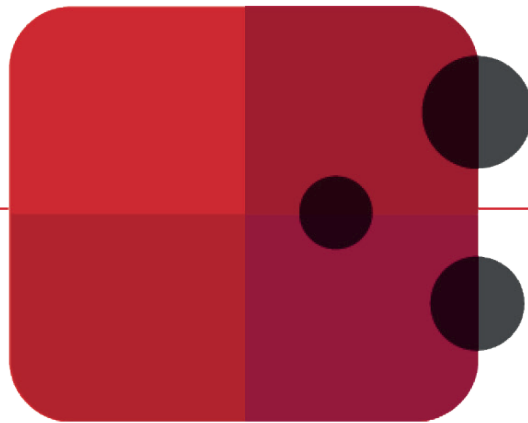


rebecca



revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual



Dossiê

Documentário I

Entrevista

Reinaldo Cardenuto entrevista Maurice Capovilla

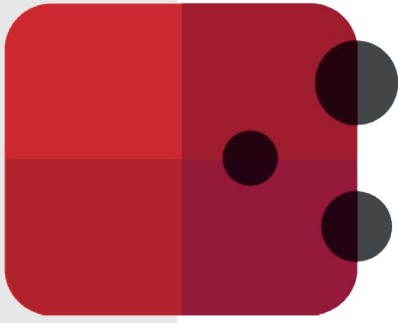
Fora de Quadro

Norma Bengell, um dossiê fotográfico

julho-dezembro 2013 | ano 2 | número 4

ISSN: 2316-9230

rebeca



Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

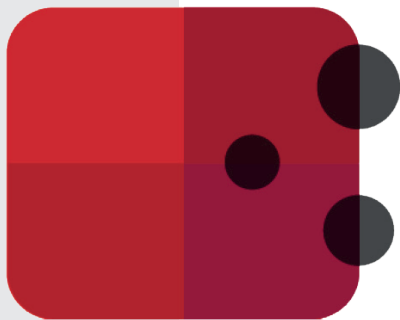
Semestral – segundo semestre de 2013

ISSN: 2316-9230

1. Comunicação 2. Cinema 3. Documentário 4. Cinema brasileiro 5. Cinema internacional 6. Audiovisual

CDD – 21.ed. – 302.2

rebeca



A *Rebeca* - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, é 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://www.socine.org.br/rebeca>

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

julho-dezembro de 2013

Foto da capa

Fotos do arquivo da Cinemateca do Mam - Rio de Janeiro

Projeto gráfico e Assistência editorial

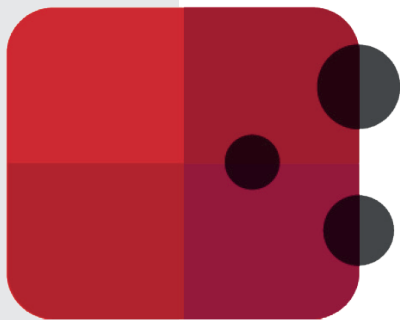
Paula Paschoalick

Revisão

Monica Cruz de Aguiar

ISSN

2316-9230



Socine

Diretoria

Afrânio Mendes Catani (USP) – Presidente

Antonio Carlos Amancio da Silva (UFF) – Vice-Presidente

Mauricio R. Gonçalves (Senac) – Tesoureiro

Alessandra Brandão (UNISUL) – Secretária

Conselho Deliberativo

Erick Felinto - UERJ

Esther Hamburger - USP

Fabio Uchoa - USP

Gilberto Alexandre Sobrