* como fonte de inspiração no seu início, inclui depoimentos dos sambistas sobre remoções e o processo de composição, além de uma entrevista com a Dona Márcia e uma outra moradora local. Depois os sambistas cantam o samba na estação do teleférico, uma obra do Morar Carioca.

O testemunho de Mussa é ilustrativo da dinâmica de circulação social e cultural que envolveu *Casas Marcadas* e sua temática, além da imprevisibilidade desse processo e a “sobrevida” (HARBORD, 2002) alcançada pelo curta mesmo algum tempo após seu lançamento. A análise dos movimentos do “microdocumentário” (IBASE, n.d.) *Casas Marcadas* revelou a concretização de “microimpactos” na sua circulação. O impacto do curta foi traçado em registros de visualizações digitais e exibições presenciais e menções em veículos relacionados com a temática social do filme e seu contexto de produção, além de obras acadêmicas e culturais, mostrando como ele foi reconhecido e ganhou reconhecimento em determinados círculos sociais, acadêmicos e culturais. Este é um processo ainda em aberto. Em e-mail, Mussa escreveu: “Acho que assim como *Casas Marcadas* trouxe à tona essa questão, e nós fomos tocados e compusemos um samba, talvez este samba

²⁵ Os dados desta seção foram colhidos através de contato por email com Mussa em setembro de 2015.

²⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kN1KNIUJjSI>. Acessado em 29 de abril de 2017.

também possa gerar outras ações”²⁷. De fato, em 2016, Mussa relatou nas redes sociais que o samba composto por ele, inspirado em *Casas Marcadas*, iria ser gravado por outro grupo.

Em depoimento ao site *Viva Favela*, o fotógrafo Maurício Hora, morador da Providência e entrevistado por *Casas Marcadas*, atesta que o documentário “deu visibilidade ao problema” das remoções na favela. Contudo, segundo ele, o filme “concretamente pouco contribuiu na luta contra as remoções” (GURGEL, n.d.). No entanto, o argumento deste artigo é que tal visibilidade percebida por Hora é sim uma contribuição relevante. Conforme as duas últimas seções mostraram aqui, o impacto de um documentário social não se restringe à resolução ou não do tema retratado, mas também tem a ver com movimentos – desdobramentos e ações, tanto individuais quanto coletivos – catalisados pelo filme em diferentes esferas.

Conclusão

Este artigo discutiu o impacto de *Casas Marcadas*, um webdocumentário sobre transformações urbanas no Rio de Janeiro, com clara orientação social e política. Para isso, foi desenvolvido e aplicado um marco conceitual, o qual combinou o “modelo de coalizão” de Whiteman – que defende abordar o processo inteiro de produção e distribuição de um filme para identificar e documentar impactos políticos em diferentes esferas – com uma estratégia de análise de textos culturais atenta à circulação deles, proposta por Edwards com o intuito de dar conta das trajetórias imprevisíveis das obras no atual contexto digital. Conforme a terminologia usada por Edwards, esse marco permitiu conectar uma interpretação do conteúdo (ou “significado”) de *Casas Marcadas* a um mapeamento dos efeitos e repercussões diversos do curta (seus “movimentos”). O artigo mostrou que a visibilidade e o valor de *Casas Marcadas* decorrem não somente dos movimentos do filme, mas também do seu significado, mais especificamente o seu uso de imagens de arquivo ao lado de filmagens e entrevistas contemporâneas. As duas

²⁷ Comunicação pessoal, 22 de setembro de 2015.

vertentes se entrelaçam no impacto do webdocumentário, e traços do significado estão presentes nos movimentos.

Inspirado numa abordagem de Baron (2012; 2014), a análise do significado de *Casas Marcadas* focou no “efeito de arquivo” gerado pelo curta, que resulta da percepção de disparidades temporais e intencionais entre imagens de arquivo, no caso cinejornais da segunda metade do século vinte, e imagens contemporâneas filmadas no Morro da Providência em 2012. O “efeito de arquivo”, alcançado mesmo sem a contextualização explícita das imagens de arquivo, é fundamental para o impacto de *Casas Marcadas*. Paradoxalmente, a disparidade temporal manifestada nas diferenças técnicas entre imagens (cor, nitidez) e na aparência distinta dos lugares mostrados contribui para a consciência de uma paridade, ou continuidade, entre diferentes fases de transformações urbanas no Rio e a recorrente tensão entre construção e demolição, ganhos e perdas. Há também uma disparidade intencional, resultado da justaposição de material filmado em diferentes conjunturas socio-históricas. O contraste entre os cinejornais estatais, que retratam remoções e obras de urbanização de décadas anteriores de forma positiva e onisciente, e um webdocumentário do campo audiovisual periférico, que apresenta visões críticas e subjetivas dos moradores atuais da Providência, reforça o efeito de arquivo. Há margem para interpretações diferentes das imagens de arquivo no curta, segundo o nível de conhecimento extratextual dos espectadores.

A discussão sobre a circulação do curta mostrou que tanto perspectiva histórica quanto documentação da situação atual foram aspectos importantes para os endossos ao filme por grupos ativistas e sites vinculados ao tema urbano. O rastreamento cuidadoso e metódico da exibição digital e presencial do curta, inclusive em eventos de mobilização ativista, além de referências ao curta encontrados em meios digitais, trabalhos acadêmicos e obras culturais vinculadas à temática urbana e a circuitos não predominantes, comprovam não somente o impacto de *Casas Marcadas* mas também o valor de procurar impactos, ou microimpactos, em escalas menores. Uma flexibilidade em relação à definição de impacto e a adoção de uma metodologia adequada para estudar a circulação

contemporânea das obras audiovisuais, num contexto em que há forte presença da cultura digital, são fundamentais para a discussão de webdocumentários como *Casas Marcadas*. Assim, foi possível abordar a questão de impacto a partir dos estudos culturais, fazendo uso de entrevistas e observação, além de análise de material digital, e estender as expectativas sobre o que pode ser considerado impacto.

Referências

ANISTIA INTERNACIONAL. “Basta de remoções forçadas”. Disponível em: <<https://anistia.org.br/entre-em-acao/peticao/basta-de-remocoes-forçadas/>>. Acessado em: 12 de janeiro de 2016.

ARTICULAÇÃO NACIONAL DOS COMITÊS POPULARES DA COPA. “Dossiê Megaeventos e Violações de Direitos Humanos no Brasil”. n.p.: Articulação Nacional dos Comitês Populares da Copa, 2011. Disponível em: <https://comitepopulario.files.wordpress.com/2011/12/dossie_violacoes_copa_completo.pdf>. Acessado em 06 de janeiro de 2017.

ASTON, J.; GAUDENZI, S. “Interactive Documentary: Setting the Field”. *Studies in Documentary Film*, v. 6, n. 2, 2012, 125–139.

AUFDERHEIDE, P. “Latin American Grassroots Video: Beyond Television”. *Public Culture*, v. 5, n. 3, 1993, 579–592.

BARON, J. “The Archive Effect: Archival Footage as an Experience of Reception”. *Projections*, v. 6, n. 2, 2012, 102–120.

BARON, J. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London; New York: Routledge, 2014.

BIZARRIA, J. “O Morro do Pasmado e suas cidades virtuais: do Correio da Manhã à nova militância das favelas”. *Ponto Urbe*, n. 15, 2014. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/2493>>. Acessado em 06 de janeiro de 2017.

BRASIL 247. “Anistia exhibe hoje curtas sobre remoções forçadas”. *Brasil 247*, 2014. Disponível em: <<http://www.brasil247.com/pt/247/favela247/128436/Anistia-exibe-hoje-curtas-sobre-remo%C3%A7%C3%B5es-for%C3%A7adas.htm>>. Acessado em: 12 de janeiro de 2016.

BRUM, M. “Favelas e remocionismo ontem e hoje: da Ditadura de 1964 aos Grandes Eventos”. *O Social em Questão*, v. XVI, n. 29, 2013, 179–208.

CLARKE, F. “Remoção, Gentrificação e deslocamento: três curtas sobre as forças que moldam o Rio de hoje [VÍDEO]”. *RioOnWatch*, 2013. Disponível em: <<http://riononwatch.org.br/?p=5878>>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

DE CASTRO, C. C. M. M. O Governo Democrático de Getúlio Vargas através dos Cinejornais. 2013. Dissertação de mestrado—Niterói: Universidade Federal Fluminense.

DUQUE, F. “ESPECIAL: Críticas dos Filmes Curtas-Metragens CARTA BRANCA”. *Vertentes do Cinema*, 2013. Disponível em: <<http://vertentesdocinema.com/2013/08/02/especial-criticas-dos-filmes-curtas/>>. Acessado em 30 de setembro de 2016.

EDWARDS, B. T. “Tahrir: Ends of Circulation”. *Public Culture*, v. 23, n. 3 65, 2011, 493–504.

EDWARDS, B. T. “The World, the Text, and the Americanist”. *American Literary History*, v. 25, n. 1, 2013, 231–246.

EDWARDS, B. T. *After the American Century: The Ends of U.S. Culture in the Middle East*. New York: Columbia University Press, 2016.

FISCHER, B. M. *A Poverty of Rights: Citizenship and Inequality in Twentieth-Century Rio de Janeiro*. Palo Alto: Stanford University Press, 2008.

GOMES, M. DE F. C. M.; MOTTA, T. S. DA. “Empresariamento urbano e direito à cidade: considerações sobre os Programas Favela-Bairro e Morar Carioca no Morro da Providência”. *Libertas*, v. 13, n. 2, 2013.

GURGEL, T. “Filme traz visão da Providência sobre remoções”. *Viva Favela*, n.d. Disponível em: <<http://vivafavela.com.br/375-filme-traz-visao-da-providencia-sobre-remocoies/>>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

HARBORD, J. *Film Cultures*. London: SAGE, 2002.

IBASE. “Marcados para sumir do morro”. *Canal iBase*, 2013. Disponível em: <<http://www.canalibase.org.br/marcados-para-sumir-do-morro/>>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

IORDONOVA, D. “Digital Disruption: Technological Innovation and Global Film Circulation”. In: IORDONOVA, D.; CUNNINGHAM, S. (Eds.). *Digital Disruption: Cinema Moves On-Line*. St Andrews: St Andrews Film Studies, 2012. 1–31.

JOHNSEN, S. “Teleférico na Providência será lançado hoje: mobilidade urbana ou turismo?” *RioOnWatch*, 2 jul. 2014. Disponível em: <<http://riononwatch.org.br/?p=11751>>. Acessado em 20 de janeiro de 2016

LINS, C.; REZENDE, L. “O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo”. In: FABRIS, M. et al. (Eds.). *X Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2010. 587–598.

LOBATO, R. *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. London: British Film Institute, 2012.

NASH, K. “Modes of Interactivity: Analysing the Webdoc”. *Media, Culture & Society*, v. 34, n. 2, 2012, 195–210.

NETO, S. R. DE S. O realismo na representação da favela carioca: uma análise axiográfica de três documentários brasileiros. 2006. Dissertação de mestrado—Niterói: Universidade Federal Fluminense.

NETO, S. R. DE S. “Rocinha 77 vs Vida Nova Sem Favela: uma leitura axiográfica dos ‘documentários de favela’”. *Rebeca - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual*, v. 3, n. 5, 2014. Disponível em: <<http://www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=168>>. Acessado em 06 de janeiro de 2017.

NOBRE, A. L. “Cidade ocupada”. In: BORBA, M.; FELIZI, N.; REYS, J. P. (Eds.). *Brasil em movimento: Reflexões a partir dos protestos de junho*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 173–179.

O’FLYNN, S. “Documentary’s Metamorphic Form: Webdoc, Interactive, Transmedia, Participatory and Beyond”. *Studies in Documentary Film*, v. 6, n. 2, 2012, 141–157.

POLIFONIA PERIFÉRICA. “Casas Marcadas – documentário mostra a violência das remoções nas favelas do RJ”. *Polifonia periférica*, n.d. Disponível em: <<http://www.polifoniaperiferica.com.br/2013/01/casas-marcadas-documentario-mostra-a-violencia-das-remocoes-nas-favelas-do-rj/>>. Acessado em 12 de janeiro de 2016.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

RODRIGUES, I. “Casas Marcadas: Um filme sobre truculenta remoção de moradores do Morro da Providência”. *This Big City em português*, 17 jul. 2013. Disponível em: <<http://thisbigcity.net/pt-br/casas-marcadas-um-filme-sobre-truculenta-remocao-de-moradores-do-morro-da-providencia/>>. Acessado em 09 de setembro de 2016.

SANTORO, L. F. “Vídeo e movimentos sociais: 25 anos depois”. In: VICENTE, W. (Ed.). *Quebrada? Cinema, vídeo e lutas sociais*. Coleção CINUSP. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, 2014. 39–56.

SHAW, L.; DENNISON, S. *Brazilian National Cinema*. London: Routledge, 2007.

SOTOMAIOR, G. DE B. “Imagens, imaginários e representações no novo movimento de vídeo popular”. *Esferas*, v. 4, n. 7, 2015, 183–195.

VALLADARES, L. DO P. *Passa-se uma casa: análise do Programa de Remoção de Favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

WHITEMAN, D. “Out of the Theaters and Into the Streets: A Coalition Model of the Political Impact of Documentary Film and Video”. *Political Communication*, v. 21, n. 1, 2004, 51–69.

YÚDICE, G. “Audiovisual Education Practices in Latin America’s Peripheries”. In: HJORT, M. (Ed.). *The Education of the Filmmaker in Africa, the Middle East, and the Americas*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 239–259.

O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura¹

Maria Castanho Caú²

¹Texto apresentado no V Colóquio da Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP, na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, em setembro de 2015.

² Formada em Cinema pela UFF, mestre e doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Autora do ensaio *Olhar o mar – Woody Allen e Philip Roth: a exigência da morte* (Editora Verve, 2015).

E-mail: mariacau@gmail.com

Resumo

O mercado editorial da contemporaneidade parece cada vez mais tentar alavancar vendas apoiando-se na (ainda sólida) popularidade do cinema, essa arte cuja essência, segundo Bazin (1991), funda-se justamente sobre seu caráter radicalmente popular. O apelo comercial da sétima arte a anos impulsiona as vendas dos títulos literários que adapta para as telas do cinema, e o faz com sucesso. Nos últimos anos, a quantidade de livros ligados ao universo do cinema vem se ampliando constantemente, ao mesmo tempo em que os roteiros cinematográficos parecem ter finalmente encontrado seu espaço enquanto gênero literário em expansão. Nota-se que este panorama de construção e popularização de uma nova demanda de leitura, com seus códigos e público específicos, parece ecoar o cenário da popularização das publicações de teatro. Problematisa-se assim o conceito de literatura, pensando de que forma o renovado interesse pela publicação de roteiros representa um reflexo do novo *status* cultural dessas obras. Através do estudo de caso proporcionado por *Four Screenplays of Ingmar Bergman* (um dos pioneiros nesse sentido), tentaremos entender as implicações desse novo fenômeno editorial e (re)posicionar o roteirista como autor no âmbito da literatura contemporânea.

Palavras-chave: roteiro; cinema e literatura; Ingmar Bergman.

Abstract

The contemporary publishing market seems more and more inclined to boost sales by relying on the (still solid) popularity of the cinema, an art whose essence, according to Bazin (1991), is based precisely on its radical popular disposition. The commercial appeal of the seventh art has boosted sales for years, usually of literary titles successfully adapted for the screen. In recent years, the number of books linked to the universe of cinema has expanded steadily, while screenplays seem to have finally found its place as a literary genre in expansion. In this context, a new reading habit is on the way of being established, with its specific codes and public, one that seems to echo the scene of the popularization of theater publications. So, in this article we aim to question the concept of literature, analyzing how the renewed interest in the publication of screenplays is a reflection of the new cultural status of these works. Through the case study provided by *Four Screenplays of Ingmar Bergman* (one of the first volumes of screenplays ever to be published), we try to understand the implications of this new publishing phenomenon and to see the writer as an author in the context of contemporary literature.

Keywords: screenplay; film and literature; Ingmar Bergman.

Introdução

É fácil notar que desde seus primórdios o cinema se utilizou dos temas, histórias e personagens da literatura. A via oposta desta influência, ou seja, a literatura usando o cinema, se fez presente desde as primeiras décadas do século XX, com o surgimento de edições de livros que almejavam embarcar no já estabelecido sucesso do cinema, ou cujas narrativas dialogavam de alguma maneira com o meio fílmico. Ainda assim, tal via permanece subexplorada. Em *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010) faz um breve inventário dessas publicações, demarcando a precoce emergência das versões romanceadas de filmes¹ e dando destaque à empreitada mais ousada representada pela coleção *Cinário*,² das edições Gallimard, que já em 1925 “aspirava criar um gênero misto, a meio caminho do roteiro e do romance” (FIGUEIREDO, 2010: 23). O teórico André Bazin (1991) identifica, por sua vez, em 1952, um outro modo de penetração da forma fílmica na literatura, quando admite, por exemplo, que “muitos romances americanos do tipo ‘Série *noir*’ são visivelmente escritos com dupla finalidade e em vista de uma possível adaptação por Hollywood” (BAZIN, 1991: 82). Neste sentido, Figueiredo (2010) acrescenta que, à época em que escreve Bazin,

os recursos da linguagem cinematográfica serviram de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tenta escapar da tirania da sequência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem (FIGUEIREDO, 2010: 25).

Posto isso, não é difícil constatar que o cenário contemporâneo mostra uma

¹ As famosas *novelizações*, que parecem ter desaparecido quase por completo. É curioso que o volume de adaptações cinematográficas de títulos literários recentes gera um crescimento exponencial das, então extintas, *novelizações*.

² Assim o site da Gallimard descreve a coleção: “Uma coleção encantadora e conveniente de assuntos especialmente compostos para a tela e concebidos de uma forma que se assemelhe à linguagem cinematográfica” [“*Collection aimable et commode de sujets spécialement composée pour l’écran et conçue dans une forme qui s’apparente au langage cinématographique.*”]. Entre os títulos, encontram-se *Un suicide*, de André Beucler, e *Le Roi de la pédale*, de Paul Cartoux e Henry Decoin.

ampliação desses entrecruzamentos - com o cinema cada vez mais invadindo o mercado editorial - que tentam se aproveitar do valor agregado do filme, enquanto produto comercialmente valioso, para impulsionar as vendas de uma gama de títulos editoriais. Se as narrativas fílmicas de fato intensificaram sua busca por títulos que possam ser transpostos para a tela – notadamente os *best-sellers* (em grande parte de perfil juvenil), que atraem um público fiel e cujas adaptações não raro resultam em bilheterias astronômicas –,³ o impacto da indústria do cinema no mercado dos livros tornou-se evidente nos últimos anos. Esse intenso intercâmbio promove obras que “tiram partido da popularidade do audiovisual e do prestígio remanescente da cultura livresca, movimentando o mercado editorial” (FIGUEIREDO, 2010: 40).

Nesse contexto, é emblemático que os títulos adaptados para o cinema ganhem, cada vez mais com mais frequência, capas que figuram as mesmas imagens dos pôsteres dos filmes que esses volumes literários inspiraram; fotos promocionais dessas produções; ou alguma referência a elas – tal como, o livro que inspirou o filme.⁴ Além disso, táticas como a elaboração de *trailers* de livros como estratégia de *marketing*, e até mesmo a reedição de obras com títulos alterados para coincidirem com aqueles das adaptações fílmicas, sublinham a força dessa inserção. Para Figueiredo (2010), essas práticas configuram

³ São exemplos os livros das séries *Harry Potter*, *Jogos vorazes* e *Divergente*, por exemplo, transpostos para o cinema com grande sucesso comercial.

⁴ O diferencial dos últimos anos é não se tratar apenas de sobrecapas - capas extras de cunho promocional nas quais as edições do passado vinham embrulhadas e embaixo das quais havia uma capa mais sóbria e tradicional - que pareciam cumprir o papel de divulgação ao mesmo tempo em que mantinham a aura do livro como objeto desprendido do filme, e talvez mais elevado que ele. Agora, diferentemente, vemos capas não destacáveis, mesmo os clássicos não escapam à tendência, como é o caso do romance *O grande Gatsby*, de Scott Fitzgerald, publicado no Brasil simultaneamente pelas editoras Landmark e Tordesilhas, ambas em 2013, na mesma época do lançamento da adaptação cinematográfica de Baz Luhrmann (GRANDE, 2013), e com exatamente a mesma capa: o cartaz do filme.

indícios de que o lugar privilegiado na hierarquia cultural, que a modernidade conferia à literatura, vem sendo afetado de maneira significativa, em função das transformações operadas pelas novas tecnologias da comunicação e pelo protagonismo do mercado na esfera da cultura (FIGUEIREDO, 2010: 44).

Para a autora citada acima, a literatura perde, nesse sistema, sua antes inabalável centralidade, assim como seu caráter canônico de produto final, estável e acabado. E passa a deixar entrever a possibilidade de apropriação de seus elementos por outras searas artísticas. O espaço literário se apresentaria hoje como parte de um processo de trocas e intervenções entre esferas da arte, no bojo do qual emergem novos tipos de texto e outras formas de leitura. Se no passado uma certa cultura literária com frequência rejeitava o cinema, ao tachá-lo como uma diversão frívola e negando-lhe o título de arte, por sua vez, o mercado editorial da atualidade se utiliza justamente desta, outrora rejeitada, popularidade, na busca por alavancar vendas.

O roteirista-autor

Aqui, o caso da publicação de roteiros cinematográficos, amplamente discutido por Figueiredo (2010), nos fornece um exemplo emblemático. Tal prática, antigamente bastante rara, parece apontar para um novo *status* dessa forma textual. O roteiro cinematográfico - que deveria ser lido apenas pela equipe do filme na orientação das filmagens, que, por sua vez, daria origem ao produto artístico almejado, o filme -, se converte em narrativa final, e constrói um público de leitores que vai aos poucos se habituando à linguagem própria desse meio, aos seus códigos particulares. Faz-se necessário então questionar: a contemporaneidade atribui ao roteiro cinematográfico a nobre alcunha de literatura, emancipando-lhe enquanto obra independente? Estaríamos diante de um novo gênero literário? Seriam os roteiristas escritores no senso mais comum da palavra, profissionais a serviço da arte nobre e estabelecida da literatura? Tentando responder a essas perguntas, Figueiredo (2010) aponta que o roteiro ainda se encontra no que ela chama de um entre-lugar, não visto mais apenas como um aparato textual instrumental para a realização da verdadeira obra, o

filme, mas ainda sem constituir um gênero literário estabelecido. É fácil perceber essa ambiguidade se pensarmos no caso muito incomum da publicação de roteiros nunca filmados. É certo dizer que tais raras edições se baseiam não apenas na excelência do texto em si, e quase que inteiramente na condição célebre de seus autores, em geral não apenas roteiristas, mas também cineastas ou escritores famosos. Nessa categoria encontramos *Freud, além da alma – roteiro para um filme* (SARTRE, 2005), encomendado por John Houston a Jean-Paul Sartre. O trabalho acabou rejeitado e extensamente modificado. O filósofo não foi sequer creditado na versão final. Um outro exemplo é *Babylon revisited: the screenplay* (FITZGERALD, 1993), adaptação para a tela grande de um conto de F. Scott Fitzgerald, assinada pelo próprio romancista e jamais filmada. É interessante que, nas últimas linhas da introdução para a edição publicada pela editora norte-americana Carroll & Graf, o roteirista Budd Schulberg sublinha a importância de Fitzgerald como romancista, parecendo apoiar-se nisso para justificar tal publicação, ao mesmo tempo em que acaba por questionar a relevância das suas incursões na seara do roteiro. Diz ele:

apesar da sua teoria de que o romance ficaria ultrapassado, sendo substituído pela nova arte do cinema, o Fitzgerald romancista vive, enquanto o Fitzgerald homem de cinema permanece como uma quase esquecida nota de rodapé na história literária (FITZGERALD, 1993: 14).⁵

Mais adiante, analisaremos em detalhes um caso pioneiro, o volume *Four screenplays of Ingmar Bergman* (BERGMAN, 1960), que traz à tona de maneira evidente, esta intrincada relação entre a legitimação do roteiro como uma peça de valor literário intrínseco, e seu posto tradicional de material técnico destinado apenas a estruturar e organizar as filmagens, ou seja, sua condição de obra subordinada ao filme.

No momento, devemos partir do entre-lugar de que fala Figueiredo (2010) para

⁵ Tradução nossa: “despite his theory that the novel would become passé, replaced by the new art of the motion picture, Fitzgerald the novelist lives, while Fitzgerald the movie man remains an almost-forgotten footnote to literary history”.

compreender o fenômeno do aumento expressivo da editoração de roteiros nas últimas décadas. Mais uma vez é inevitável esbarrarmos na crucial questão da autoria. Nas palavras da ensaísta:

A valorização do roteiro como texto, com um valor em si e não apenas como uma ferramenta útil que se abandona após a realização do filme, coloca em pauta questões relativas à autoria da obra cinematográfica e do próprio livro em que se publica o roteiro (FIGUEIREDO, 2010: 40).

Com relação ao cinema, arte coletiva que agrega em seu bojo muitas ações e escolhas artísticas individuais, a noção de autoria parece ter sempre caráter litigioso, envolvendo uma ampla rede de discussões, inclusive políticas (a Política dos Autores proposta pelos Jovens Turcos, as especificidades de produção próprias do grande mercado *versus* o caso de cinematografias ainda à margem, entre outros casos). Neste ponto, basta apenas frisar que o reconhecimento do roteiro como feito artístico autônomo garantiria ao roteirista o *status* de coautor do filme, postura ainda pouco presente no espaço da crítica cinematográfica, que na atualidade convencionou conferir a alcunha de autor tão somente ao diretor – e em especial a um certo tipo de realizador. Falamos aqui daqueles que constroem um estilo visual e narrativo reconhecível ao longo de seus trabalhos (novamente, trata-se da *matriz* de que fala Jean-Claude Bernardet (1994) em seu *O autor no cinema*)⁶, ou que toma para si múltiplas funções, sendo a figura do diretor-roteirista central nesse contexto.⁷

⁶ O exemplo mais contundente é o de Alfred Hitchcock, um dos nomes mais prestigiados no contexto da Política dos Autores dos Jovens Turcos, mas que pouco escrevia. A despeito desse fato, é inquestionável que o cineasta imprimia uma marca pessoal em todos os seus projetos – se pensarmos nas suas frequentes e muito imitadas aparições durante os primeiros minutos de seus longas-metragens.

⁷ Assim, são considerados mais autorais os projetos de cineastas que também compõem roteiros, ou que além disso tomam para si um número ainda maior de postos. São exemplos atuais Woody Allen (também roteirista e ator), Lars Von Trier (também diretor de fotografia/cinegrafista) entre outros. Novamente, trata-se de uma posição que muitas vezes ignora a centralidade dos produtores (não-diretores) no esquema do mercado cinematográfico mais estabelecido do mundo: o norte-americano.

Por ora, para não nos perdermos nesta discussão, é importante colocar que a legitimação de qualquer forma de editoração está intimamente ligada à ideia de autoria (trate-se de literatura, de teatro, de livros de arte e fotografia, por exemplo). Aqui, podemos traçar um paralelo com o caso do advento das publicações de teatro como apresenta Roger Chartier (2002), que fala amiúde da consonância, na Europa do século XVII, entre a lenta emergência da ideia do dramaturgo como o autor por excelência do universo teatral, e o arrefecer da grande resistência dos escritores com relação à publicação de suas peças. O historiador aborda a relutância de Molière e outros autores à editoração de seus trabalhos, assim como o temor desses artistas de que a leitura subtraísse o texto de suas qualidades cênicas, essenciais para a escrita teatral. Quando tanto Molière quanto diversos outros dramaturgos optaram por recorrer aos impressores por conta, principalmente, do expressivo número de cópias piratas de suas peças, mostrou-se capital a preocupação com a busca por um leitor capaz de compreender os códigos próprios do teatro e recriar mentalmente a encenação. Para Chartier (2002), tal apreensão – que ele chama de “o estigma do impresso” (2002: 69) – é patente nas diversas advertências ao leitor presentes em edições do século XVII, sublinhando “a incompatibilidade estética entre o propósito original das peças, escritas para serem representadas, vistas e ouvidas, e a forma impressa, que as privava de sua ‘vida” (CHARTIER, 2002: 71). Justamente por isso, em diversas dessas tiragens às quais o autor se refere, surgem uma série de marcas de pontuação pouco comuns, ou trechos em destaque, ferramentas utilizadas na tentativa de reproduzir a expressão cênica e a performance oral esperada dos atores.

Neste ponto, o paralelo com as edições de roteiros é bastante claro. Essas vêm em geral acompanhadas de comentários do roteirista ou do cineasta, fotos da produção ou entrevistas, elementos que buscam validar a iniciativa editorial. Ademais, é evidente que, assim como o teatro, a leitura de um texto escrito para o cinema implica a familiaridade com um dado código, e marca uma experiência inteiramente distinta de assimilação. O cinema é um meio profundamente visual, e a distância entre palavra e imagem causa muitas vezes estranhamento ou

desconforto àquele que ainda não está acostumado a esse tipo de fruição textual. É nesse sentido que, assim como no caso do teatro, faz-se necessária a construção de uma nova prática de leitura, fato explicitado em diversos dos paratextos destes volumes, e que em parte explica a tentativa de adaptação do formato para algo considerado mais palatável para o leitor comum. Isto é marcante em especial nas edições precursoras, em que se pode constatar a eliminação dos termos considerados muito específicos do meio – como alusões a movimentos de câmera e rubricas indicativas de cada sequência, que eram substituídas por indicações mais literárias, ou inteiramente sublimadas -. Pouco a pouco, tais práticas vão sendo abandonadas à medida que o público leitor ganha alguma intimidade com o formato típico dessas obras. Ainda assim, em geral, testemunhamos com mais frequência a publicação de pós-roteiros, em que as cenas não rodadas ou cortadas da versão final são eliminadas e outras cenas são adicionadas; estas, fruto de improvisos no set, ou que, por algum motivo, fugiram do planejamento original. Esta necessidade de conformar perfeitamente roteiro e filme parece indicar a incompletude do processo de emancipação do roteiro, e sua permanência nessa espécie de entrelugar.

Partindo desse contexto é preciso entender que, enquanto experiência de leitura, o roteiro é um texto duro, em geral pouco afeito a quaisquer devaneios poéticos, e que visa à objetividade – de outro modo, obscureceriam-se as demandas de produção e ele perderia seu fundamento original. Quanto maiores as possibilidades interpretativas sugeridas, mais o roteirista se arrisca a não ter suas intenções artísticas compreendidas pela equipe de filmagens – assim, ao primar pela beleza da forma textual ele adentra inevitavelmente um terreno movediço e perigoso, risco não inteiramente contornado quando quem escreve é também o diretor do projeto.⁸ De certa forma, para a escrita de cinema, dificilmente temos um personagem que, por exemplo, caminha por uma ruela triste numa noite melancólica e solitária, mas sim alguém que anda por uma rua

⁸ O roteiro serve de guia para toda a equipe de filmagens de forma que qualquer ruído em termos de clareza poderia vir a comprometer a comunicação com os tantos profissionais envolvidos.

escura à noite, cercada de arbustos e vazia. É importante afirmar que esse procedimento de composição de modo algum aponta uma carência do texto de cinema em comparação com o formato romanesco, mas atesta para certas distâncias entre ambos os formatos e as dinâmicas de leitura envolvidas nessa conjuntura.

De fato, o treinamento dos roteiristas muitas vezes envolve esforçar-se para compor um texto que se afaste da linguagem consagrada da prosa literária e prime pela clareza na descrição das ações. Tal necessidade é reforçada à exaustão pelos manuais de roteiro, desde Syd Field (1995) às abordagens recentes, que não se dedicam apenas ao formato clássico-narrativo, flertando também com caminhos que fogem ao modelo tradicional. Assim, exorta Robert McKee (2013), em seu tão bem-sucedido *Story*, em que discorre sobre o problema da ambição literária para a formação do roteirista. “Quando você achar que escreveu algo particularmente bom e literário, corte” (MCKEE, 2013: 363). Adiante, ele acrescenta, sublinhando de forma um tanto cômica a feição inacabada do texto para cinema:

Pobre do roteirista, pois ele não pode ser um poeta. Não pode usar metáfora e símile, assonância e aliteração, ritmo e rima, os grandes tropos. Em vez disso, seu trabalho deve conter toda a substância da literatura, mas sem ser literário. Um trabalho literário é finalizado e completo dentro de si mesmo. Um roteiro espera uma câmera (MCKEE, 2013: 368).

McKee tem alguma razão. Roteiros são escritos para serem filmados, assim como peças são escritas para serem encenadas. No entanto, o dramaturgo desfruta de um *status* ainda não alcançado pelo roteirista, e que, se liga à legitimação das suas obras como pertencentes a um gênero literário estabelecido. Estamos, por exemplo, muito mais habituados a questionar e sobrevalorizar a intervenção do cineasta no roteiro, do que a do encenador na peça teatral.⁹ Se o

⁹ É preciso esclarecer que estamos tratando aqui, principalmente, do caso dos roteiros originais. As adaptações são um caso bem mais complexo nessa rede de intrincadas relações entre o cinema e a literatura.

dramaturgo é um personagem central da crítica teatral, no caso do cinema discute-se muitíssimo mais o trabalho do diretor do que o labor do roteirista – e quando a crítica fala deste, esboça-se amiúde uma existência flutuante e subordinada -. Não são raros os exemplos de textos da crítica que sequer mencionam o roteirista, e nomes célebres desse ofício, como o de Charlie Kaufman, que é capaz de atrair espectadores para os filmes que escreve, são bastante incomuns.¹⁰

Um estudo de caso: Bergman e o roteiro

Nos termos propostos por McKee (2013), Ingmar Bergman pode ser considerado um roteirista vacilante e incapaz. De seus textos pululam metáforas diversas, descrições que podem parecer desnecessárias, e uma linguagem poética, que é capaz de estimular a imaginação do leitor, guiando-o por um universo fantasmático particular. Bergman enumera matizes de cor para um projeto que pretende filmar em preto e branco; suprime linhas básicas de diálogo (como cumprimentos); transforma em dados concretos o que no filme não passarão de sugestões sutis (o passado ou os hábitos dos personagens, por exemplo); narra imprecisamente ações e reações de atores, ou apresenta recortes de monólogos interiores que não serão de forma alguma encenados, apenas servem para guiar atores (e, por que não dizer, o leitor) em relação às intenções dos personagens. Nos roteiros do autor – e não há dúvidas de que Bergman é considerado um autor de cinema, como já coloca efusivamente Godard (1958) em seu *Bergmanorama*, artigo publicado na revista *Cahiers du Cinéma* – não raro surgem descrições como esta, de uma cena de jantar: “Ela levanta sua taça. Vinda do crepúsculo, sem fonte certa, uma melodia é ouvida. Parece ter nascido da noite, do *bouquet* do vinho, da vida secreta das paredes e dos objetos em torno

¹⁰ Nota-se que, em relação às séries de televisão, em especial no contexto norte-americano, a situação se inverte por completo: é o roteirista-chefe, criador da série, que, atuando como *showrunner*, desempenha o cargo de maior poder na estrutura de produção, participando inclusive da contratação dos diretores que atuarão nos episódios individuais.

deles” (BERGMAN, 1970: 70).¹¹

Tal descrição de cena retirada de *Sorrisos de uma noite de amor*, texto presente na aclamada edição americana de 1960, *Four screenplays of Ingmar Bergman*, é emblemática, pois o roteirista consegue, em um só tempo, descrever um som cuja origem deve ser percebida como desconhecida; aludir a um ambiente externo que não será visto; relatar a experiência aromática proporcionada pelo vinho, a qual o cinema é incapaz de captar e reproduzir. Bergman (1960) constrói uma atmosfera misteriosa e poética que, apesar de bastante alusiva, pouco esclarece os elementos visuais e sonoros em jogo.

Tais procedimentos não são esporádicos na escrita bergmaniana. Em *Morangos silvestres* (BERGMAN, 1960), também parte do volume mencionado, ele radicaliza ao escrever um roteiro inteiramente em primeira pessoa, com o narrador-personagem que reivindica para si a autoria da história que desenrola, expondo suas impressões, frequentemente subjetivas, sensitivas e sentimentais, mas também plenas de lacunas em relação ao desenrolar das ações relatadas, que ocorrem no espaço de um único dia. O personagem Isak Borg inicia seu relato falando de seus preceitos morais, sua opinião sobre si mesmo, seus hábitos, a solidão a velhice, numa confissão íntima que suplanta em muitos os breves trechos de narração em *voz-over* efetivamente utilizados na versão final. Expressões como “para minha surpresa”,¹² “eu ouvi meu coração bater”¹³ (BERGMAN, 1960: 171), ou “foi um intenso alívio”¹⁴ (BERGMAN, 1960: 172), surgem ao longo do texto para delimitar o ponto de vista do protagonista, mesmo que o cinema não se engaje em uma perspectiva única – a exemplo de experiências como aquela de *A dama do lago* (DAMA, 1947), obra de Robert Montgomery composta de uma série de planos do tipo ponto de vista, apenas

¹¹ Tradução nossa: “She raises her glass. Out of the twilight, out of nowhere, a melody is heard. It seems to have been born out of the night, out of the bouquet of the wine, out of the secret life of the walls and objects around them”.

¹² Em inglês: “To my amazement”.

¹³ Em inglês: “I heard my heart beat”.

¹⁴ Em inglês: “It was an intense relief”.

gracejos técnicos passageiros.

Na narrativa de *Morangos silvestres* (BERGMAN, 1960), Isak evoca seus sentimentos em relação ao ato da escrita, e emergem construções de grande sofisticação, como o momento em que o ex-professor conta o sonho que compõe uma das primeiras sequências do filme, dizendo, “Então tudo aconteceu tão rápida e assustadoramente que mesmo enquanto escrevo isto ainda sinto uma definitiva inquietação”¹⁵ (BERGMAN, 1960: 172). O trecho em questão não apenas alude ao momento da escrita, posterior aos eventos, mas problematiza as sensações em jogo no ato de escrever. Já no longa-metragem, Bergman faz uma escolha bastante distinta: a primeira sequência mostra Isak escrevendo em seu escritório, mas se passa no dia anterior ao restante do desenrolar narrativo. Ainda em relação ao texto, há algumas indicações de cena perdidas entre os diálogos que parecem fugir ao domínio do autor Isak, em particular, o momento em que a narrativa assume brevemente o formato de um relato dentro de outro, com Marianne contando a Isak seu desentendimento com o marido.

Essas breves considerações já justificariam o interesse do volume de roteiros investigados, e levam-nos a questionar não somente os parâmetros estritos com que delimitamos o formato roteirístico – e aqui não desejamos de forma alguma propor noções de superioridade entre os dois métodos de composição –, mas, se a feição literária dos roteiros de Bergman contribuiu para que ele viesse a ser um dos primeiros cineastas-roteiristas a ter seus textos publicados e aclamados pela crítica especializada.¹⁶ Há, no entanto, diversos outros pontos de interesse a ressaltar nesta edição pioneira, e que espelham as primeiras experiências editoriais de teatro remontadas por Chartier (2002, 2014). Os paratextos do volume, publicados pela editora Simon & Schuster, e recheado de *stills*, esforçam-se para validar a iniciativa da impressão. A orelha não assinada, compara

¹⁵ Em inglês: “Then everything happened so quickly and so frighteningly that even as I write this I still feel a definite uneasiness”.

¹⁶ Cf. “Bergman as Writer”, crítica de Hollis Alpert veiculada na revista *Saturday Review* de 27 de agosto de 1960.

Bergman a Shakespeare e assevera que “um filme de Bergman não é um compósito de contribuições de uma variedade de técnicos, mas o produto da força de uma única imaginação e sensibilidade”.¹⁷ Mais além, acrescenta que os textos “mostram que Bergman faz mágica não apenas com câmeras e luzes, mas também com palavras”.¹⁸ É significativo que, em sua tentativa de alçar o diretor ao panteão dos autores literários, o editor anônimo cite justamente o nome de Shakespeare, um dramaturgo e não um romancista, curiosamente também, o primeiro escritor a ser representado pelo cinema como tal.¹⁹

O prefácio, escrito por Carl Anders Dymlin, produtor dos filmes de Bergman, e na época presidente da Svensk Filmindustri, fala das particularidades de produção e distribuição do cinema sueco, exaltando não apenas o cineasta em questão e a qualidade das tramas que ele compõe, mas todos os profissionais envolvidos nesse sistema de mercado, que Dymlin pormenoriza a fim de demarcar as características distintas que fazem dele o ambiente ideal para o florescimento de uma cinematografia verdadeiramente autoral.

Na introdução, e à semelhança dos primeiros dramaturgos a se arriscarem a publicar seus trabalhos, Bergman aborda sua relação com a literatura, seu processo de criação de um roteiro, o qual ele qualifica como “uma tarefa quase impossível”²⁰ (BERGMAN, 1960: XVI), expressando o desejo por uma notação específica que pudesse dar conta de pôr no papel a estrutura fílmica imaginada, já que, para ele, o roteiro permanece como “uma base *técnica* um tanto imperfeita”²¹ (BERGMAN, 1960: XVII). Adiante, ele fala da separação, para ele radical, entre o cinema e a literatura, que teriam substâncias drasticamente distintas. Por fim,

¹⁷ Tradução nossa de: “A Bergman picture is not a composite of contributions from a variety of technicians, but the product of one strong sensibility and imagination”.

¹⁸ Tradução nossa de: “[...] they show that Bergman can work magic not only with cameras and lights but also with words”.

¹⁹ Como mencionado no filme, hoje perdido, *Shakespeare écrivain la mort de Jules César*, dirigido por George Méliès, 1907.

²⁰ Tradução nossa de: “[...] an almost impossible task”.

²¹ Tradução nossa de: “[...] a very imperfect *technical* basis for a film”.

recusa veementemente o título de autor, afirmando:

Pessoalmente, nunca tive a ambição de ser um autor. Não desejo escrever romances, contos, ensaios, biografias, ou mesmo peças de teatro. Quero somente fazer filmes – filmes sobre condições, tensões, imagens, ritmos e personagens que são de uma forma ou de outra, importantes para mim. O filme, com seu complexo processo de criação, é a minha maneira de dizer o que quero aos meus contemporâneos. Sou um cineasta, não um autor²² (BERGMAN, 1960: XVIII).²³

Tais elementos discursivos parecem fazer notar uma certa resistência do cineasta à publicação, enquanto os demais paratextos indicam o empenho de enfatizar a legitimidade da edição.²⁴

Em *A mão do autor e a mente do editor*, Roger Chartier (2014) descreve o processo de desvinculação estrita à cena pelo qual passaram os textos teatrais para que pudessem ser, pouco a pouco, celebrados como literatura. Tratando ainda, da iniciativa editorial da construção do dramaturgo como autor, utilizando muitas vezes o exemplo da trajetória percorrida pelo nome de Shakespeare. Nesta direção, está claro que o reconhecimento pleno do roteirista como autor estaria condicionado a um longo movimento de mudança de mentalidades, cujo desfecho permanece em aberto, com progressos e recuos, que mantêm o roteiro preso ao entrelugar. No entanto, a expansão da publicação de roteiros questiona e rompe o *status* anteriormente efêmero dessas obras, sendo tal prática um dos costumes

²² Tradução nossa de: “I myself have never had any ambition to be an author. I do not want to write novels, short stories, essays, biographies or even plays for the theater. I only want to make films – films about conditions, tensions, pictures, rhythms and characters which are in one way or another important to me. The motion picture, with its complicated process of birth, is my method of saying what I want to my fellow men. I am a film-maker, not an author”.

²³ Não é fora de propósito notar que Bergman certamente escrevia peças de teatro apesar da predileção por encenar textos clássicos, nem que compôs, décadas depois, ao menos dois volumes autobiográficos.

²⁴ Nas páginas finais do volume, temos a lista cronológica dos filmes de Bergman lançados até então, seguida de um pequeno inventário dos prêmios recebidos por seus títulos. Seguem então duas pequenas biografias: a do cineasta, e dois parágrafos dedicados aos tradutores que converteram o texto a partir dos originais suecos.

editoriais contemporâneos que sinaliza com mais força as novas nuances da relação entre cinema e literatura.

Referências

ALPERT, Hollis. "Bergman as Writer". *The Saturday Review*, New York, s.v., p. 22-23, agosto, 1960. Disponível em: <<https://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1960aug27-00022>>. Acessado em: 07 de julho de 2015.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad.: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGMAN, Ingmar. *Four screenplays of Ingmar Bergman: Smiles of a summer night, The seventh seal, Wild strawberries, The magician*. Trad.: Lars Malmstrom e David Kushner. New York: Simon and Schuster, 1960.

CHARTIER, Roger. *A mão do autor e a mente do editor*. Trad.: George Schlesinger. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Trad.: Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DAMA do lago, A. Direção: Robert Montgomery. Roteiro: Steve Fischer. Produção: George Haight. Intérpretes: Robert Montgomery; Audrey Totter; Lloyd Nolan; Tom Tully; Leon Ames e outros. Música: David Snell. Culver City: Metro-Goldwyn-Mayer, 1947. 1 bobina cinematográfica (105 min), son., p&b, 35mm.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Trad.: Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ 7Letras, 2010.

FITZGERALD, F. Scott. *Babylon Revisited: the screenplay*. New York: Carroll & Graf, 1993.

GRANDE Gatsby, O. Direção e roteiro: Baz Luhrmann. Produção: Bruce Berman. Intérpretes: Leonardo DiCaprio; Joel Edgerton; Isla Fischer; Tobey Maguire; Carey Mulligan e outros. Música: Craig Amrstrong. Burbank: Warner Bros., 2013. 1 bobina cinematográfica (143 min), son., color., 35mm.

GODARD, Jean-Luc. "Bergmanorama: Ingmar Bergman par Jean-Luc Godard". *Cahiers du cinéma*, Paris, s.v., n. 85, p. 1-5, janeiro, 1958. Disponível em: <<http://www.cahiersducinema.com/BERGMANORAMA-Ingmar-Bergman-par.html>>. Acessado em: 09 de julho de 2015.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Trad.: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2013.

MORANGOS silvestres. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Intérpretes: Victor Sjöström; Bibi Andersson; Indrig Thulin; Gunnar Björstrand; Julian Kindhal e outros. Música: Erik Nordgren. Solna: Svensk Filmindustri, 1957. 1 bobina cinematográfica (91 min), son., p&b, 35mm.

SARTRE, Jean-Paul. *Freud, além da alma – roteiro para um filme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SORRISOS de uma noite de amor. Direção e Roteiro: Ingmar Bergman. Produção: Allan Ekelund. Intérpretes: Ulla Jacobsson; Eva Dahlbeck; Harriet Andersson; Margit Carlqvist; Gunnar Björstrand. Música: Erik Nordgren. Solna: Svensk Filmindustri, 1955. 1 bobina cinematográfica (108 min), son., p&b, 35mm.

Refletindo sobre golpes duros e brandos:
uma comparação de *Aquarius*, de Kleber Mendonça Filho, e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha

Carolin Overhoff Ferreira¹

¹ Professora do curso de História da Arte da Unifesp. É autora de *Cinema português – Aproximações à sua história e indisciplinaridade (2013)*, *Identity and difference - Postcoloniality and transnationality in Lusophone films (2012)*, *Diálogos Africanos - um Continente no Cinema (2012)* e *Vom Töten alter Wunden - neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas (1999)*. Organizou os livros *O cinema português através dos seus filmes (2007 e 2014)*, *Dekalog - On Manoel de Oliveira (2008)*, *Terra em Transe - Ética e Estética no Cinema Português (2012)*, *Manoel de Oliveira – Novas perspectivas sobre a sua obra (2013)* e *África - um continente no cinema (2014)*.

E-mail: carolinoverferr@yahoo.com

Resumo

Este artigo oferece um estudo do filme *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), de Kleber Mendonça Filho, em comparação com *Terra em Transe* (TERRA, 1967), de Glauber Rocha. O interesse em analisar os dois filmes de forma comparativa decorre da recepção polêmica que *Aquarius* recebeu quando seu diretor e elenco utilizaram o lançamento internacional, no Festival de Cannes em 2016, para protestar publicamente contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff, interpretado como golpe brando. *Terra em Transe* (TERRA, 1967), por outro lado, é um filme canônico do cinema brasileiro, considerado uma alegoria de outro golpe, o duro golpe militar de 1964. Devido aos contextos políticos de ambos os filmes, perguntarei se eles podem ser entendidos como diagnósticos do Brasil e, se este for o caso, como estes diagnósticos são desenvolvidos e se podem ser interpretados como potencial emancipatório. Minhas análises, e a comparação, serão guiadas pela definição antropológica de filme de ficção do filósofo alemão Martin Seel. Ele entende a mídia como aquela forma de arte que mais fortemente é capaz de mover-nos emocionalmente para eventualmente mover-nos intelectualmente. Ao aliar a definição da política do filósofo francês Jacques Rancière, argumentarei que isso pode desdobrar-se também, mas não necessariamente, em fazer-nos agir. Discutirei, portanto, o potencial de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e de *Terra em Transe* (TERRA, 1967) em mover-nos e fazer-nos mover, no sentido de nos fazer compreender a estrutura sociopolítica do Brasil para atuar, eventualmente, nela.

Palavras-chave: cinema brasileiro; arte e política; Glauber Rocha; Kleber Mendonça Filho.

Abstract

This article provides a study of the film *Aquarius* (2016) by Kleber Mendonça Filho in comparison with *Land in Anguish* (1967) by Glauber Rocha. The interest in analyzing both films stems from the polemical reception that *Aquarius* received after its director and cast used the international launch at the Cannes Film Festival in 2016 to protest publicly against the impeachment of Brazilian president Dilma Rousseff, denounced as a soft coup. *Land in Anguish*, on the other hand, is a canonical film that has long been considered an allegory of another coup in Brazil, the military coup from 1964. Given the political context of both films, this article will ask if the films can be read as diagnoses of the country and if so how this is done, as well as if this can be seen as an emancipatory potential. My study will be guided by the anthropological definition of film developed by German philosopher Martin Seel (2013) as an analytical tool. Seel understands the film media as the art form that most strongly is capable of moving us emotionally so as to make us move, in time, intellectually. By allying French philosopher Jacques Rancière's definition of politics, I will argue that being moved might also imply that we act. Accordingly, I will discuss both *Aquarius* and *Land in Anguish*'s potential to move us and to make us

move by making us feel and understand Brazil's socio-political structure, so as to make us act – perchance – upon it.

Keywords: Brazilian cinema; art and politics; Glauber Rocha; Kleber Mendonça Filho.

Introdução

O processo de *impeachment* contra a presidente Dilma Rousseff, votado no Senado em 31 de agosto de 2016, foi considerado um golpe brando, porque, supostamente, não tinha motivos legais legítimos¹. Como se sabe, Rousseff foi acusada de pedaladas fiscais e, considerada culpada, destituída do cargo. Para muitos, especialmente para o Partido dos Trabalhadores (PT) e outros aliados políticos, são alegações falsas, uma vez que a transferência de fundos entre os orçamentos públicos por meio de empréstimos de bancos públicos é um procedimento comum, praticado por presidentes anteriores e ainda usado por diversos governadores. No entanto, é verdade que este mecanismo encobre lacunas orçamentárias ao maquiar a situação financeira real.

Ainda que constitua factualmente um crime de acordo com a legislação brasileira, a prática nunca foi objeto de processo jurídico, sendo discutível se pode ser, ou não, considerado crime de responsabilidade e, assim, razão de *impeachment*. Posto isto, o que tem sido questionado em relação ao processo contra a presidente é a interpretação ideológica da Lei em todas as instâncias de poder: no jurídico, no legislativo e no executivo. De fato, os defensores da ex-presidente Dilma sustentam que o golpe brando deriva do desejo de se livrar de um governo que implementou o maior número de programas de assistência social na história do Brasil, tirando aproximadamente 36 milhões de pessoas da pobreza.

Embora o governo de Rousseff estivesse sob forte pressão pública na época, devido à crise econômica acompanhada por escândalos de corrupção, a imprensa internacional reconheceu que, em termos legais, o processo de *impeachment* foi usado como um voto de desconfiança, voto esse inexistente na constituição brasileira. Ninguém ficou indiferente à crise econômica-política que se instaurou e muitos artistas se posicionaram a respeito. Por exemplo, aquando a estreia

¹ O assunto é altamente polêmico. Existem posições das mais diversas mesmo dentro do judiciário e por parte de advogados e professores de direito.

internacional do filme *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), de Kleber Mendonça Filho, no Festival Internacional de Cinema em Cannes no mesmo ano, o diretor e seu elenco usaram o tapete vermelho para protestar publicamente. O protesto gerou repercussões na imprensa nacional e internacional, e afetou a recepção do filme no país:² primeiramente, recebeu a classificação etária de 18 anos, reduzida, após protestos, para 16 anos; depois, não foi escolhido para representar o Oscar³, decisão interpretada como segunda retaliação contra o posicionamento político em Cannes.



Figura 1: Elenco e diretor no Festival de Cinema em Cannes (Fonte: AFP Photo/Valery Hache)

² O protesto e suas consequências são descritos em: MORAES, Camila. “Censura e protestos aumentam expectativa sobre filme ‘Aquarius’”. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/08/25/cultura/1472161358_890440.html>, 2 set. 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

³ Cf. ROMERO, Simon. “Brazilian Politics smother a film’s Oscar ambitions”. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/09/28/world/americas/brazilian-politics-smother-a-film-oscar-ambitions.html>>, 28 set. 2016. Acessado em: 1 de outubro de 2016.

Como resultado da declaração política em palco midiático internacional, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) foi também interpretado de forma tendenciosa pela imprensa brasileira: ou foi elogiado como expressão de resistência política, ou duramente criticado por ser melodramático e politicamente contraditório em sua abordagem da especulação imobiliária em Recife. Meu objetivo neste artigo será desenvolver uma leitura mais aprofundada do filme, atenta aos contextos políticos extra e interfílmicos. Devido às circunstâncias de golpe brando brevemente referidas – que ganharam novos contornos com os escândalos de corrupção revelados no contexto das delações da empresa JBS S.A. em maio de 2017 – vou compará-lo, ainda, com outro filme, o já canônico *Terra em Transe* (TERRA, 1961), de Glauber Rocha, interpretado como alegoria de outro golpe, o golpe militar de 1964. O filme foi consagrado pela sua suposta revelação dos mecanismos políticos do Brasil e da América Latina, nomeadamente de seu autoritarismo e populismo. Perante a politização e o conteúdo político de ambos os filmes, perguntarei se eles podem ser lidos como diagnóstico do Brasil, como isto se dá e o que implica.

A minha pergunta usará como embasamento teórico a definição antropológica do filme de ficção desenvolvida por Martin Seel (2013). Para o filósofo alemão, a mídia fílmica é aquela forma de arte que mais fortemente é capaz de mover-nos emocionalmente para sermos movidos intelectualmente, no sentido de realizarmos interpretações daquilo que assistimos, isto é, do recorte do mundo que o cinema nos oferece. Para Jacques Rancière (2009), a arte realiza também um recorte. No entanto, um recorte da partilha do sensível capaz de gerar dissenso em relação à distribuição existente. Isto coloca a questão se e como os filmes apresentam essa partilha, e a que emoções e interpretações de dissenso isto pode potencialmente levar. Esboçarei brevemente tanto as ideias de Seel como as de Rancière no intuito de discutir as potencialidades de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e *Terra em Transe* (TERRA, 1967) de mover-nos e fazer-nos mover. Pretendo, com isso, perguntar de forma comparatista, como eles nos fazem sentir e pensar a realidade sociopolítica do Brasil, entendida como partilha do sensível, levando-nos,

eventualmente, a agirmos ou não em reação ao dissenso político apresentado em forma audiovisual.

Ser movido, mover-se e agir

A definição antropológica do filme de ficção realizada por Martin Seel (2013) enfoca a posição do espectador perante a mídia, bem como sua recepção, contrapondo-a com as outras artes, nomeadamente a arquitetura, a música, o drama e a narrativa literária. Seel (2013) reconhece que o filme compartilha com qualquer outra forma de arte a possibilidade de enfrentarmos tanto com nós mesmos como com o que nos rodeia. Pois todas as artes apresentam uma oportunidade de perguntarmos-nos como queremos ser definidos: “O cinema é somente uma das possibilidades do encontro artístico com o mundo e com nós mesmos”⁴ (SEEL, 2013: 15).

A especificidade do cinema consistiria na capacidade de posicionar o espectador de forma mais particular no mundo e de forma mais veemente perante si mesmo. Essa diferença resulta, para o autor, da simulação de opções através da apresentação de variações e variantes da própria vida e das esperanças acerca dela, sendo que o filme “joga com as possibilidades e impossibilidades da experiência e expectativa humanas” (SEEL, 2013: 234). Assistiríamos, portanto, em filmes de ficção, a versões alternativas da nossa vida interior e da nossa realidade exterior.

Através da estética de um filme seríamos envolvidos de forma audiovisual em suas complexas relações entre tempo e espaço, imagem e som, narração e reflexão, movimento e emoção, surgimento e desaparecimento, presença e ausência. Seel argumenta (2013), de fato, que devido a estas combinações as nossas reações como espectadores são mais fortemente contrapostas com a nossa percepção, levando a “uma tensão entre o movimento fenomenológico [nossa percepção] e nosso movimento em termos psicofísico [nossas reações a

⁴ Todas as traduções do alemão são da autora. Pelo fato do livro, de mais de 250 páginas, não ter tradução para o inglês ou o português, vou apresentá-lo resumidamente.

nossa percepção]” (SEEL, 2013: 234). Em consequência, a composição audiovisual possui, e essa é a principal tese do autor que o diferencia de outros teóricos do cinema, um impacto maior nos nossos sentidos do que qualquer outra arte. Faz parte de sua leitura antropológica não valorativa desse impacto a revisão e crítica das teorias existentes, nomeadamente, ao realismo e ao ilusionismo.

Para tal, Seel (2013) dissocia esse impacto com uma possível disposição dos filmes ficcionais para um realismo estético. Com base em Dudley Andrew, que se refere a André Bazin, o filósofo alemão lembra que se trata, no cinema, sempre apenas de uma relação com o real (SEEL, 2013). Com efeito, sua crítica à teoria ontológica do realismo fotográfico estende-se também à ideia de um suposto ilusionismo, ideia essa muitas vezes usada para denunciar a capacidade das mídias de iludir-nos. Ao contrário destas principais teorias de cinema – o realismo e o ilusionismo – Seel (2013) descreve a construção fílmica como criação de um universo próprio, relacionado com as experiências e expectativas pessoais do espectador referidas acima. Os filmes permitiriam que sejamos levados a um mundo imaginário, construído por meio dessas “relações compósitas” (SEEL, 2013: 164). Ainda assim, seria precisamente a exploração deste mundo imaginado que torna possível que nós nos relacionemos de forma intensa com “nossos mundos real e interior” (SEEL, 2013: 145).

O mundo ficcional de um filme constituiria, deste modo, um próprio cosmos. De maneira oposta da filosofia, que fala sobre o mundo, o filme de ficção deixa “seu próprio mundo falar” (SEEL, 2013: 241). Baseando-se na complexidade das estratégias audiovisuais mencionadas acima, que “combinam as dimensões do arquitetônico e do musical” (SEEL, 2013: 60), Seel sustenta sua referida tese: nenhuma outra forma de arte faz o espectador mais radicalmente parte de seu imaginário. O filme ficcional, a partir de recortes do mundo real, seria assim aquela arte capaz de impor-se ao espectador de maneira mais drástica. Através de seu movimento, seu tempo, seu espaço, o leva para “uma zona imaginada, mesmo e particularmente, porque é construída” (SEEL, 2013: 61).

Ao limitar a percepção do nosso mundo através de um imaginário construído por meio de enquadramentos, montagem e edição de som, Seel (2013: 215)

observa que, paradoxalmente, os filmes conseguem aumentá-la, “oferecendo perspectivas e sentimentos complexos e instáveis acerca de seus personagens”. Isso não deveria ser nunca confundido com identificação, que o autor considera factualmente impossível. No entanto, ao observar outras pessoas cujos comportamentos podem ser comparados com as próprias experiências e expectativas, as narrativas fílmicas, especializadas na “representação da individualidade tanto de processos biográficos como de processos históricos”, apontariam para possíveis mudanças (SEEL, 2013: 124). Dependendo das experiências em nossas próprias vidas os filmes nos convidam a “comentá-los, justificá-los ou avaliá-los” (SEEL, 2013: 125).

Por se tratar de uma abordagem antropológica do filme ficcional, a recepção dos filmes recebe atenção especial e é fundamental para a elaboração da tese principal do autor. Com base na *Estética* de Theodor Adorno, e suas reflexões acerca da passividade ativa da obra de arte, Seel (2013) argumenta que os filmes de ficção não apenas estimulariam reações – nossas sensações e sentimentos – mas também, e ao mesmo tempo, a nossa leitura consciente – baseada em processos cognitivos: “A ‘experiência sensual precisa’ da arte engloba uma atenção metonímica e antecipatória, diferenciadora e combinatória, e, dessa forma, sempre interpretativa” (SEEL, 2013: 238). Ao abrirmo-nos ao jogo de poderes do objeto em questão, no nosso caso aos filmes, a nossa recepção consistiria em sermos movidos (como resultado da nossa entrega) e nos movermos (ao engajarmo-nos com nossa memória física e psíquica). O cinema seria, conseqüentemente, o lugar onde poderíamos desfrutar, de forma excepcional, o nosso lado passivo. Mas essa passividade não deixa de levar-nos à atividade: “nós podemos mergulhar em um mundo, através do qual podemos mergulhar também em nós e no mundo; somos animados a ser movidos, o que forma a base para as nossas outras capacidades de agir” (SEEL, 2013: 239). Sendo tocados emocional e intelectualmente nos filmes de ficção, o filósofo conclui que os filmes podem mostrar-nos “a nossa postura perante nós mesmos” (SEEL, 2013: 242). Isto resulta da dialética entre mundo construído no filme e mundo vivido pelo espectador, e leva a outra dialética na recepção que conecta o

sensível – nossas emoções e sensações relativamente ao filme – ao inteligível – a nossa interpretação da relação entre real e construção, bem como das emoções e sensações estimuladas.

Apesar de apontar as nossas reações a um filme como potencial para a ação, a leitura de Seel (2013) não é política. O cinema não é visto como um lugar onde somos realmente incentivados a agir. Trata-se, pelo contrário, de um lugar em que “celebramos o lado passivo da nossa existência” (SEEL, 2013: 16), onde nós nos deixamos levar, sendo que “o etos do cinema” consistiria nesse “apelo ao deixar acontecer” (SEEL, 2013: 16). O interesse do autor, como ele próprio diz e como já realcei, é sobretudo antropológico, focado na dimensão do prazer ativo-passivo que o universo fílmico nos permite. Também isto o diferencia bastante do ímpeto muitas vezes político das teorias de cinema anteriores.

Porém, como vimos, a recepção sensível é vista como sendo intrinsecamente ligada ao inteligível, e o inteligível é compreendido como fundamento das nossas ações. No entanto, esta dimensão interpretativa, acoplada à percepção sensorial e emotiva, aponta somente para um potencial de ação. Talvez Seel não concordasse com a exploração que farei deste potencial de agirmos, e estou consciente da dimensão especulativa da minha proposta. Mas, acreditando no poder da arte – temido desde Platão em sua *República*, supostamente por causa de sua capacidade manipulativa (que levou à teoria do ilusionismo) – parece viável associar ao potencial de mover-nos, apresentado por Seel (2013) como eventual desdobramento da recepção ativa-passiva, a reformulação da relação entre arte e política pelo filósofo francês Jacques Rancière (2006, 2009). Com isso, parece-me possível explorar a dimensão ativa do espectador sem que se volte a acreditar nela como efeito garantido, como nos fizeram acreditar as propostas políticas de recepção incentivadas pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, e suas ideias acerca da ativação do público por meio do estranhamento. Vale ressaltar que Rancière igualmente defende a dimensão ativa-passiva do espectador em seu livro *O espectador emancipado*. Por outro lado, ele sublinha de forma ainda mais incisiva, como fica perceptível no título, o potencial emancipador que cada espectador possui, de fato, sempre. É exatamente esse potencial que gostaria de

realçar também nas minhas análises.

Como se sabe, Rancière (2006, 2009) sugere uma definição de política mais ampla, ao pensá-la em termos da constituição do mundo e da distribuição, em determinado tempo, de espaços, atividades e papéis sociais. A política seria, assim, essencialmente estética porque fundada no mundo sensível. Ela é “antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 2006: 368). Devido à ideia da política ser tanto um recorte como a arte, a própria arte ganha um novo enquadramento político. Não se trata mais de politizar a arte senão de vê-la como sendo sempre política por meio dos recortes que faz. Ambas, arte e política, criam um *sensorium* espaço-temporal que promove maneiras de convívio e, com isso, possíveis experiências. Ambas podem estar em sintonia ou representar uma ruptura com o status quo, ou seja, com a distribuição do sensível existente.

Vimos que Seel (2013) discute filmes acima de tudo como recorte, no sentido de construção de mundos, sugerindo que se destacam pela recepção intensa que oferecem ao espectador quando comparado com outras artes. Partindo da associação do recorte do mundo sensível ao recorte do mundo nos filmes, do político à arte, coloca-se a questão: a partilha do sensível dos universos fílmicos sob análise constituem propostas de uma ruptura com o status quo político? Sendo que estas propostas possuem, em tese, a capacidade de mover-nos e fazer-nos mover, são importantes para a vida política também, porque ser movido e mover-se estaria relacionado ao horizonte de agirmos. No caso de um possível dissenso, apesar de podermos sempre concordar, ou não, com o dissenso apresentado, existe a hipótese de a interpretação levar à ação. Em qualquer caso, os mundos fílmicos apresentam sempre o potencial de comparação com o nosso mundo real, e, em relação aos personagens, com o nosso mundo interior. Ou seja, se, ao mergulharmos em um mundo de ruptura de forma ativa-passiva, a interpretação que cada um faz de um filme pode ser entendida como a base para a nossa capacidade de agir, poderíamos usar, em tese, este potencial emancipatório como impulso para realizarmos ações políticas de dissenso

também.

Posto isto, na análise que se segue, e na qual pretendo, como indicado acima, escrutinar se, e como, os filmes desenvolvem diagnósticos do Brasil – entendo diagnóstico como a possibilidade de dissenso da partilha do sensível vigente – assim como incentivos para mudança e ação. Especularei, por isso, sobre o eventual potencial de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e *Terra em Transe* (TERRA, 1967) de fazer-nos agir, conforme a interpretação à qual podem levar-nos, sabendo perfeitamente que qualquer leitura baseia-se apenas nas experiências e expectativas do espectador, no caso, desta pesquisadora. Com esta ressalva, explorarei como os dois filmes podem fazer-nos sentir e pensar o mundo neles imaginado, e, de forma totalmente hipotética, fazer-nos atuar. Ao perguntar se eles confirmam ou questionam a partilha do sensível referenciada pretendo tornar a ideia de conscientização, que costuma ser associada a filmes considerados políticos, mais complexa. Procederei da seguinte forma: à análise mais pormenorizada de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) segue-se a comparação com o canônico *Terra em Transe* (TERRA, 1967) para oferecer, no final, uma conclusão acerca de seus eventuais potenciais emancipatórios de dissidência política.

***Aquarius*: ordem e obediência, divisão de classes e cordialidade**

A protagonista de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), Clara, vive em um bairro de Recife, capital de Pernambuco. Vale lembrar que o Estado foi o primeiro núcleo econômico do Brasil devido à exploração e exportação do Pau-Brasil – que deu nome ao país – e tornou-se, mais tarde, o maior produtor de açúcar do mundo. Como Kleber Mendonça Filho já mostrou em seu primeiro longa-metragem, *O Som ao Redor* (SOM, 2012), as antigas estruturas patriarcais do colonialismo, apelidadas *coronelismo*, que caracterizavam os engenhos de açúcar e o modo de governar as províncias, estão profundamente enraizadas na sociedade nordestina atual. Os famosos estudos de antropólogos e sociólogos brasileiros do início do século vinte podem ainda ser citados para explicar sua dinâmica, também aplicável ao resto do país. Mencionarei, ao longo da minha análise, os mais

conhecidos para melhor compreender as relações de poder apresentadas nos filmes, sem que, obviamente, essas explicações esgotassem os mundos ficcionais inventados.

Em seu célebre livro *Casa-grande e Senzala* (FREYRE, 1998), publicado pela primeira vez em 1933, Gilberto Freyre descreve o mecanismo-chave de ordem e obediência que moldou a sociedade brasileira, baseada inicialmente em monoculturas latifundiárias. Criticado por ser um teorizador aristocrático, e um apologético conservador quase nostálgico de uma falsa democracia racial ao sugerir que a vasta mestiçagem do Brasil “havia fundido raças e culturas como nenhum outro lugar na Terra” (CELARENT, 2010: 335), Freyre (1998) oferece indubitavelmente um retrato desfavorável da sociedade escravocrata brasileira e da brutal realidade de submissão nas fazendas patriarcais, marcadas por sadismo e racismo.

No não menos importante *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro (1995) propõe a ideia de uma cultura brasileira homogênea baseada na mestiçagem; e foi acusado de ser antiquado e até mesmo de repetir estereótipos ao negar a diferenciação étnica e linguística do país (BALEE, 2003). Contudo, o estudo é incontestavelmente consciente de que a sociedade brasileira foi forjada através de uma profunda divisão entre a classe dominante e o povo, ancorada no reconhecimento da ordem social pelas classes mais baixas como sistema quase sagrado. Ribeiro (1995) explica, desta forma, a ausência de luta de classes que persistiu por meio do completo isolamento daqueles que governam, daqueles que estão sendo governados: “O mais grave é que esse abismo não conduz a conflitos tendentes a transpô-los, porque se cristalizam num *modus vivendi* que aparta os ricos dos pobres, como se fossem castas e guetos” (BALEE, 2003: 24).

Ambos os filmes de Kleber Mendonça deixam transparecer que a divisão e o isolamento observados por Freyre (1998) e Ribeiro (1995) persistem. As famílias tradicionais herdeiras dos latifundiários, participam hoje do negócio imobiliário e de suas especulações, procurando perpetuar com a *gentrificação* – a criação de luxuosos guetos para os ricos – o mecanismo de ordem e obediência, bem como, o abismo histórico. No entanto, Clara, a protagonista de *Aquarius* (AQUARIUS,

2016), a última habitante de um prédio de três andares de classe média, não quer participar do crescente isolamento e resiste a todas as ofertas financeiras de uma construtora. Por isso, começa a ser intimidada por aqueles que promovem ou compactuam com a manutenção ou mesmo com o aumento da diferença social: os donos da construtora, os antigos proprietários e até os filhos dela. A coação que sofre, e a resistência que desenvolve, são, de fato, o principal conflito e o centro político do universo fílmico criado. Como a imagem abaixo mostra, implicam o surgimento de um conflito entre classes, que resulta de uma tensão entre dois *modus vivendi*: o da classe média e o da classe alta. A protagonista cria este conflito quando não quer abdicar do espaço que ela ocupa entre o mundo dos donos da construtora e o mundo de sua empregada e de outros trabalhadores.



Figura 2: O prédio de Clara e um prédio luxuoso ao lado (Fonte: Vitrine Produções).

A crescente intimidação por ela sofrida, e seu enquadramento social, são desenvolvidos por meio de um ritmo dramático lento no decorrer de 145 minutos de filme. Este ritmo resulta da apresentação da rotina diária de Clara, que revela passo a passo os diversos aspectos de sua personalidade, bem como seus relacionamentos familiares e amizades. Enquanto a tensão dramática, que resulta da pressão crescente sobre ela, é muito discreta, distinguindo o filme da produção audiovisual atual do *mainstream* – tanto televisiva como cinematográfica – os

intertítulos “cabelo de Clara”, “amor de Clara” e “câncer de Clara” (AQUARIUS, 2016), indicam uma estrutura narrativa convencional em três atos, através da qual o conflito é introduzido lentamente, amarrado e depois resolvido.

Os intertítulos podem, à primeira vista, parecer de pouca importância, mas desafiam o espectador a ficar mais atento acerca das características que marcam o estilo de vida da personagem principal: primeiro, o cabelo como significante da capacidade de sobreviver um câncer; segundo, a importância de suas relações afetivas e amorosas; e, terceiro, a reação final contra a coação por meio da simbologia da doença que já combateu uma vez. Vale observar, em relação ao último intertítulo, que o câncer serve como metáfora central do filme para figurar o crescimento descontrolado dos edifícios de classe alta, que ameaça, e, de fato, destrói a forma de vida intermediária da classe média. Em outras palavras, a versão contemporânea do colonialismo, o neoliberalismo imobiliário, é visto como atividade cancerígena que apaga o estilo de vida da média burguesia no Recife. Este apagamento é universal, não somente válido para o Brasil, mas, para o mundo contemporâneo como um todo, levando à uma divisão social mais marcante entre ricos e pobres.

Para construir esse mundo imaginário onde a destruição da vida da classe média é o tema central, o filme começa nos anos 80 durante uma festa de aniversário que Clara organiza para sua tia Lúcia. A época citada acima surge como momento de abertura – a ditadura estava chegando ao fim –, de esperança, e de convívio feliz. A protagonista é introduzida como esposa e mãe amorosa, celebrando a vida depois de ter sobrevivido a um câncer de mama. Sua paixão pela música – mais tarde saberemos que ela é crítica musical – a caracteriza desde o início como uma mulher emancipada, moderna e até mesmo não-conformista. Todas as cenas da festa mostram que ela trata a todos de forma atenciosa, tendo grande cuidado em ser amável com as criadas e o porteiro.

A importância de vínculos afetivos, apontada neste prólogo, sobretudo com alguns membros da família, especialmente com seu irmão e a cunhada, será, mais tarde, desenvolvida em cenas com outras mulheres independentes amigas suas, ou, por exemplo, a nova namorada de seu sobrinho. O mundo idílico da parte

introdutória será lembrado diversas vezes depois, quando o filme mostra o tempo presente, através de planos demorados que recortam partes do apartamento aconchegante mostradas nas primeiras sequências, seja de seus móveis, seja de personagens através de *inserts* de fotografias. A lembrança deste passado promissor, do carinho e do amor que ele abriga, é assim reativada ao longo do filme. Os frequentes planos longos do apartamento vazio sugerem que o espaço carrega ainda esta memória, e servem para explicar visualmente a conexão profunda de Clara com sua casa, dando razão, de maneira sutil, a sua insistência em permanecer vivendo nela.

Depois de um *flash forward* encontramos Clara, agora com 65 anos de idade e viúva, em sua rotina de mulher aposentada de classe média abastada. O cotidiano para o qual somos transpostos é inicialmente agradável, de passo ligeiro. Vemos Clara ir à praia de manhã para tomar um banho de mar, onde desfruta do privilégio de ser escoltada pelos salva-vidas que a protegem dos tubarões. Observamos ela lendo, escrevendo, dando uma entrevista, visitando a sepultura de seu marido, cuidando de seu neto pequeno, ou saindo para dançar com suas amigas, escutando música e, muitas vezes, tirando sonecas. A placidez e o tempo de lazer de sua vida são garantidos porque o trabalho doméstico – limpar e cozinhar – é realizado pela empregada, Ladjane. Clara a trata, bem como o salva-vidas da praia e outros trabalhadores, com simpatia familiar, embora seja notável a diferença de classe e o latente paternalismo. Apesar do ritmo vagaroso e de alguns planos mais demorados, a narrativa de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) não deixa de ser bastante clássica: utiliza grandes planos para realçar a importância de Clara e contemplar sua beleza madura; planos de sequência para acompanhá-la em seus afazeres pela rua; plano-contraplano para revelar seus comportamentos não conformistas em reuniões de família; além de uma trilha sonora envolvente.

Essa vida harmoniosa e calma de Clara começa a ser atormentada de duas maneiras: primeiro, pela construtora que a quer fora do prédio e, segundo, pelos embaraços que os privilégios baseados na desigualdade social produzem também para ela. Para o espectador poder perceber as tensões que resultam da

expectativa de ordem e obediência por parte da classe dominante, mas também da desigualdade social, Kleber Mendonça Filho desenvolve uma dialética entre estes dois tormentos, de ser mandado e mandar, com a qual a personagem principal, e com ela o espectador, são desafiados a lidar.

O primeiro tormento resulta do desrespeito das leis antigas e não escritas do *coronelismo* por parte de Clara. Nomeadamente a expectativa que a classe média seja submissa perante a classe alta semifeudal. De acordo com os códigos sociais, os proprietários da empresa de construção Bonfim, avô e neto, apresentam seu desejo de tirar Clara do prédio inicialmente de forma cordial. Por ser uma mulher moderna que acredita que pode viver de seu jeito, Clara resiste, igualmente de forma cordial. Mas sua resistência, embora legal, não é tolerada porque obstrui os interesses financeiros da construtora. Consequentemente, o mais jovem dos donos da empresa, Diego, encontra maneiras perversas de pressioná-la para fazer valer seus direitos anacrônicos.

Ao mostrar o ritual da cordialidade, o filme permite o reconhecimento da nossa vida exterior. Nada mais comum no Brasil atual do que exigir com afabilidade o inadmissível e inaceitável. A resistência, por outro lado, é um dado novo, apresentando o potencial de confrontar as experiências e expectativas do espectador. É famosa a análise da cordialidade brasileira como sendo antidemocrática e arcaica por Sérgio Buarque de Holanda em seu notabilizado livro *Raízes do Brasil*:

Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência [...]. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intatas sua sensibilidade e suas emoções (HOLANDA, 2013: 147).

Clara serve para revelar essa máscara cordial. Não é por acaso que, bem no início do filme, ela pergunte a seu irmão se há alguma medida legal que possa ser tomada contra a intimidação da empresa. Mas seu irmão sabe que a cordialidade serve como álibi perfeito: como tudo é feito de forma supostamente amigável, não há nenhuma maneira de detê-los. Em outras palavras, não existe medida pública que possa defender Clara, já que o véu da falsa polidez protege os agressores.

Como bem notou Holanda, as relações afetivas, estabelecidas de forma calculada, comprometem a formação de uma ordem pública que garantisse os direitos civis:

Com efeito, onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a ideia de família – e onde principalmente predomina a família de tipo patriarcal – tende a ser precária e a lutar contra fortes restrições a formação e evolução da sociedade segundo conceitos atuais” (HOLANDA, 2013: 145).

O recorte do episódio da resistência de Clara amplia, por isso, as perspectivas e sentimentos dos espectadores a respeito de um problema estrutural brasileiro que costuma garantir a submissão e o reconhecimento da ordem e da obediência, também, por parte da classe média.

A falta de respeito devido à intenção de impor interesses, que torna a cordialidade um mecanismo tão vil, traduz-se em atos agressivos de crescente intensidade por parte da construtora, embora, aparentemente, sejam apenas pequenos deslizes. Sua demarcação do território, para insistir em seu projeto, dá-se inicialmente através de adesivos nas portas, e, depois, através de uma orgia barulhenta no apartamento de cima. Em seguida, organiza um encontro populoso de uma igreja evangélica, até que o ato mais histriônico é descoberto: a infestação de cupins no edifício, que devoram sua estrutura de forma cancerígena.

Tais pressões não paralisam a protagonista e o filme começa a desenvolver a ideia de resistência ao jogar com a possibilidade de ação contra a ordem, abrindo, assim, para o espectador um novo horizonte. As ações são, no entanto, moldadas – como as sutis agressões da empresa – de acordo com as regras não-escritas da sociedade brasileira atual, ou seja, pela cordialidade. Inicialmente, são inofensivas, tomando forma apenas em conversas: Clara fala com seus filhos, dá uma lição moral em Diego, procura apoio de um amigo. Este, é dono de um jornal influente na cidade e decide ajudá-la, apesar de possuir laços familiares com a construtora, e revela uma história com a qual ela possa chantageá-los. Por meio deste personagem, o filme mostra mais uma dissidência que serve como elemento comparativo adicional para os espectadores, pois trata-se de um membro da elite da cidade.

A cordialidade, e, com ela a submissão perante a classe dominante, chegam ao seu fim quando Clara descobre que os cupins corroem a estrutura do edifício há meses, o que impossibilitará que ela permaneça vivendo em seu apartamento. Sua reação drástica apresenta uma solução incomum ao espectador: ela não só leva os documentos incriminadores, mas também os cupins para a sede da construtora, aonde, em um ato de revolta, Clara devolve a praga cancerígena para aqueles que a colocaram sobre ela. O ato, obviamente vingativo e fora da lei, não deixa de apontar para uma mudança dentro dos códigos sociais brasileiros, convidando o espectador a estabelecer comparações com suas próprias experiências de coação, bem como com sua maneira de lidar com elas.

Estratégias estéticas e ausência do povo

Mencionei que *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) possui uma narrativa clássica. De ritmo lento, porém, menos convencional quando comparado com o cinema comercial comum, possibilitando ao espectador observar a vida cotidiana da protagonista. Além disso, o constante aumento dramático da pressão de fazer Clara desistir de seu apartamento, em conjunto com algumas estratégias audiovisuais específicas, dão a *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) a qualidade de um *thriller* psicológico. A vitimização da protagonista, situação clássica nos gêneros melodrama e *thriller*, é desenvolvida, como vimos, principalmente pelo suspense da narrativa, que envolve o espectador ao colocar a dúvida acerca do fim da trama e passa pelas diversas formas de intimidação. Chega ao clímax, quando o horror da infestação de cupins é revelada, após os momentos que antecedem a abertura dos apartamentos.

Para enredar o espectador na perspectiva e nas emoções de Clara são usados os meios convencionais cinematográficos: grandes planos que realçam seu crescente desagrado, desconforto e eventual aborrecimento com a situação. Pelo fato de Clara reagir quase sempre de forma calma – afinal ela já sobreviveu um câncer – o profundo desgosto final chega a ser impactante.



Figura 2: Grande plano de Clara em *Aquarius* (Fonte: Vitrine Produções).

Além dos planos empáticos, há ainda estratégias visuais e sonoras que remetem ao melodrama e ao *thriller*, procurando puxar o espectador de forma mais veemente para dentro da trama de coação e resistência, impondo o conflito de forma mais drástica e fazendo-o, de maneira mais radical, parte do mundo construído. Apesar disso, diferenciam-se dos gêneros citados ao inverterm as expectativas do público no final. Encontram-se, sobretudo, em três sequências, cujos planos visam mover/emocionar o espectador para fazê-lo mover/pensar, no sentido de compreender o medo irracional criado na classe média em relação às classes baixas. Nessas sequências, a *mise-en-scène* dos planos envolve sempre pessoas das classes menos favorecidas, cuja aparição súbita é filmada de uma maneira que sugere um perigo iminente, para revelar, logo em seguida, que não há motivo para medo. Visualmente estes planos constroem sempre um engano capaz de revelar um preconceito visceral. Vale lembrar que a construção de prédios luxuosos de alta segurança faz parte de toda uma indústria criada a partir do mito do medo, medo esse desmontado no mundo do filme através das ferramentas referidas. Passo a apresentar as três sequências.

Primeiramente, no início do filme, há uma sequência na qual um grupo de adolescentes negros aparece na praia enquanto a classe média está fazendo aula de ioga. Estes adolescentes são enquadrados como intrusos e ameaças latentes, tanto pelos planos como contraplanos, que refletem os olhares da burguesia. O

retrato das pessoas de classe média é um pouco caricato: estão vestidas com roupas esportivas coloridas e suando muito enquanto fazem exercícios de respiração, exagerados em grandes planos. Quando percebem que não tem nada a temer, incluem os jovens nos exercícios, com alguma hipocrisia, mas de forma cordial. Embora o filme seja sobre a classe média em defesa de seu espaço, esta sequência – como as outras que analisarei em seguida – não só desconstroem o pavor do outro social, mas lembram também que o direito a este espaço da praia está somente sendo contestado pela classe dominante. As classes baixas não constituem nenhuma ameaça, simplesmente o usam. A manipulação do público, ao criar a expectativa de um crime e ao frustrá-la, possibilita perceber o próprio preconceito.

Um pouco mais adiante, a mesma estratégia é desenvolvida através de um traficante de drogas fazendo negócios na praia. O salva-vidas explica, com desgosto, para Clara a rotina deste personagem franzino, marcando a diferença entre a pequena burguesia – avessa ao crime – e a periferia – sinônimo do tráfico. Inicialmente, a sequência convida à cumplicidade do espectador com o simpático salva-vidas. Mas, depois do traficante ter sido apontado como criminoso e observado exercendo uma transação, o espectador é confrontado com uma cena que indica novamente que o verdadeiro perigo vem de outro lugar. Um antigo vizinho de Clara, que já vendeu seu apartamento para a construtora, a intimida a vender, ameaçando-a nas entrelinhas. A comparação com a cena anterior do traficante permite ver no jovem da periferia um problema bem menor do que no jovem de classe média.

Outra sequência deste tipo envolve dois trabalhadores da construtora. Eles são filmados de costas, perseguindo Clara, que está voltando para casa. Esta perseguição cria suspense – como no caso dos jovens negros da periferia – acerca do potencial perigo que os funcionários representam, sobretudo devido ao histórico das agressões dentro do prédio e sua associação à construtora. Porém, novamente para a surpresa do espectador, eles abordam Clara de forma amigável. Além do mais, são bem-intencionados, pois, ao revelarem o segredo dos cupins ajudam-na a enfrentar a situação.



Figura 4: Trabalhadores seguindo Clara em Aquarius (Fonte: Vitrine Produções).

Enquanto estas sequências jogam com as emoções dos espectadores de classe média ao expor seus medos, também ajudam a reconhecer que o perigo não vem das classes mais baixas senão da classe dominante. Mas, esta conclusão só resultará da análise das próprias ansiedades geradas pelo filme, do ser movido, para nos movermos, ou seja, refletirmos sobre elas por meio de uma comparação consciente das atitudes dos diferentes representantes de classe.

Esta seria a primeira parte da dialética do filme acerca dos tormentos de Clara: tentar fazer o espectador perceber que a ameaça da classe média vem da classe alta, embora tenha sido disfarçada como ameaça das classes baixas. O outro lado da dialética ocupa-se, de forma marginal, porém, importante, com a conscientização da protagonista – e por meio dela, do espectador – da exploração e injustiça sofridas pelas classes baixas. Tal temática é trabalhada em cenas que oferecem a possibilidade de perceber a autocomplacência da própria classe média em relação ao seu status privilegiado. Trata-se de um conjunto de cenas, que envolvem a empregada doméstica Ladjane e dizem respeito à perda de seu filho em um acidente de carro, promovido por um motorista bêbado que não foi punido. Como se sabe, este tipo de impunidade é muito comum no sistema jurídico brasileiro quando se trata de crimes cometidos pelas classes média e alta. O incidente doloroso e injusto é lembrado três vezes: em uma conversa entre Clara e seu sobrinho; durante a festa de aniversário de Ladjane na casa dela; e

durante um encontro familiar na casa de Clara. Nas duas ocasiões nas quais a empregada está presente, Ladjane mostra uma fotografia do filho morto, criando constrangimento nos membros da classe média e, assim, também potencialmente no espectador.

A cena mais assustadora, engenhosa e reveladora em relação à diferença de classes, embora, também a mais sutil e ambígua em relação ao problema da exploração e subsequente ameaça, envolve uma antiga empregada. Sua história é lembrada durante a reunião familiar em que Ladjane lembra a morte de seu filho. Essa antiga empregada é encontrada em uma das fotos que são escolhidas para o casamento de um dos sobrinhos de Clara, e conta-se que a tal empregada roubou as joias da família. Momentos mais tarde, ela reaparece como um fantasma, atravessando o apartamento em um breve *flash*. Logo em seguida, surge em uma cena que é, como se pode deduzir, um pesadelo de Clara. Deitada, imobilizada na cama, ela observa o mencionado roubo das joias. A empregada a adverte que está sangrando do peito que perdera ao cancro. O *flash* havia introduzido o personagem de forma assustadora, porque inesperada, e o pesadelo não só confirma o roubo realizado por ela, mas a mostra em um contexto perturbador. Somente ao refletir sobre o significado da aparição da antiga empregada ficará evidente que ela manifesta mais uma vez o medo preconceituoso da classe média. Porque, embora a empregada assuste pela maneira como é filmada, sua ação no sonho inverte a ameaça associada a ela em ajuda, da mesma maneira como já acontecera no caso dos trabalhadores em perseguição de Clara.

Além do mais, o pesadelo possui importância dramática. De fato, ele faz Clara reagir contra a construtora, porque percebe que poderia ficar novamente doente devido à situação que está sofrendo. Mas isto requer outro ato de interpretação, pois a ambiguidade das cenas e sequências, e sua associação a medos e emoções subconscientes precisam ser refletidos. Feito este esforço cognitivo, o sonho pode fazer o espectador compreender novamente, como acontece com Clara, que o verdadeiro perigo para a classe média vem da classe dominante. Os peixes pequenos vendem drogas e roubam joias, enquanto os peixes grandes

destroem toda uma forma de vida.

Além destas estratégias, que usam a vitimização do *thriller* para revelar ideias e medos preconcebidos acerca das classes baixas, a música é outro elemento importante para submergir o espectador no mundo imaginário de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016). No entanto, seu principal objetivo consiste mais em fazer o espectador entregar-se ao filme e aos personagens, do que em incentivar reflexões ou interpretações acerca deles. Sobretudo, os sentimentos de Clara são acompanhados pelo som de música popular, tanto brasileira, quanto internacional. Tocar música, seja moderna ou clássica, faz obviamente parte do estilo de vida dela. A protagonista ouve canções tanto para se recuperar como para manter seu espírito. Além disso, compartilha sua paixão com aqueles que lhe são mais chegados. Pela centralidade da trilha sonora do filme, seria preciso um artigo separado para estudar seu emprego. Por agora, gostaria de sublinhar somente que a música muitas vezes romântica, às vezes sentimental ou dançante de artistas como Tanguara, Roberto Carlos, Altemar Dutra, Reginaldo Rossi, Gilberto Gil, Alcione, Maria Bethânia e Paulinho da Viola, bem como de Heitor Villas Lobos estimula não só um maior envolvimento do espectador com Clara e sua história, como também com suas próprias memórias. Ao contrário das cenas e sequências analisadas acima, trata-se de possibilidades de mover o espectador, no sentido de incitar e impor sensações e sentimentos dos mais diversos, ao mesmo tempo que cria empatia com a protagonista e suas variadas formas de usar a música para enfrentar a vida.

Críticas a *Aquarius*

A estratégia de criar empatia não parece ter tido tanto sucesso se olharmos brevemente para a reação de críticos de cinema brasileiros. Para muitos, a personagem principal era simplesmente uma dondoca, uma mulher mimada e sem profundidade, que, proprietária de outros cinco apartamentos, era inconsciente de suas próprias contradições de classe (ORMOND, 2016; OLIVEIRA, 2016). Toda a trama era apenas maniqueísta, um melodrama baseado na vitimização, sem

sutileza (OLIVEIRA, 2016; PRADO, 2016). O ato de revolta de Clara era duvidoso, porque baseado nos mesmos mecanismos insidiosos utilizados pela construtora (ORMOND, 2016; ESCOREL, 2016; COELHO, 2016). No fundo, o filme era inconclusivo e ambíguo (ESCOREL, 2016), mergulhado em suas próprias contradições e, portanto, politicamente traiçoeiro (COELHO, 2016). Por outro lado, a opinião oposta foi igualmente sustentada: que Clara era uma mulher complexa, sensível e respeitável (ROMERO, 2016; RUSSO, 2016), que seu protesto era uma postura política positiva contra o coronelismo e a especulação imobiliária (RUSSO, 2016; ROMERO, 2016). Em última análise, o filme mostrava a importância da memória em um país impulsionado pela ideia cega de progresso (GLIOCHE, 2016).

Por que leituras tão opostas? O que fazer delas? Até que ponto são resultado de análises ou de pontos de vista ideológicos? Se a arte nos oferece a possibilidade de um encontro com o mundo e com nós mesmos através de um mundo imaginário, podemos argumentar que *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) recorta a vida privilegiada de uma mulher da classe média brasileira, a qual é ameaçada pela especulação imobiliária, que procura expulsá-la de sua casa. Ou seja, por meio da personagem Clara, reparamo-nos com os constrangimentos do capitalismo neoliberal, apresentado, sem embargo, como prolongamento da economia patriarcal colonial semifeudal. O conflito do filme resulta, nesta leitura, da sobrevivência nos tempos modernos de uma sociedade que opera ainda com o mecanismo de ordem e obediência. Além dos já citados Sergio Buarque de Holanda (2012), Darcy Ribeiro (1995) e Gilberto Freyre (1998), também Caio Prado Júnior (1987), em seu livro *A formação do Brasil contemporâneo*, originalmente publicado em 1942, descreve esta dinâmica. Prado Júnior (1987) destaca, de fato, a falta de desenvolvimento de qualquer outro princípio organizador na sociedade colonial brasileira além da mentalidade escravocrata e a subsequente divisão da sociedade civil brasileira em apenas duas classes:

Em suma, a escravidão e as relações que dela derivam, embora formassem a base da única organização do setor da sociedade colonial, permitindo-lhe assim continuar e se desenvolver, não ultrapassa um plano muito inferior e não se desenvolve em uma

superestrutura maior e mais complexa. Eles serviram apenas para conservar momentaneamente o nexos social da colônia (PRADO JÚNIOR, 1987: 44).

O lugar difícil que a classe média ocupa no filme, cujo recorte espelha a estrutura neocolonial atual, evidencia-se ainda mais quando lembramos que historicamente nunca foi desenvolvida uma alternativa de ação entre imposição e subordinação. A pergunta lançada pelo filme é esta: como agir quando a vida da classe média, que se estabeleceu dentro deste contexto de divisão sem ter desenvolvida um próprio modo de ação, é ameaçada pela classe dominante que possui o poder de mandar?

No mundo fílmico, que simula opções por meio da apresentação de variações e variantes da vida dos espectadores e das esperanças acerca dela, a protagonista decide opor-se à ordem social vigente. Desta forma, o filme joga com a possibilidade de confrontar a estrutura de poder arcaica por parte de um membro da classe média, estabelecendo uma ligação forte com o nosso mundo interior – a experiência da precariedade da justiça através da injustiça cotidiana – e o nosso mundo exterior – a *gentrificação* nos grandes centros urbanos. Ao limitar a percepção da realidade social brasileira a este pequeno cosmos, o filme reforça o que está em jogo para os representantes da classe média no neoliberalismo: estar consciente de seus direitos cívicos e, apesar da quase impossibilidade de reivindicá-los, defender um estilo de vida baseado neles, aqui expresso no simples desejo de permanecer na própria casa.

Surpreendentemente e, como mostrarei em minha comparação com *Terra em Transe* (TERRA, 1967), *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) gera uma perspectiva incomum senão nova, quando comparado com um dos filmes mais canônicos da história do cinema brasileiro, e não só. Historicamente, e o debate sobre o golpe brando reafirma isto, a classe média tem sido um forte aliado da classe dominante, impossibilitando ou freando – no caso do golpe militar, ao qual não se opôs – mudanças sociais e políticas. Outro comentador dos mecanismos nefastos do Brasil, ao lado dos já citados Freyre, Ribeiro, Holanda e Prado Júnior, Roberto Schwarz (2014) vê no desejo de conciliação de classes por parte da esquerda brasileira a razão histórica de seu fracasso. Em um famoso texto escrito entre

1969 e 1970, Schwarz (2014) debruça-se sobre o problema da ausência de uma luta de classes no Brasil como razão pelo golpe duro de 1964, comentada, como vimos, alguns anos mais tarde também por Darcy Ribeiro. A aliança entre classe média e esquerda, devido à prática de conciliação, tirou força das reivindicações necessárias, e pela sua fraqueza sem respaldo popular, acabou sendo abortada pelo golpe:

Antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes. A razão esteve, em parte ao menos, na estratégia do Partido Comunista, que pregava aliança com a burguesia nacional. Formou-se em consequência uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno (SCHWARZ, 2014: 10).

Embora Schwarz (2014) problematize, sobretudo, que a aliança entre a classe média e a esquerda tirou forças dela, ele deixa transparecer o quanto a ausência de conflito e de enfrentamento, acoplada às práticas de conciliação – poderíamos acrescentar à cordialidade – impediram reformas sociais mais profundas. Perante esse contexto, a resistência de Clara contra a imposição da construtora – que implica uma quebra da aliança, mesmo que seja somente em um nível pessoal – ganha um teor mais político. Mostra, ao mesmo tempo, sua limitação porque revela-se circunscrita exclusivamente à defesa do espaço apolítico da classe média. Em outras palavras, ao defender seu espaço, Clara somente quer manter a partilha do sensível em vigor, embora esta manutenção seja um questionamento do modo de partilha visado e praticado pela classe dominante.

Em relação às críticas, apesar de Clara realizar também um ato de vingança, a suspensão promovida da cordialidade e da conciliação não fazem dela nenhuma dondoca, senão alguém que age a favor de uma partilha restrita aos interesses da classe média. Mas, como vimos na análise das estratégias estéticas, essa autocomplacência é tanto trabalhada através da inversão do medo das classes baixas como através dos constrangimentos da classe média. Certamente, não se

trata da proposta de uma nova partilha, no entanto, dizer que o filme é politicamente traiçoeiro é insistir no papel inativo e submisso da classe média, de acordo com a velha ideia de ordem e obediência da sociedade escravocrata. Em concordância com esta lógica, Clara deveria vender seu apartamento e mudar-se para o novo prédio luxuoso e com alta segurança. Dizer que sua postura é política, deve, conseqüentemente, levar a falar da limitação de sua postura, sendo que as classes baixas não fazem parte da partilha do sensível defendida. Não há um projeto maior que abranja toda a sociedade e que possa implicar uma mudança da distribuição dos espaços, atividades e papéis sociais. A ação de Clara é, ao mesmo tempo, dissente e conservadora, resultado da mudança dos tempos, que torna necessário que ela mude seu papel para garantir seu espaço. Sendo assim, o horizonte do filme diz respeito tão somente à classe média, horizonte claramente assumido nas estratégias estéticas que visam desmistificar a demonização do povo ao fazer o espectador, presumidamente da classe média, sentir e compreender que os inimigos não vêm de baixo senão de cima. Os golpes, este é o diagnóstico de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e, assim, seu potencial emancipatório, – em concordância com os estudiosos da sociedade brasileira, mas por meio de sons e imagens – são realizados pela classe dominante. Passo agora a comparar o filme com *Terra em transe* (TERRA, 1967), que teve que lidar com essa realidade histórica, para sugerir que a paradoxalidade do dissenso conservador de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) constitui uma proposta inédita e importante no cinema brasileiro.

Aquarius versus Terra em transe

Terra em Transe (TERRA, 1967), de Glauber Rocha, faz parte de um grupo de filmes associados ao Cinema Novo, que foram realizados logo após o golpe militar de 1964. Seu pano de fundo histórico é, portanto, a fracassada tentativa de um novo projeto social para a sociedade brasileira, conforme explica Roberto Schwarz (2014): a interrupção à força da aliança frágil entre a esquerda populista e a classe média. Jean-Claude Bernadet (2007) adverte que a classe média urbana

desponta nesses filmes pós-golpe⁵ como personagem principal, apática, estancada, angustiada e de braços abertos para o fascismo. O protagonista de *Terra em Transe* (TERRA, 1967), Paulo Martins, pode servir como exemplo da tese acima mencionada, que resulta das contradições vividas na época por um intelectual burguês, no caso um jornalista e poeta.

Se a arte nos oferece a possibilidade de um encontro com o mundo e nós mesmos, o imaginário criado em *Terra em Transe* (TERRA, 1967) coloca-nos perante os constrangimentos do poder incontornável da classe dominante, e a difícil tarefa de reconhecermos que somos incapazes de agir ao estarmos paralisados pelos nossos próprios paradoxos. Porque, enquanto *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) debate a pressão do neoliberalismo dos coronéis contemporâneos que atuam na especulação imobiliária, *Terra em Transe* (TERRA, 1967) enfrenta a suspensão de todas as leis. A comparação dos dois filmes permite notar que cinquenta anos após a realização do filme de Glauber Rocha, espaço, atividades e papel da classe média ainda são vistos como precários na cinematografia nacional. A diferença entre os dois filmes consiste, entretanto, na tentativa de Clara de manter seu espaço economicamente confortável.

Recordo rapidamente o enredo de *Terra em Transe* (TERRA, 1967): o filme começa com o golpe contra o governador populista de esquerda Felipe Vieira, candidato presidencial do país imaginário Eldorado. O recorte do mundo fílmico é, assim, muito próximo do mundo real, porém, a escolha de um nome mítico da América Latina para designar o país constrói um universo próprio que realça às idiossincrasias políticas de todo o continente. O golpe é apresentado como resposta do político ultraconservador Porfírio Diaz, que se vinga da traição política de seu antigo protegido Paulo, ou seja, mostra a fúria da classe dominante perante a infidelidade da classe média que se aliou nesse momento histórico, como referido, à esquerda populista. Confrontado com o golpe, Paulo demonstra a mesma violência autoritária de Diaz e sugere pegar em armas. Mas Vieira não

⁵ Bernadet (2007) menciona *O desafio* (filme de 1965, dirigido por Paulo César Saraceni) e *São Paulo S.A.* (filme de 1965, dirigido por Luiz Sergio Person) como primeiros exemplos.

acredita em heroísmo, como seu amigo poeta, optando mais uma vez pela conciliação para, alegadamente, evitar o derramamento de sangue. Fugindo revoltado do palácio do governador e desrespeitando uma barreira policial em um ato suicida, Paulo é atingido por balas. Sua agonia de morte desdobra-se em um longo *flashback* que narra seu envolvimento político, primeiro com o coronelismo de Diaz, e depois com o populismo de Vieira, apresentados como dois lados da mesma moeda. O personagem principal é, ainda assim, um homem de classe média envolvido, das mais diversas formas, com a vida pública, cujos jogos de poder ele reproduz, enquanto Clara, embora também uma intelectual, não tem nenhuma ambição política concreta além de manter seu agradável e tranquilo estilo de vida. Participa, na verdade, com a classe dominante da exploração de mão de obra barata, sob o véu paternalista de trato familiar.

Paulo, por sua vez, travou amizades com os homens do poder, tentou manipulá-los tanto quanto eles o manipularam. Robert Stam (1995) comparou o personagem, por isso, com uma das figuras mais emblemáticas da cultura ocidental, Hamlet. Elevando o protagonista à dimensão trágica shakespeariana, descreveu-o como um crítico mais ou menos lúcido da corrupção na qual participa:

[...] na interação entre o privado e o político, nas rupturas de tom nos quais a calma lírica precede explosões de violência e na complexa interação entre cenas de amor e cenas políticas, sendo que elas se contagiam mutuamente, contaminando-se (STAM, 1995: 153).

As dificuldades de ação de Paulo resultam de problemas parecidos com os de Hamlet, embora as motivações sejam bem diferentes. Ambos enfrentam o poder feudal e não sabem lidar com ele por falta de uma verdadeira alternativa. No caso de Paulo, seu dilema resulta sobretudo da imitação daqueles que almejam ou possuem o poder. Como a esquerda conciliatória não possui um projeto político realizável e respaldado pelo povo, é facilmente coagida pelo golpe. Paradoxalmente, isto novamente aproxima Paulo de Hamlet, que se encontra também travado em um momento histórico, que ainda não desenvolveu um novo

modelo de ação. Incerto e excessivo, o esboço de um caminho próprio é somente traçado por Paulo em sua poesia, que, por sua vez, tende para o niilismo. Perante o desafio de encontrar um projeto político para todo um continente enfrentado por Paulo, Clara, a crítica musical, é bem mais humilde em suas ambições. Talvez seja por isso que é capaz de agir de forma individual, desafiando coação, cordialidade e conciliação. São, na verdade, as mesmas forças com as quais Paulo lida, mas que ele nega de forma autodestrutiva no final do filme.

A intenção de Paulo de harmonizar política, ética e estética fracassa, porque, como diz Bernadet (2011: 155), “a política não é nem moral nem estética, e isto arreventa Paulo Martins, que desconhece Maquiavel”. A frustração do protagonista revelaria, no entanto, a incompreensão da classe média do jogo político. A descrição lembra a sociedade de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016):

Mas há também uma atitude menos crítica, embora lúcida em *Terra em Transe*: a dificuldade que tem a classe média para entender a política no seu conjunto, de ter um ponto de vista político sobre o conjunto da sociedade. Pois ela está fechada sobre si mesma, sobre o seu medo (BERNADET, 2011: 157).

Com Rancière (2006) podemos discordar que a política não seja estética. Só que a partilha do sensível, proposta pelo populismo de Vieira com o qual Paulo se alia, não vai além de ser um discurso. Desse jeito, Paulo mostra-se incapaz de suportar a pressão que ele cria por meio de sua expectativa sem projeto. Embora Paulo entre nos jogos de poder ao participar das intrigas, a falta de um projeto político reduz ele a uma peça pouco importante neste xadrez. Clara, por sua vez, ao lidar com um desafio menos relevante, não sucumbe à autodestruição – um possível novo tumor – senão, devolve o cancro lançado para a construtora. É um ato meramente simbólico como a autodestruição de Paulo, porém substitui a destruição de si mesmo com um ataque – embora quixotesco – ao sistema. Pela maneira com que Clara lida com a situação, demonstra que conhece o jogo político muito bem. Porque em vez de procurar justiça, ela vai conversar com um amigo jornalista para conseguir informações com as quais pretende chantagear a construtora. Beneficia-se, assim, tanto das relações com o poder como da

solidariedade disponível pela amizade. Não contribui, obviamente, com uma proposta alternativa, mas ela vence o medo, primeiro da classe baixa e depois da classe dominante.

Ao contrário de Bernadet (2011), Stam (1995) lê *Terra em Transe* como um ensaio sobre a intersecção de arte e política, capaz de revelar as afinidades ocultas de Paulo com os seus inimigos. O filme tornaria o espectador consciente dos mecanismos de poder através de sua estética. Ismail Xavier (1993) foca mais na dimensão alegórica⁶. O filme seria alimentado pelo desejo de oferecer um diagnóstico geral da nação, nomeadamente do prolongamento do colonialismo no autoritarismo perante as classes mais baixas efetuado também pela classe média, inclusive pelo protagonista⁷. O autor enfatiza a crítica proposta pelo filme, que revela os mecanismos do poder político e o populismo, e sugere que ambos ainda estejam válidos nos anos 1990 quando faz sua análise: “observá-la hoje é se deparar com a representação implacável do jogo do poder capaz de expor um quadro da cultura política brasileira que ultrapassa em muito aquela conjuntura específica” (XAVIER, 1993: 65). *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) afirma, de fato, novamente a avaliação de Xavier sobre a contemporaneidade, sendo que vemos

⁶ Para abandonar esse tipo de leitura sociológica, Sandro Kobol (2017) sugere que os filmes de Glauber Rocha não devem ser compreendidos como alegorias. Isto impossibilitaria uma recepção mais complexa, que poderia ser revelada em uma leitura imanente que segue o conceito da leitura literal de Gilles Deleuze. A perspectiva crítica do autor dialoga com a proposta antropológica de Martin Seel (2013) utilizada aqui. Em relação à *Terra em Transe* (TERRA, 1967), Sandro Kobol (2017: 129) observa a limitação da leitura alegórica: “De nossa parte, entendemos que se ganha muito pouco em analisar, por exemplo, *Terra em transe* como metáfora, no sentido de que ele comportaria uma carga simbólica em estreita correspondência com as forças históricas reais, quais sejam, as crises, as alianças feitas e desfeitas, as proximidades e as distâncias, os conflitos, enfim, a aparente inelutabilidade do processo que culminou no golpe militar de 64.”

⁷ Glauber Rocha (2005: 118), por sua vez, descreve o filme como “uma parábola sobre a política dos partidos comunistas na América Latina. Para mim, Paulo Martins representa, no fundo, um comunista típico da América latina. Pertence ao Partido sem pertencer [...]. Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta também muito da burguesa a serviço da qual está. No fundo ele despreza o povo. Ele acredita na massa como um fenómeno espontâneo, mas acontece que a massa é complexa. A Revolução não estoura quando ele a deseja e por isso ele assume posição quixotesca”.

mecanismos parecidos em pleno funcionamento vinte anos depois do estudo, e cinquenta anos depois da realização do filme. Mas, enquanto o populismo ineficiente é reprimido por um golpe duro em *Terra em Transe* (TERRA, 1967), a resistência individual em *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) recebe resposta mais branda, que não é menos violenta e perversa, através do golpe baixo da infestação do prédio. É interessante observar que o golpe em *Terra em Transe* (TERRA, 1967) é realizado na luz do dia, enquanto que, em *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), ele ocorre sem que a protagonista o possa perceber. No filme de 1967 temos, portanto, um golpe aberto e duro, já no de 2016, um golpe velado e brando, embora ambos os filmes diagnostiquem uma classe dominante vingativa e golpista.

Tanto a análise de Stam (1995) como a de Xavier (1993) propõem que ao assistirmos as contradições do protagonista, e seus relacionamentos com os políticos, somos levados a refletir e entender o diagnóstico político do filme, seja acerca da impossível conciliação entre arte e política, ou a respeito das alianças frustradas e incoerentes da classe média. Ou seja, ambos partem do princípio que o filme nos move através do enredo, do personagem principal e da estética, para movermo-nos em direção de uma maior compreensão das artimanhas políticas brasileiras e de seus condicionantes históricos. Bernadet (2011) é mais cético em relação ao diagnóstico, e nem sequer considera *Terra em Transe* (TERRA, 1967) um filme político. De maneira oposta a Stam (1995) e Xavier (1993), ele critica o escopo limitado do filme, argumentando que este não levaria em consideração o fenômeno político em toda sua complexidade, pois focaria apenas na liderança da elite e, mais precisamente, naquilo que uma única pessoa, o protagonista, concebe como sendo política: “O que Paulo Martins consegue identificar como política no conjunto da sociedade, é somente a política de cúpula” (BERNADET, 2011: 155). A atitude de Paulo consistiria, primeiro, em uma agressão contra o povo, segundo, contra as principais figuras políticas e, finalmente, na autodestruição. Até mesmo seu último gesto de revolta, em que levanta uma metralhadora ao morrer, não apresentaria nenhuma solução política construtiva.

O que a análise de Bernadet (2011) realça é a ausência do povo e o fracasso

de Paulo Martins como indícios claros da conciliação perpétua entre classe dominante, classe média e esquerda populista, conciliação essa que mantém o povo propositadamente como figurante. Mas o autor lê Paulo não como figura que está sendo construída para o espectador comparar-se com ela, senão como pessoa cujo comportamento deve ser criticado, apesar de estar sendo exposto para avaliação. O estudioso formula assim, também, seu desagrado com a falta de dissenso político do filme. E, é verdade, o filme não promove nenhuma nova partilha do sensível. Mostra apenas que seu protagonista perpetua o jogo de poder ao participar dele, agindo de forma visceral e tempestiva. Em sintonia com a situação política vivida na época, na qual o mundo imaginário do filme se inspira, não há nenhum horizonte de mudança, nenhum dissenso relativo à distribuição do espaço, das atividades e dos papéis, ou seja, nenhuma sugestão, como coloca Bernadet (2011), de uma ação nesta direção.

É óbvio que a falta de perspectiva provém do contexto histórico e da experiência biográfica do diretor. Ao simular um golpe em Eldorado, o filme é claramente um reflexo do golpe militar brasileiro, e profético em relação aos golpes futuros em outros países do continente. Possui, portanto, reflexos da vida do cineasta Glauber Rocha. Estas experiências do mundo interior e exterior, e a subsequente falta de esperança são moldadas em uma estética multifacetada que pode fazer-nos sentir esta condição desconcertante e sem perspectiva, e, com isso, entender os constrangimentos violentos da situação política. Por outro lado, limitando a percepção do mundo sobre o golpe militar e seus preliminares, a construção do universo fílmico e o transe que ele impõe, por meio da agitada câmera na mão e da montagem nada contínua, aumenta o sentimento de frustração e falta de horizonte. Nisto consiste, obviamente, a maior diferença entre *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) e *Terra em Transe* (TERRA, 1967). A estética do filme recente é bem mais convencional e usa elementos do *thriller* para alertar o espectador acerca de seus enganos, confrontando seus preconceitos e medos. O filme de 1967, por sua vez, trabalha na chave do trauma ao propor ao espectador a experiência de viver a mesma desorientação do protagonista.

O famoso plano final do intelectual com a metralhadora erguida, para o qual

olhamos por longos 70 segundos, desfecha de forma ambígua o muitas vezes frenético, mas também lírico, ritmo dos tropeços de Paulo.



Figura 3: Plano final de Paulo em Terra em Transe (Fonte: Mapa Filmes)

Será que o transe exasperado no qual a estética do filme nos envolve quase constantemente, e que sublinha os ciclos viciosos do poder e da violência, é quebrado neste último plano? Somos sobretudo movidos, no sentido de hipnotizados? Ou já somos capazes de nós movermos para interpretá-lo como um ato sem sentido e imagem sintoma da violência que impregna o continente desde sua suposta descoberta. Ou como apelo de pegar em armas para mudar alguma coisa?⁸ Independentemente dos momentos do filme que nos levam a mover-nos,

⁸ O comentário de Glauber Rocha (2005: 119), dado à revista *Positif* em 1967, acerca do final é bastante ambígua, guiado pela morte de Che Guevara: “Música e metralhadoras, e em seguida ruídos de guerra, ou seja, um canto de esperança. Não é uma canção estilo realismo socialista, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave.” Fica claro que o final não foi pensado como um ato revolucionário, porém lhe é atribuído uma esperança que mais parece uma interpretação retrospectiva do que algo que possa ser vislumbrado no plano.

e nos fazem acordar do estado semiconsciente do transe, no qual permanecemos mesmerizados – literal e figurativamente – em algum momento chegaremos a alguma conclusão. Mas, seja qual for, sentir o transe e entender os mecanismos políticos da elite não nos propicia, concordo com Bernadet (2011), nem esperança, nem horizonte de mudança.

Embora a comparação possa parecer inadequada, é curioso observar que nem *Terra em Transe* (TERRA, 1967) nem *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), embora a classe média se torne ativa na atualidade, apresentam propostas para uma redistribuição da partilha do sensível, ou seja, um dissenso em relação ao *status quo*. Eles realizam, de fato, análises dos mecanismos que os sustentam. Pelo contexto histórico pós-golpe, talvez seja compreensível que *Terra em Transe* (TERRA, 1967) nem consiga vislumbrar uma nova partilha, nem imaginar qualquer tipo de ação nessa direção por parte de seu protagonista. A guerrilha já era uma realidade, razão pela qual surge contemplada de forma mais ou menos ambígua no último plano. *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), por outro lado, mostra a luta de Clara para manter a partilha do sensível atual da classe média que ainda não se mudou para os apartamentos de luxo, constituindo uma contestação à distribuição prevista e em curso da classe dominante. Por isso, o filme termina com planos dos cupins ativos na madeira contaminada que Clara trouxe em uma mala para o escritório da construtora. No entanto, os planos finais dos cupins não servem – da mesma forma como o plano final de *Terra em Transe* (TERRA, 1967) como metáfora de mudança, porque ao contrário do prédio onde ela vive, no escritório serão rapidamente extintos. Mesmo assim, e ao contrário de Paulo, Clara enfrentou o carnaval da cordialidade e evitou a conciliação com a classe dominante. Representa, no entanto, dissenso de sua classe contra a dominante. Fica o gesto rebelde de não baixar a cabeça. Um gesto que aponta em uma direção importante e pouco usual da classe média: de não obedecer ou aliar-se cegamente.

Conclusão

Terra em Transe (TERRA, 1967) foi filmado como uma reação direta ao golpe

militar de 1964. Apresenta um intelectual de esquerda, de classe média, que é nada mais, nada menos do que um mediador que trai e é traído pelos seus aliados, tanto conservadores como populistas progressistas. Embora ele demonstre no final o desejo de negar radicalmente o sistema, como advoga Jean-Claude Bernadet (2011), é também incapaz de separar o pessoal do político, oscilando em consequência entre sua vontade de dedicar-se à sua poesia ou de participar da política e de suas intrigas. Portanto, o recorte do modo de ser no mundo fílmico não se opõe a outro modo de ser, porque não formula nenhuma oposição ou alternativa. Todavia, mostra claramente que tanto o coronelismo neocolonial como o populismo conciliatório perpetuam o sofrimento e a opressão do povo. Esteticamente, o filme traduz isto em um transe quase constante que nos envolve no dilema do protagonista. A leitura clássica do filme (STAM, 1995; XAVIER, 1993) diz que isto pode mover-nos à interpretação, eventualmente, dos mecanismos políticos revelados. Gostaria de fazer uma leitura menos afirmativa, pois diria que o transe – seja nas cenas das festas dionisíacas na capital, seja no carnaval político – é bastante ambíguo, oferecendo não só nojo do abismo, mas também o possível prazer de se perder no ritmo frenético da montagem e da câmera na mão agitada. Também o niilismo e a autodestruição de Paulo são tanto repugnantes como sedutores. Paradoxalmente, é na captação da contradição do protagonista que consiste, na verdade, a força do filme. Por causa da paradoxalidade da experiência que oferece, ele foi considerado uma obra prima. No entanto, não possui horizonte emancipatório porque o diagnóstico que apresenta não apresenta nenhuma possibilidade de dissenso à partilha do sensível em vigor.

Aquarius (AQUARIUS, 2016), por outro lado, foi lançado após o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, com fundamentação legal questionável, e sua estreia internacional foi utilizada para protestar contra o “golpe”. É importante lembrar que o filme foi realizado em um clima de manifestações de rua, que começaram em 2013 como protesto popular, iniciadas por estudantes contra o aumento das tarifas de ônibus, e se transformou em um clamor contra a corrupção. Quando Rousseff foi reeleita, no final de 2014, e seu governo entrou

em turbulências econômicas e políticas, as manifestações se voltaram contra ela, agregando principalmente as classes média e alta. A reafirmação da aliança entre as duas classes poderia ter sido um sinal claro para os políticos conservadores que um processo de *impeachment* não seria contestado, senão apoiado.

Como observou Darcy Ribeiro (2003), o mecanismo comum da classe dominante são as revoluções preventivas que resultam do medo perante as classes mais baixas e costumam levar às ditaduras. O desafio é saber lidar com os antagonismos sociais para evitar os anacronismos de sempre: “O grande desafio que o Brasil enfrenta é alcançar a necessária lucidez para concatenar essas energias [os antagonismos sociais] e orientá-las politicamente, com clara consciência dos riscos de retrocessos e das possibilidades de liberação que elas ensejam” (RIBEIRO 2003: 25). *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) foi, portanto, filmado em um clima em que a necessidade de concatenar os antagonismos sociais estava novamente em evidência, levando à retomada de uma postura conservadora, no seu sentido literal, como manutenção de ordem e obediência.

Sendo que *Terra em Transe* (TERRA, 1967) mostra exatamente este mecanismo – bem como seu sucesso – e foi canonizado por causa deste logro – pode-se dizer que qualquer cineasta nacional o conhece. Talvez seja por isto que em um momento de crise econômica e política, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) recorte novamente, quase cinquenta anos depois de *Terra em Transe* (TERRA, 1967), o drama de um personagem da classe média. Após três décadas de redemocratização, e perante um cenário neoliberal, este personagem é construído de forma bem diferente do jornalista-poeta, viril e perturbado glauberiano. Clara é uma intelectual como ele, porém uma estudiosa da cultura, sem envolvimento político. Não teve em sua vida a ambição de participar da redistribuição dos espaços, das atividades e dos papéis sociais, nem mesmo de forma retórica como é o caso de Paulo. Ao contrário do poeta viril mas impotente, cujo símbolo fálico, a arma, está erguido mas inútil, dedicou-se exclusivamente à arte: a música. Mas quando se depara com a ameaça de seu modo liberal de viver, conforme os interesses financeiros dos coronéis contemporâneos da especulação imobiliária, vê-se obrigada a mudar seu papel e resiste. A mutilação de um de seus peitos é

igualmente simbólica, bem como seu desejo de manter a segunda mama, como as Amazonas, na sua luta contra o poder fálico do patriarcado dos arranha-céus.

Curiosamente, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) enxerga, no momento de uma nova crise, a classe média como âncora de valores. Esta visão não é nova: surgiu na Europa, primeiro no drama burguês, e foi perpetuada depois sobretudo no melodrama cinematográfico. Há aqui uma questão que precisaria de um estudo mais complexo, mas parece que no cinema brasileiro é mais comum associar decadência e podridão à família burguesa, de acordo com a visão do dramaturgo mais notório, Nelson Rodrigues, do que retratá-la como portadora de virtudes sob pressão. Em *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) estamos perante um cenário diverso. Clara é vítima da classe dominante patriarcal – ao ser coagida – mas é também virtuosa e modelo – porque enfrenta a classe semifeudal. Por conseguinte, o filme se destaca entre as produções audiovisuais nacionais ao apresentar uma proposta diferente em relação à tradição cordial e de conciliação.

O estelato da atriz principal, Sonia Braga, é um elemento na construção da protagonista, e participa da inteligente estratégia do cineasta de mover-nos e – seguindo seu exemplo – fazer com que os espectadores de classe média acreditem que eles também podem se mover contra a injustiça social e agir como cidadãos, ainda que isto seja restringido à defesa da propriedade pessoal. Atriz de renome nacional e internacional, e ex-símbolo sexual, Sonia Braga, interpretando Clara, mostra-nos como uma mulher de certa idade, e um tanto vulnerável – viúva, cansada e marcada pela vida com uma grande cicatriz –, pode ainda ser bonita e dona de vitalidade – dança, fuma maconha, bebe e tem relações sexuais –, além de atuar e reagir contra interesses financeiros, único valor da classe dominante, como bem demonstra a corrupção epidêmica. Menos poética, menos intelectual e menos confusa, em 2016 encontramos um personagem feminino que propõe que devemos agir quando somos coagidos. Curiosamente, ou conseqüentemente, a equipe do filme seguiu seu exemplo e tomou partido contra a incriminação discutível da última presidente eleita democraticamente no Brasil.

As análises citadas de *Terra em Transe* (TERRA, 1967) demonstram que o filme realiza um diagnóstico dos mecanismos políticos típicos da América Latina que

perpetuam a ausência de luta de classes: a aliança entre classe dominante e classe média é quebrada através da conciliação entre populismo da esquerda e classe média, mas não se sustenta devido ao golpe contra o qual não há resistência porque o povo nunca passou de figurante do espetáculo do poder neocolonial. No entanto, devido à real falta de um projeto político, e por ter sido filmado em plena ditadura, não há espaço para dissenso, ou seja, para uma ruptura com a distribuição dos espaços, das atividades e dos papéis sociais resultantes desse mecanismo. Paradoxalmente, o desespero que isso gera, captado em uma estética que pulsa entre transe e lucidez, possibilita tanto mergulhar e ter prazer no niilismo, como reconhecer as causas dele. A canonização do filme resulta dessa força ambígua que toca uma verdade profunda da experiência sociopolítica e histórica no continente sul-americano. Por outro lado, sua limitação política deve ser observada, sendo que nenhuma resposta à pergunta, como queremos ser definidos, é proposta. Somente deixa transparecer a vontade de acordar mais lúcido deste transe.

Duvido que *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) seja algum dia canonizado, sendo que lhe falta a força estética da paradoxalidade de *Terra em Transe* (TERRA, 1967). É bem mais convencional e até didático do que o filme anterior de Kleber Mendonça Filho, *O Som ao Redor* (SOM, 2012), no qual os fantasmas do colonialismo são perturbadores e o embate social mais contraditório. Mas, *Aquarius* (AQUARIUS, 2016) merece ser lembrado por duas razões políticas: primeiro, realiza um diagnóstico da situação neocolonial por meio da especulação imobiliária; segundo, oferece um dissenso parcial que diz respeito ao papel da classe média. Como comentei anteriormente, este dissenso reduz-se aos interesses da burguesia, além de questionar a demonização irracional das classes baixas, ou seja, do povo que ganha alguma participação, embora, ainda marginal. Mas, se pensarmos, como hipótese, que assistir ao filme levaria a classe média a não participar mais da falsa cordialidade e da injustiça que ela oculta e perpetua, ou ainda, a levaria a agir contra ela, já estaríamos falando de uma revolução. Não se trataria mais de uma falsa aliança, senão de um projeto próprio.

Gostaria de concluir com a observação de que o transe de *Terra em Transe*

(TERRA, 1967) vira pesadelo em *Aquarius* (AQUARIUS, 2016). Enquanto Paulo não consegue sair de seu estado semiconsciente, Clara acorda de seu sonho pesado para tomar uma atitude, esboçando uma resposta à pergunta, como quer ser definida: não mais pela classe dominante. Vislumbrar a emancipação dos mecanismos de ordem e obediência por parte da burguesia, é no que consiste o potencial político de *Aquarius* (AQUARIUS, 2016), ainda inimaginável, embora desejado, na chave da violência, no final de *Terra em Transe* (TERRA, 1967). Que essa resposta faça a classe média mover-se para depois agir, permanece, por enquanto, somente uma hipótese.

Referências

AQUARIUS. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Saïd Ben Saïd. Intérpretes: Sonia Braga; Maeve Jinkins; Irandhir Santons; Humberto Carrão; Zoraide Coletto, e outros. Recife: Cinemascópio, 2016. 1 bobina cinematográfica (146 min), son., color., p&b., DCP.

BALEE, Wiliam. "The Brazilian people: the formation and meaning of Brazil". In: *Tipiti: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America*, 2003. v. 1. n. 2. p. 232-237.

BERNADET, Jean-Claude. *Trajatória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. *Brasil em tempo de cinema*. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CELARENT, Barbara. "The Masters and the Slaves by Gilberto Freyre". In: *American Journal of Sociology*, 2010. v. 116, n. 1. p. 334-39.

COELHO, Marcelo. "Aquarius oferece versão de esquerda para tradição, família e propriedade". Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/marcelocoelho/2016/09/1813017-aquarius-oferece-versao-de-esquerda-para-tradicao-familia-e-propriedade.shtml>>. 18 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

SCOREL, Eduardo. "Aquarius – o filme em questão". Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/aquarius-o-filme-em-questao/>>. 8 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GLIOCHE, Reinaldo. “Intenso e sensorial, ‘Aquarius’ é muito mais do que metáfora política”. Disponível em: <<http://gente.ig.com.br/cultura/2016-09-01/aquarius-critica.html>>. 1 de setembro 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

STAM, Robert. “Land in Anguish” In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (org.). *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University, 1995, p. 149-161.

KOBOL, Sandro. “Gilles Deleuze e o cinema de Glauber Rocha”. In: ISKANDAR, Jamil Ibrahim; PAIVA, Rita (org.). *Filosofemas, II – Art, Ética e Existência, Política, Religião*. São Paulo: FAP-Unifesp, 2017, p. 127-153.

HOLANDA, Sergio Buarque. *Roots of Brazil*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2012.

OLIVEIRA, Rodrigo Cassio. “*Aquarius* (Kleber Mendonça Filho, 2016)”. Disponível em: <<http://www.rodrigocassio.com/blog/2016/9/11/aquarius-kleber-mendonca-filho-2016>>. 11 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

ORMOND, Andrea. “O país do cinismo”. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/o-pais-do-cinismo/>>. 19 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

PRADO, Carol. “Aquarius faz reflexão ponderosa mas tem vilão simplista”. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/09/aquarius-faz-reflexao-poderosa-mas-tem-vilao-simplista-g1-ja-viu.html>>. 1 de setembro de 2016. Acessado em: 26 de setembro de 2016.

PRADO JÚNIOR, Caio. *A formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. “O dissenso”. In: NOVAES, A. *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Arte, 2006. p.367 - 382.

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

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

ROMERO, Heitor. “O que o tempo não leva”. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/critica/aquarius/3346>>. 5 de setembro de 2016. Acessado em: 10 de setembro de 2016.

RUSSO, Francisco. “Aquarius - O valor da memória”. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-239210/criticas-adorocinema/>>. Acessado em: 10 de setembro de 2016.

SEEL, Martin. *Die Künste des Kinos*. Frankfurt: S. Fischer, 2013.

SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Penguin & Companhia das Letras, 2014.

SOM ao redor, O. Direção e roteiro: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Intérpretes: Maeve Jenkins; Irandhir Santons; Irma Brown; Gustavo Jahn, e outros. Recife: Cinemascópio, 2012. 1 bobina cinematográfica (131 min), son., color., p&b., DCP.

TERRA em transe. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Jardel Filho; Glauce Rocha; José Lewgoy; Paulo Autran; Paulo Gracindo, Francisco Milani, e outros. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas, 1967. 1 bobina cinematográfica (105 min), son., p&b., 35mm.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Beasts of No Nation:
a África intercultural da Netflix e o futuro do cinema¹

Luiza Lusvarghi²

¹ Artigo baseado em comunicação a ser apresentada durante o XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação no dia 7 de setembro, no GP Cinema, na Universidade de São Paulo, e em palestra sobre as estratégias da Netflix durante o 7º Seminário dos Roteiristas na Universidade Mackenzie no dia 5 de setembro de 2016.

² Jornalista, pesquisadora de Cinema e Audiovisual, professora do Celacc (Centro de Estudos Latino Americanos sobre Cultura e Comunicação) da Universidade de São Paulo (USP), secretária geral da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), coordenadora do GP Cinema da Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) e do GI de Cinema e Audiovisual da Alaic (Associação Latino-Americana de Pesquisadores de Comunicação). Concluiu doutorado com tese "Cidade de Deus e Cidade dos Homens" na Escola de Comunicação e Artes da USP, onde finalizou projeto de pós-doutorado sobre as Narrativas Criminais na América Latina, com apoio da CAPES.

E-mail: luiza.lusvarghi@gmail.com

Resumo

Por ocasião do lançamento de *Beasts of No Nation* (2015) pela Netflix, o filme dirigido por Cary Fukunaga foi ignorado pela mídia. Dentre os motivos, podemos destacar o fato de não ter sido lançado no circuito exibidor cinematográfico tradicional, exceto pelo circuito alternativo Hallmark, e ter sido disponibilizado no catálogo da plataforma de streaming antes do lançamento, o que lhe valeu boicote por parte dos exibidores. Para a crítica, o lançamento na web converteu a obra em “telefilme”, e, portanto, não merecedora de uma resenha cinematográfica. O filme conquistou prêmio em Veneza e a atuação de Idris Elba, no papel do capitão de um exército de meninos-soldado, foi extremamente elogiada. O objetivo deste artigo é discutir as relações entre o formato, o gênero (filme de guerra e ação), as novas formas de circulação da obra fílmica, mas também sua função no cenário do audiovisual contemporâneo, numa abordagem multidisciplinar.

Palavras-chave: narrativas criminais; filmes de guerra; audiovisual; netflix; streaming.

Abstract

At the time *Beasts of No Nation* (2015) was launched by Netflix, the movie directed by Cary Fukunaga was brushed off by the media. Some of the reasons include the fact it was not launched via the conventional theatrical screening circuit, except for alternative circuit Hallmark, and having been made available from the streaming platform catalog before that, which earned it a boycott. Many critics said its online release turned the movie into one “made for TV,” and therefore there was no point in writing a review. The movie won an award in Venice and the performance of its leading actor Idris Elba in the role of the commandant of an army of child soldiers was highly praised. The purpose of this article is to discuss the relationships between format, genre (war and action movies), and new forms of movie circulation, but also its role in the contemporary audiovisual scene, based on a multidisciplinary approach.

Keywords: criminal narratives; war movies; audiovisual; Netflix; streaming.

1. O Corpo

Quando a plataforma de serviços de streaming Netflix lançou sua primeira produção própria em longa-metragem, *Beasts of No Nation* (2015), dirigida pelo estadunidense de ascendência nipônica Cary Joji Fukunaga, mais conhecido pela bem-sucedida série *True Detective* (HBO, 2014-2015), as opiniões se dividiram. Afinal, o lançamento de um filme no Festival de Veneza que vai direto para a web antes de entrar em circuito, é inusitado. O livro foi baseado no romance homônimo escrito pelo jovem de ascendência ganesa Uzondima Iweala, que contribuiu para a elaboração do roteiro, cujo título foi baseado em um álbum de 1989 com o mesmo nome, e uma música do ativista e músico nigeriano Fela Kuti que traz os versos... *this uprising will bring out the beast in us...* (esta insurreição vai fazer aflorar a fera em nós), interpretada em versão instrumental e cantada em inglês repleto de expressões africanas. O filme foi rodado em Gana, na África, daí o nome de diversos atores e técnicos locais constar dos créditos, mas na verdade, o romance aborda um país imaginário para poder falar de uma África que emerge de organizações tribais e do colonialismo para a pós-modernidade buscando modelos de governo baseados no modelo ocidental e branco. A obra fílmica narra a saga de um menino-soldado chamado Agu (Abraham Attah), o que rendeu ao jovem ator estreado um prêmio Davi de Donatello, por uma África Ocidental imaginária sem delimitar o contexto de uma nação específica.

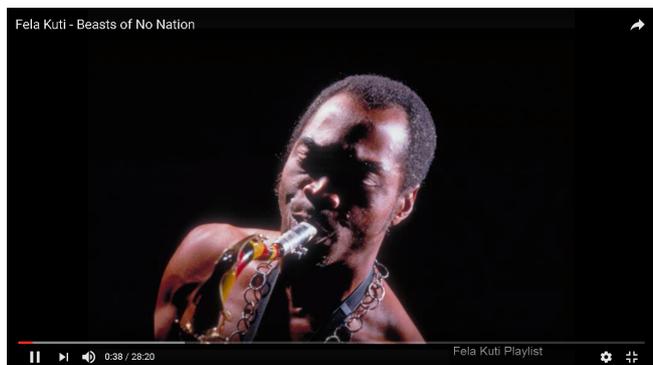


Fig. 1 Screenshot do YouTube: Fela Kuti

Agu perde toda a sua família numa invasão rebelde em sua aldeia, onde até então levava uma vida tranquila rodeado de amigos, pais, irmãos. Há uma ocupação de soldados nigerianos pela aldeia, única menção explícita feita a uma nacionalidade. Sem lar, com medo de ser morto, ele acaba se unindo a um exército de meninos-soldado liderado por um estranho líder, a quem todos se referem como Commandant (Idris Elba), que se torna uma espécie de tutor sádico para o jovem garoto. Os rituais de iniciação ao “exército” são os mais cruéis possíveis, e quem não é aprovado pode ser descartado sumariamente com um tiro. Os rituais também incluem sessões de abuso sexual, ao qual o menino se submete para poder sobreviver sozinho, pois sua família foi praticamente dizimada – só lhe restou a mãe, que ele não sabe onde está -, e sua aldeia, destruída. Os sotaques são os mais variados possíveis, com um inglês que se confunde com dialetos. A base para os diálogos vem do Twi ou Assante Twi, um dialeto que mescla influências do Congo e da Nigéria, e é falado por mais de nove milhões de pessoas.



Fig.2 O menino Agu (Abraham Attah) e Commandant (Idris Elba) /Netflix

O grupo é de mercenários, e se pressupõe que vagaram por muitas regiões. Commandant-Elba, ator britânico filho de pai de Serra Leoa, e mãe de Gana, consegue imprimir incrível verossimilhança ao seu personagem, cujo perfil pode ser encontrado em diversos relatos de outros autores, como o livro *Muito longe de*

casa (*A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier*, 2007), de Ishmael Beah, menino-soldado de Serra Leoa, provavelmente o conflito recente de maior repercussão na mídia ocidental, e que revelou ao mundo o horror deste tipo de exército em 2000¹. Mas Iweala descreve a guerra pelo olhar de uma criança, e o filme preserva essa visão que implica um amadurecimento dentro de um processo de violência e exclusão. A perda da ilusão pela guerra está presente em diversos dramas, como o magnífico *Vá e Veja* (*Come and See*, 1985), de Elem Klimov, com a diferença que aqui Fukunaga busca uma redenção para o seu personagem, fiel à proposta do autor da obra, que tem seções semelhantes a um diário, sendo que uma delas se intitula “*I am not a bad boy*”, e que está contido na última cena, em que o garoto passa por um programa de recuperação. “*I’m am not a bad boy. I’m a soldier, and a soldier is not bad if he is killing*” (eu não sou um garoto mau, eu sou um soldado, e um soldado não é ruim se ele está matando), diz Agu.

A perda da inocência e o primeiro olhar são temáticas próximas de Fukunaga, que é filho de pai nascido num campo de concentração estadunidense de japoneses durante a Segunda Guerra. Seu longa de estreia, *Sin Nombre* (2009), narra a saga de dois jovens, a garota hondurenha, Sayra (Paulina Gaitán) e o gângster mexicano, Willy El Casper (Edgar Flores), que decidem cruzar a fronteira rumo aos Estados Unidos, de certa forma um tema correlato. Mas Agu nos afeta de forma mais direta, pois se trata de uma criança obrigada a mudar de valores, e abandonar a inocência infantil de forma abrupta para poder sobreviver. Mais do que o tema da guerra interessa aqui a questão da infância num contexto de violência a partir do olhar de uma criança.

No entanto, a maior polêmica envolvendo o filme nada tem a ver com o tema, que acabou ficando em segundo plano. *Beasts of No Nation* foi a primeira produção cinematográfica original da Netflix, plataforma de streaming que anunciou investimentos da ordem de 6 bilhões de dólares em produções próprias

¹ Eu fazia parte da redação de Internacional da Agência Estado neste período, e traduzi diversas matérias sobre o tema.

para 2017². O filme foi lançado no Festival de Veneza, e, logo após, disponibilizado no catálogo e no circuito Hallmark de cinemas independentes dos Estados Unidos quase que simultaneamente. Esta forma de lançamento transformou o filme num objeto de discussões apaixonadas, alvo do boicote dos exibidores, além de ser ignorado pela crítica tradicional. Como o filme não foi lançado em circuito comercial, não entrou em listas de críticos, ou resenhas de jornais e veículos de mídia. Também foi ignorado pelo Oscar, e recebeu uma indicação para melhor ator dramático no Emmy, a premiação estadunidense de televisão, para o ator Idris Elba. Mas a obra não pode ser classificada como telefilme a rigor.

A linguagem se estrutura a partir dos cânones de uma narrativa convencional de gênero de guerra e ação, exceto pela questão do tratamento dado à questão histórica, um constitutivo importante do gênero em Hollywood, que já optou por tratar o tema dentro de um contexto patriótico, caso de *O Franco Atirador* (*The Deer Hunter*, 1979), de Michael Cimino, e também de crítica social como *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola e *Ainda Nascido para Matar* (*Full Metal Jacket*, 1987), de Robert Altman, verdadeiro libelo contra a guerra. É a estes últimos que *Beasts of No Nation* se filia. Altman, aliás, foi um mestre na arte de discutir a guerra e seus desdobramentos em diversos gêneros, até mesmo na comédia, como em *Mash* (1970), que se converteria em série de televisão. No entanto, o filme de Fukunaga está mais claramente vinculado ao filme de ação que se mescla ao drama de guerra, o gênero que consta dos dados da produção.

2. Filmes de Guerra e Ação em Hollywood

O modelo hollywoodiano, do qual o filme parece ser tributário, sempre se caracterizou pela transgressão dos gêneros, produzindo hibridações a partir de modelos europeus, ou ainda advindos do teatro. Os filmes de guerra, os *gangster*

² A declaração foi publicada nos principais jornais econômicos. Ver a esse respeito: <http://www.infomoney.com.br/negocios/inovacao/noticia/6589485/netflix-planeja-investir-bilhoes-conteudo-original-somente-2017>

films e os policiais são gêneros que de certa forma se ativeram aos moldes canônicos, conforme atesta Neale (2000, p.30), e trazem algumas convenções como mapas, arquivos, manchetes de jornais, etc. O filme de guerra pertence a uma categoria incontestável, ao lado do musical, da comédia e do *western* (NEALE, p.117). Neles, as cenas de combate são centrais. No entanto, essa questão passa por certas ambiguidades. Inicialmente, o termo era empregado nos Estados Unidos para se referir à Guerra Civil daquele país, e à Guerra Indígena no século 19. Esses filmes incluíam *The Empty Sleeve* (1909) descrito como uma imagem da guerra pela Moving Picture World, por exemplo, ou ainda *Clarke's Capture of Kaskaskia* (1911) que retrata a luta dos pioneiros.

A ideia de que filmes de guerra deveriam se ater a cenas de combate, entretanto, foi perdendo terreno nas décadas seguintes. Os filmes sobre a Primeira e a Segunda Guerra de certa forma contribuíram para isso. Agora, a guerra podia ser tanto um tema quanto uma cena. *Nada de Novo no Front* (*All Quiet on the Western Front* 1930) de Lewis Milestone, adaptação cinematográfica do romance pacifista *Im Westen nichts Neues*, de Erich Maria Remarque sobre a I Guerra Mundial, sugeria que filmes antibelicistas também poderiam ser filmes de guerra. A distinção entre filmes de combate e filmes de guerra praticamente criou um subgênero com a ideia de um thriller de ação. Além disso, surgem os filmes que são contra a guerra. E inegável, entretanto, que dentro do gênero, o combate define quem é o protagonista, e quem é o inimigo, e isso introduz o ponto de vista da ação. No caso de Agu em *Beasts of No Nation*, percebemos pelas cenas de luta que o inimigo é a guerra de modo geral, pois ele não se identifica nem com os aliados nigerianos, nem mesmo com os rebeldes liderados por Commandant, ou ainda pelos governos autoritários e corruptos que se valem de bandos de mercenários. Tudo que ele deseja, como qualquer criança, é reencontrar sua mãe, que provavelmente sobreviveu. E essa definição é dada pelo combate, e não por discussões filosóficas sobre a guerra, ou mesmo históricas, patrióticas. Desta forma, pode-se afirmar que em algum momento de um filme de guerra, teremos uma cena de combate, que pode ser o clímax da narrativa.

Diferentes guerras acabam por influenciar mudanças no gênero,

transformando-o num gênero sujeito a hibridações, mas foram as guerras mundiais sem dúvida as que mais afetaram a classificação de filmes de guerra hollywoodianos e o seu conteúdo, se eram pacifistas ou pró-guerra, por exemplo. Dois livros foram escritos sobre a relação entre Hollywood e a Primeira Guerra Mundial, o primeiro por Isenberg (1981), e o segundo por DeBauche, (1997 Apud Neale, 2000, p.119) sobre o tema. Isenberg estava preocupado com as relações entre os filmes e a opinião pública. Essas obras expunham o envolvimento do governo dos Estados Unidos com a produção de filmes durante a guerra, e as atividades dos serviços de informação, além da colaboração militar com a principal agência de propaganda, ponto chave nas relações de outros filmes de guerra de Hollywood. Dos filmes pacifistas da Primeira Guerra, como *In the name of the Prince of Peace* (1915) e *Civilization* (1916) Hollywood passou para a fase belicista de propaganda antigermânica em filmes como *Daughter of France* (1918) e *The Kaiser, The Best of Berlin* (1918). Na atualidade, percebemos essa oscilação entre a primeira tendência expressa em *A hora mais escura* (*Zero Dark Thirty*, 2012), *Argo* (2012), por exemplo, e a segunda em *Guerra sem cortes* (*Redacted*, 2007), ou ainda *Até o último homem* (*Hacksaw Ridge*, 2017) com a posição pró-guerra impulsionando acentuadamente a produção.

Da mesma forma, os filmes antibelicistas dos anos 70, influenciados pela Guerra do Vietnã, assumiam um caráter *mea culpa* diante do impasse da guerra. E quanto a *Beasts of No Nation?* Ao espelhar-se nas guerras de todo o continente africano para se libertar do jugo britânico, o que se pode presumir pelo sotaque e pelo idioma inglês, de certa forma, o filme, assim como o romance, não se coloca sobre a questão do imperialismo diante da contemporaneidade. Não existe em nenhum momento um homem branco em cena, intermediando nenhuma ação, o que costuma ocorrer nos dramas hollywoodianos sempre que a África e as disputas de território naquele continente são temas de filme.

3. Filme, telefilme e streaming

Mais do que preocupar-se com o formato, a plataforma de streaming Netflix

vem impactando a circulação e exibição de audiovisual por sequer se importar com os dados de audiência, embora preze as parcerias com as coproduções locais, que fazem parte de suas estratégias de inserção mundial. Em sua primeira produção cinematográfica ela optou por um produto de difícil assimilação, pois embora referendado por uma fórmula narrativa familiar à audiência mundial, traz como protagonistas personagens que somente aparecem como secundários em produções do gênero, quase à semelhança de *Cidade de Deus* (2002). Ainda que o contexto possa explicar as sementes da violência, difícil se identificar com Agu ao atirar na cabeça de uma senhora que está sendo estuprada simplesmente para protegê-la, pois não consegue deter os colegas do “exército revolucionário”, totalmente chapados.

As atrocidades que ocorrem nestes exércitos de meninos-soldado, que são capturados em seus próprios lares, e que vivem de saquear as aldeias, matando outros garotos e estuprando preferencialmente mulheres mais velhas e crianças, e que passou a chocar o mundo a partir de 2000, quando esses relatos vieram a público, não são exatamente o ideal para quem quer curtir um cinema com pipoca na tranquilidade do lar.

A categoria telefilme já se encontra presente nas pesquisas sobre a televisão desde o famoso estudo comparativo de Raymond Williams desenvolvido na década de 1970, em que ele vai discutir a questão da grade televisiva como fluxo, tecendo um comparativo entre redes públicas e privadas nos Estados Unidos e no Reino Unido transmitidas em sinal aberto. Em suas classificações, Williams faz distinção entre filme produzido para exibição no cinema e na televisão (2003, p.36), por conta das instituições e dos grupos midiáticos que os produzem, sobretudo nos Estados Unidos, e não dos formatos. Também menciona o espaço diferenciado ocupado por filmes de guerra alusivos ao Vietnã (2003, p.46) na grade dos Estados Unidos, com chamadas em meio a boletins noticiosos, enquanto que filmes de modo geral não eram inseridos de forma diferenciada, ao contrário do Reino Unido.

Na contemporaneidade, o formato telefilme parece ser uma tendência crescente e respeitável, chegando a disputar prêmios até mesmo em festivais

como Cannes, caso de *Behind The Candelabra* (HBO, 2013). Esta mesma tendência na região latino-americana, bem mais recente, parece indicar novos rumos para a circulação da obra audiovisual e mudanças tanto na linguagem da ficção seriada quanto de filmes que passam a ser produzidos de olho em mais de uma tela, em um contexto de convergência.

O objetivo do telefilme dentro do processo transmídia, aparentemente, tem mais a ver com estratégias de marketing para lançar outro produto, como, por exemplo, uma minissérie ou série, pois os lançamentos em grade aberta e televisão paga, vinculadas a uma grade de programação, apresentam o inconveniente de ter uma única exibição. Por este motivo, vem crescendo a tendência, por parte de cineastas e produtores independentes, de competir em editais promovidos pela iniciativa privada e por instituições públicas como fomento para a produção, e depois reeditar o material para relançar no cinema, uma vez que a estreia em televisão não é considerada pelo circuito e pela crítica como empecilho para o ineditismo da obra. Foi assim com obras como *Trago Comigo*, minissérie da TV Cultura em 2009, e filme em 2016, dirigido por Tata Amaral e a minissérie em capítulos *Violeta se Fue a los Cielos* (CHV, 2016), com uma hora extra de imagens inéditas, e o filme homônimo, *Violeta foi para o Céu* (2011) de Andres Wood, lançado inicialmente nos cinemas.

Desde os primórdios da televisão dos Estados Unidos, estruturada a partir dos grandes estúdios, a ideia de trabalhar com projetos envolvendo mais de uma mídia foi uma constante, desde a série policial *Dragnet* (NBC, 1951-1959) criada por Jack Webb, que veio do rádio, foi para a televisão e após isso foi lançado no cinema (MITTELL, 2004, p.30). Segundo Mittell, os policiais estadunidenses modernos, oriundos dos *cop shows* do rádio, foram produzidos desde o início com o objetivo comercial de transitarem entre TV e cinema, daí serem filmados em película. Para Mittell (2015, p.299), esses projetos multiplataforma já se configuravam como projetos transmídia, que não surgiram apenas a partir da WEB, como sugere Jenkins (2009) em sua obra sobre narrativas transmídia. *Murder, She wrote* (CBS, 1984-1996), outra bem-sucedida série policial sobre uma escritora de livros de suspense, converteu-se posteriormente em 42 livros de

sucesso, assinados pela personagem, por exemplo, e lançados ao final da série.

No Brasil, esta tendência surgiu de forma mais evidente com o projeto *Cidade de Deus* (2002) e *Cidade dos Homens* (Globo, 2003-2005), de Fernando Meirelles e Katia Lund, aos quais se seguiram *Carandiru* (2003) e *Carandiru e Outras Histórias* (Globo, 2005), bem como o projeto *Antonia* envolvendo filme (2007) e série (Globo, 2006), além de aplicativos, webdocs e a criação de uma banda com as protagonistas.

O caso *Beasts of No Nation*, embora citado em artigos frequentemente como um filme *tie in* – ou seja, atrelado ao livro, como um projeto único – não parece ser o dos telefilmes ou projetos transmídia, embora apareça classificado desta forma por conta da plataforma de streaming. É a forma de exibição e lançamento que faz dele um projeto sujeito a processos de transmídiação, pois pode ser exibido em mais de uma plataforma simultaneamente, e seus produtores não parecem preocupados com isso. Seu formato corresponde a diversos outros produtos do mesmo gênero em exibição no mercado, com a diferença que os serviços de streaming contornam possíveis problemas com classificação de idade e horários por ser um serviço *on demand* mediante assinatura. A grande ameaça aqui é a expansão transnacional da Netflix, e não necessariamente o impacto da obra em si. A produtora e distribuidora vem buscando apoio realizando coproduções e parcerias nas diversas regiões em que seu sinal está disponível.

Em 19 de setembro de 2015, a Câmara dos Deputados aprovou cobrança de imposto aos serviços de streaming de vídeo e música, como a Netflix, por meio do ISS, o Imposto Sobre Serviços. A Netflix não é sediada no Brasil e continua fazendo campanha contra. A empresa prepara sua primeira série brasileira, 3 %, dirigida por Cesar Charlone, estrelada por Bianca Comparato e João Miguel, ficção científica que se lançou inicialmente como websérie, e ainda está disponível no YouTube. Além disso, está lançando a segunda temporada de *Narcos* (2015-2016), dirigida por José Padilha e estrelada por Wagner Moura.

A apreensão de exibidores e produtores é visível, pois muitos cineastas e produtores locais de mercados periféricos usam a web, a cada vez mais, para expandir os horizontes de suas produções, restritas a minguadas cotas de

produção nos circuitos locais, ou ainda a escassas exibições na televisão. Foi o caso da produção mexicana *Chalán* (2013), coproduzida por IMCINE / Circo Azul / Canal 22 / FOPROCINE e exibida no Canal 22, dirigida por Edgar San Juan, que se tornou conhecida ao converter-se em obra viral na internet (LUSVARGHI, 2016). Em todo caso, empresas como Netflix e Amazon, não estão interessadas em perder o controle. Mesmo como assinante, é impossível assistir a conteúdos de outras regiões em seu país de origem. Mais do que alternativa, trata-se de uma reação de grandes grupos à pirataria, mas que certamente ameaça o mercado exibidor tradicional de cinema.

4. A relação entre filme e livro

A grande imprensa trata o filme com o adjetivo *tie in*, o que indica que ele seria parte de um projeto único, e atrelado ao livro, romance de estreia de Iweala, e produzido dentro de um curso de escrita criativa na Universidade de Harvard. No entanto, o livro, narrado pelo garoto Agu, foi todo escrito na linguagem de um menino que está descobrindo a vida e a escrita, e traz várias expressões onomatopaicas grafadas em maiúsculas, sugerindo uma narrativa de *cartoons*.

O ritmo do filme de Fukunaga é outro. Quem narra a história é a câmera, suntuosa, precisa, e que nos faz acompanhar cada passo de Agu. Não se trata apenas de adequar uma linguagem à outra, e sim de uma opção autoral. Foram 22 locações diferentes naquele país africano, passando por regiões inóspitas, e diversos membros da equipe contraíram malária, inclusive o próprio diretor. Ele utilizou uma câmera 35 Alexa XT, que segundo declarações, teria sido ideal para a intensa movimentação pela selva que o roteiro exigia. Fukunaga usou ainda a conversão Apple Proress4444 para acentuar as cores da selva, um formato de compressão de vídeo que pode ser com e sem perda de dados, desenvolvido pela Apple Inc. para uso em pós-produção digital, que suporta até 5K. Ele se confessou um admirador do velho processo de *reversal film*, ou seja, a de criar imagens estáticas positivas coloridas em bases transparentes, bastante semelhante à do slide, montado numa moldura para ser projetado numa tela. O

primeiro método prático usando um método "subtrativo" foi o processo Kodachrome - o primeiro filme colorido para amadores lançado em 1935 a obter sucesso no mercado. Ele produzia transparências em cores muito mais brilhantes. Foi oferecido inicialmente em formato 16 mm para cinema. Foi sucedido por slides de 35 mm e filmes caseiros de 8 mm em 1936. O processo de fato imprime uma atmosfera fantástica à narrativa.

A linguagem cinematográfica da adaptação de Fukunaga em nada se assemelha à linguagem de quadinhos de Iweala, em que temos um narrador-testemunha. No romance, trata-se de uma percepção da realidade mediada por sensações pessoais, extremamente subjetivas, em que o que é exterior ao narrador, ou dito por outro personagem, surge grafado em letras maiúsculas, por exemplo, como no trecho a seguir, para denotar estímulos externos perturbadores: TAKE YOUR POSITION RIGHT NOW! QUICK! QUICK! QUICK! MOVE WITH SPEED! MOVE FAST OH! In voice that is just touching my body like knife. (IWEALA, 2007, p. 1).³

A técnica literária é mais transgressiva do que o filme de Fukunaga. Agu possui um vocabulário infantil, sem muitos recursos, o que é indicial de uma criança que está começando sua formação escolar. A narrativa do filme de Fukunaga, embora mantenha o protagonismo de Agu, é mais convencional, atende a particularidades do gênero cinematográfico e por vezes se adianta ao seu jovem personagem, permitindo que entremos em contato com a realidade sem a sua presença. Em algumas cenas, a câmera simplesmente acompanha a ação, como nos documentários, com diversos planos-sequência, expediente característico de outras produções ficcionais do diretor. A presença de diversos atores não profissionais nas filmagens contribuiu para dar ao filme um efeito bastante naturalista, e ao mesmo tempo extremamente chocante, de grande impacto. Essas diferenças acrescentam informações à narrativa original. No livro, Agu não se identifica com suas vítimas, que ele vê como inimigos, completamente

³ FIQUEM EM POSIÇÃO. AGORA MESMO. RÁPIDO. RÁPIDO. RÁPIDO. CORRAM. MAIS RÁPIDO. OH! Essa voz dentro de mim está tocando meu corpo como se fosse uma faca (Tradução do autor).

dominado pelas palavras de ordem de Commandant que ecoam em sua mente, mescladas a dados de fantasia persecutórias. No filme, a mesma cena sugere conflitos. Agu vê na mulher e sua filha a sua própria família, hesita em participar da ação.

As cores que contextualizam Agu em seu ambiente infantil, no conforto da família, nas brincadeiras com os amigos, são cálidas e tranquilas, prevalecendo os tons de azul, branco e matizes de marrom e laranja para indicar a origem agrária de sua aldeia. Na medida em que ele mergulha em sua aventura, os tons vão se tornando mais pesados, escuros, e neutros, por vezes indistintos, nas cenas de relação com Commandant, por exemplo, porém vivas e fortes durante as invasões. O verde da selva perde para o vermelho do sangue que jorra, e ganha certo brilho, na medida em que Agu ingere a droga de combate dos meninos soldados, a *gun juice*, provavelmente um derivado de ópio. O uso da paleta de cores contribui para mostrar como jovens e inocentes crianças foram convertidas em máquinas de matar.

5. Considerações finais

O formato telefilme, que surge na década de 70 como um apêndice de filmes, séries e minisséries, não pode ser considerado como característico de *Beasts of No Nation* (2015), classificado como filme televisivo pelo simples motivo de ter estreado numa plataforma de streaming e ter circulado apenas em algumas salas independentes da rede Hallmark. Trata-se de um filme que descende historicamente do gênero Filmes de Guerra (*War films*) que Hollywood consagrou, sobretudo durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, e que se confunde na atualidade com thrillers de ação, especialmente no caso da produção da Netflix dirigida por Cary Fukunaga.

A obra é um longa-metragem que, entretanto, vem desafiando convenções do gênero menos por suas qualidades intrínsecas, do que pela forma de exibição e distribuição. O fato de transitar entre múltiplas plataformas pode contribuir para novas formas de trabalhar com a audiência, e explorando nichos até então

restritos a emissoras televisivas, ou mesmo ao cinema independente e de autor, ao qual a obra parece se filiar, do ponto de vista estilístico. Sua produtora vem se notabilizando por transcender os limites entre cinema e televisão, oferecendo produções com acento local, mas a presente obra se insere num contexto mais amplo, e apesar do protagonismo étnico, não está necessariamente direcionada a um público africano, e sim à audiência dos países centrais, colonizadores, e suas diásporas. *Beasts of No Nation* é um filme sobre a África, e pode contribuir para alimentar clichês da narrativa ocidental cinematográfica sobre o tema, ainda que este não seja o seu principal propósito. Europa e Estados Unidos nunca aceitaram os processos de libertação nacionais trazidos pelas guerrilhas africanas.

Apesar disso, é fundamental assinalar que esse tipo de protagonismo é absolutamente incomum em produções deste gênero, que frequentemente pendem para o lado ocidental branco, ou, frequentemente, apenas para a visão geopolítica dos Estados Unidos. E vai além de outras iniciativas do mesmo tipo, como a incursão por Bollywood dirigida por Danny Boyle, *Quem quer ser um milionário* (*Slumdog Millionaire*, 2008), ainda que ambas contenham traços em comum. O afro-americano Iweala, de ascendência nigeriana, construiu sua visão de África a partir de relatos colhidos de depoimentos e reportagens veiculadas pela mídia, e não por sua própria experiência, como ele mesmo reconhece. A linguagem do livro lembra a narrativa sequencial das histórias em quadrinho de ação e aventura.

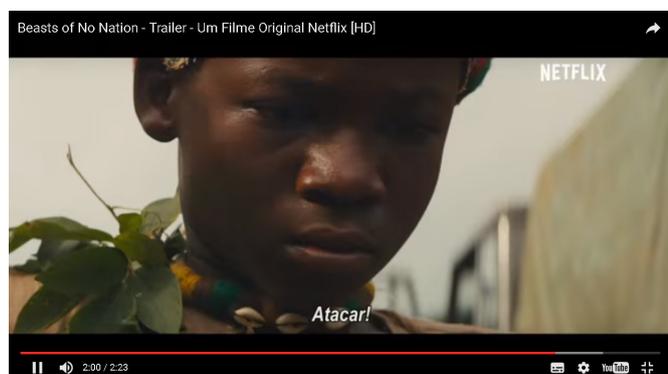


Fig.3 Screenshot do filme *Beasts of No Nation* no Youtube

A ascensão da plataforma Netflix como distribuidora e produtora de conteúdos na região latino-americana vem impulsionando a consolidação de um novo modelo de negócios multiplataforma que privilegia projetos transmídia, interculturais e transnacionais. O principal objetivo é atingir uma audiência global. Essa tendência afeta tanto as emissoras privadas (abertas e pagas), que buscam eliminar essa defasagem com as novas formas de circulação da obra audiovisual, quanto instituições públicas, que vêm lançando serviços similares, disponibilizando gratuitamente suas produções em ambientes virtuais, caso da argentina CDA (Contenidos Digitales Abiertos).

O lançamento de *Beasts of No Nation* reafirma as recentes tendências da produção ficcional televisiva em um contexto de convergência que assinala o surgimento de novas formas de circulação dessas obras – as plataformas de streaming – em contextos regionais e mundiais. As estratégias do grupo Netflix incluem a criação de projetos interculturais (CANCLINI, 2001, p.30) como as séries *Narcos* (2015-2016), *Sense 8* (2015-2016), ou filmes como *Beasts of No Nation* (2015). No entanto, a parceria Hulu e Fox permite antever que os grandes grupos de mídia não devem ficar de fora desta nova tendência de trabalhar com o local produzindo obras *globais*, ou *glocais*⁴, como preferem alguns. Hulu é um serviço de streaming resultante de uma joint venture⁵ da NBC Universal, News Corporation, Providence Equity Partners e da The Walt Disney Company. Por enquanto, ela se coloca como “*the great TV*”, uma nova possibilidade de ver televisão, complementar à radiodifusão tradicional, mas também produzindo seriados e filmes, assim como a Amazon, outro serviço que vem se desenvolvendo. O lema da Amazon é *Looking for the Next Great Movie Idea* (à procura do próximo grande projeto de filme) e em seu portal ela dá acesso tanto a

⁴ Neologismo derivado da associação entre global e local, normalmente atribuído a Marc Augé, mas recorrente nos estudos de marketing sobre globalização ao longo da década de 1990.

⁵ União de duas ou mais empresas já existentes com o objetivo de iniciar ou realizar uma atividade econômica comum, por um determinado período de tempo, normalmente em um mercado novo.

produtores e roteiristas interessados em mostrar seu projeto, mesmo que sejam iniciantes, quanto aos *reviewers* (resenhistas) não profissionais interessados em dar sua opinião sobre as obras já produzidas disponíveis no catálogo. Esses serviços não estão disponíveis para o Brasil.

Já a Netflix possui uma estratégia muito semelhante à da HBO⁶, que faz coproduções em diferentes regiões, visando conquistar o público de distintas culturas ao redor do mundo. No início de agosto de 2016, a Netflix anunciou a produção de seu primeiro filme brasileiro, *O Matador*, dirigido por Marcelo Galvão, de *Colegas* (2013). O roteiro apresenta elenco internacional, e traduz a ideia do grupo de criar produtos que “cruzam fronteiras”. O serviço de streaming da Netflix chegou ao Sul da África em janeiro deste ano, e deve se confrontar com a iROKO TV, a Netflix nigeriana, base de Nollywood, que produz os filmes populares daquele país em inglês, mas também em dialetos locais como yoruba, igbo e hausa.

Referências bibliográficas

BRITTOS, Valério Cruz Brittos, Kalikoske, ANDRES. “TV volta a apostar em telefilmes nacionais”. Seção TV e Cinema, *Observatório da Imprensa*. 24/01/2012, edição 678. [Emhttp://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed678_tv_volta_a_apostar_em_telefilmes_nacionais](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed678_tv_volta_a_apostar_em_telefilmes_nacionais) Acesso em 14/07/2016.

CASTRO DE PAZ, José Luis. *El surgimiento del telefilme*. Barcelona: Paidós, 1999.

FUKUNAGA, Cary Jogi. *Beasts of No Nation*. Disponível no catálogo de streaming da Netflix.com

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas : Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Buenos Aires, Barcelona, México: Editora Paidós, 2001.

IWEALA, Uzondima. *Beasts of No Nation*. Pymble, Australia: HarperCollins e-book. 2007.join

⁶ Na América Latina, a HBO Originals produz conteúdos voltados para a região, com séries e filmes em português e espanhol, ou mesmo bilíngues.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. Tradução: Suzana Alexandria. 2ª Edição. São Paulo: Editora Aleph, 2009. LUSVARGHI, Luiza. Screenshot do show de Fela Kuti captado no Youtube. 15/07/2016.

LUSVARGHI, Luiza. Screenshot do teaser do filme *Beasts of No Nation* captado no Youtube. 15/07/2016.

LUSVARGHI, Luiza. "Transmídiação, Transnacionalismo e Interculturalismo: a Lei, o Crime e a Nova Ordem na Ficção Seriada da América Latina", projeto de pesquisa de pós-doutoramento, ECA USP, junho de 2016.

MINISERIE de "Violeta se fue a los cielos" mantuvo rating en su capítulo final. Emol.com
<http://www.emol.com/noticias/magazine/2012/04/05/534444/miniserie-de-violeta-se-fue-a-los-cielos-mantuvo-rating-en-su-capitulo-final.html>Santiago: Viernes 15 de julio del 2016 | Actualizado 09:59 Acesso em 15/07/2016

MIOZZO, Julia. "Netflix planeja investir U\$ 6 bilhões em conteúdo original somente em 2017". *Infomoney com Bloomberg*. Seção Negócios/Inovação. <http://www.infomoney.com.br/negocios/inovacao/noticia/6589485/netflix-planeja-investir-bilhoes-conteudo-original-somente-2017>. Acesso 15/06/2017 9h35.

MITTELL, Jason. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: Editora New York University, 2015.

MITTELL, Jason. *Genre and Television*. From Cop Shows to Cartoons in American Culture. New York and London: Routledge, 2004.

NEALE, Stephen. *Genre and Hollywood*. New York and London: Routledge, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *Television Technology and cultural form*. London, New York: Routledge, 2003.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Entrevistas

**Cinematic artwork as a singularity:
entrevistas com Noel Carroll¹**

Denize Araujo²

Fernão Ramos³

¹ *Professor do Graduate Center da City University of New York.*

Entre suas obras mais representativas estão The Philosophy of Motion Pictures (2008), Beyond Aesthetics (2001), A Philosophy of Mass Art (1999), Interpreting the Moving Image (1998), Theorizing the Moving Image (1996), The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart (1990) e Mystifying Movies (1991).

² *Doutora pela University of California, Riverside, e Pós-Doutora pela Universidade do Algarve, Portugal. Coordenadora da Pós em Cinema e Docente do Mestrado e Doutorado da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP), com pesquisa em Cinema e Audiovisual.*

E-mail denizearaujo@hotmail.com

³ *Fernão Ramos é Professor titular do Departamento de Cinema do Instituto de Artes da UNICAMP e pesquisador CNPQ. Foi presidente fundador da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Autor de, entre outros, A Imagem-Câmera (2012), Mas Afinal...o que é mesmo documentário? (2008) e Cinema Marginal, a Representação em seu Limite (1987). Organizou e escreveu com Luiz Felipe Miranda a Enciclopédia do Cinema Brasileiro (2012). É autor e organizador de História do Cinema Brasileiro (1987) e Teoria Contemporânea do Cinema, vols. I e II (2005). Possui pós-doutorado na Tisch School of Arts/New York University (1996/97), na UCLA (University of California/Los Angeles - 2000/01), na Université de Montreal (2005) e na Indiana University/Bloomington (2015).*

E-mail: fernaopramos@gmail.com

Resumo

Entrevista com Noel Carroll, palestrante convidado no XX Encontro Socine, em torno das questões da obra de arte cinematográfica como singularidade.

Palavras-chave: teoria do cinema, arte cinematográfica, especificidade do meio, convergência

Abstract

Interview with Noel Carroll, keynote speaker at the XX Socine Annual Meeting, on the cinematic artwork as a singularity.

Keywords: film theory, cinematic artwork, medium specificity, convergence.

Entrevista de Fernão Ramos (FR) com Noel Carroll (NC), 25 de julho de 2017

FR: Could you make a brief commentary, or historical overview, about the notion of medium specificity in film theory?

NC: The meaning of “medium specificity” can be captured by the slogan “Be true to the medium”, i.e., do what your artistic medium does best in terms of the materials that constitute it, the stuff it’s made of, and its basic devices for shaping that stuff. In cinema, this included the photographic strip and the camera. A corollary of the basic slogan is “Don’t attempt to use the medium to do something that some other medium does better.” With regard to cinema, that other medium was usually theater. The doctrine of medium specificity was a means to enfranchise cinema as a distinct art form. The argument was that if there is some artistic effect that cinema achieves better than any other, it deserves its own place among the muses. Moreover, if there was something that in virtue of its medium, cinema did better than, say, theater, cinema was not merely “theater in a can,” but an artistic medium in its own right with its own potential. For example, in virtue of editing, cinema could discharge many effects that would be generally impracticable in theater. Consequently, the medium specificity theorist urged movie makers to pursue those effects which were often designated as “cinematic.” Indeed, the notion of the cinematic frequently turned into an evaluative standard: films that were cinematic were good; films that were not were defective as films. However, the approach has a number of problems including the disagreement among various theorists about the nature of the medium and, because of that, the failure of proponents of certain conceptions of the medium to be able to account for cinematic masterpieces not in accord with their theories of the medium, as in the case of Siegfried Kracauer’s dismissal of the achievements of an Alfred Hitchcock.

FR: Can you explain what you mean with the concept of evaluative heuristic

and the critical standpoint you propose to work with approaches to medium specificity?

NC: In place of the notion of medium specificity, I recommend the idea of the “evaluative heuristic” as a means of assessing the value of a work of cinema. Every cinematic artwork has a purpose (or set of purposes) and it mobilizes its various forms and devices to realize those purposes. *Battleship Potemkin* had the aim to arouse the pro- revolutionary fervor of its audiences and it employed montage, including notably fast cutting, to do so. Given that every motion picture 1) has purposes and 2) deploys stylistic choices to achieve them, the obvious question to ask is whether those stylistic choices are appropriate to the purposes - do they support the purpose, do they advance and articulate it or do they fail to do so, or even impede it? That is the crux of the evaluative heuristic. One of its virtues is that it treats each cinematic artwork as a singularity, whereas the medium specificity view treats a putative cinematic artwork as an instance of the species of pure film.

FR: How can purpose and artistry, in a motion picture, combine to compose evaluative heuristics? What about the role of emotions? How can you justify evaluation as a key concept, or a structural device, in film theory?

NC: The “evaluative heuristic” is grounded in a fundamental way in which we assess the value of things, namely, in terms of its function - i.e. in terms of how its means serve its ends. Although this sounds ultimately a cognitive affair, it retains an important role for the emotions, since in many, if not most, motion pictures engaging out emotions is a principle aim, as in our example of *Potemkin*. Thus, our emotions are pertinent in identifying the purpose of the work and their arousal (or not) is material to determining whether the purpose has been secured. In answer to the last part of your question, I think that evaluation is germane to motion picture theory since what most people want to know about the movies they see is “Is it good?” Thus, I think it is incumbent upon us to supply them with a way to answer their questions.

Entrevista de Denize Araujo (DA) com Noel Carroll (NC), 25 de julho de 2017

DA: What do you understand by “convergences of | in Cinema”?

NC: Ours is a post-medium moment in the art world at large. Aspiring young artists no longer think of themselves as just painters or videographers - that is as masters of just one particular craft or technology. They think of themselves as Artists, ready to avail themselves of whatever arts and techniques and combinations (convergences) thereof that it takes to articulate their thoughts, feelings, and visions - that is, whatever it takes to get the job done. To repurpose Marx’s adage, they will be videographers in the morning and performance artists in the afternoon. Installation art is possibly the most exemplary art of our post medium times, since it so readily incorporates the possibilities of multi- media convergences, combining text, audio, and images - moving and still, handmade and machine-made, photographic, videographic, and cinematic, filmic, animated, and digital. But cinema too participates in this post-medium moment. So many movies today mix media as a very condition of their existence. A motion picture like Disney’s live-action *Beauty and the beast* is an indissoluble meld of photographic film and CGI. It is hybrid rather than pure cinema and all the better for it.

Cinema is not a specific medium but a convergence of many technological processes and tools, deployed to achieve the artist’s purposes. Moreover, it can be adapted for a range of divergent platforms - broadcast TV, DVD, flat projection, 3D, 4K, IMAX and systems not yet imagined - to constitute a converging moving-image world that extends from our smart phones to our multiplexes to our living room entertainment centers where action films, documentaries, and sitcoms coexist in a melee of media. The medium specificity approach emphasized the ways in which various artistic media diverge from each other. Thus, it ill-suits a period like our own in which media are converging - in which digital and photographic film are combined and

movies interface with television and video. Especially in this context, my notion of the evaluative heuristic better serves our “post medium” moving-image-world, insofar as it regards each convergence of media as a discrete artwork - as a singularity.



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Fora de Quadro

Cinegrafismos:

5 poemas sobre, com, desde olhares cinematográficos

Expedito Ferraz Júnior¹

¹ *Graduado em Letras (UFPB). Doutor em Letras (UFPB). Professor de Teoria Literária no DLCV/UFPB. Autor de "Semiótica Aplicada à Linguagem Literária" (UFPB/UAB, 2012); "Poheresia" (Poemas, Ed. A União, 2014) e "O Visgo das Coisas" (poemas, Ed. Penalux, 2017).*

E-mail: expeditoferrazjr@gmail.com

Resumo

A série *Cinegrafismos: 5 poemas sobre, com, desde olhares cinematográficos* reúne textos que apresentam sugestões, citações ou simplesmente alusões à assim chamada sétima arte, refletindo a presença, na produção do autor, de inquietações acerca das possíveis relações intersemióticas que perpassam o diálogo crítico-criativo entre literatura e cinema.

Palavras-chave: poesia; cinema; semiótica.

Abstract

This set of poems brings together some texts that present suggestions, quotes or simply allusions to the so called seventh art, reflecting the author's concern about the possible intersemiotic relations that permeate the critical-creative dialogue between literature and cinema

Keywords: poetry; cinema; semiotics.

**CINEGRAFISMOS**

I

**COISA DE CINEMA**

Musa de um filme noir,
ela cruza as pernas
como Medusa
usa o olhar.

Confusa iluminura,
a filigrana em arco
o arabesco no ar

arrematando em X
o signo esquivo
do enquanto
(que, apenas lido, se apagara).



II

JANELA EM MOVIMENTO

curtas-metragens
entrelaçam-se
foradentro

III

CÉU DE BUÑUEL

centelhas num céu
de Buñuel:
peixes-elétricos
acasalam
no caos

IV

MENARCA

esvai-se a pinup
em sangue: a chuva lambe
outdoors nas esquinas



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

V

ALAMEDA DE BAMBUS

O som da sombra
de um milhão de flautas.

A datilografia
das falanges rápidas.

A pescaria

A REVISTA REBECA é uma publicação da

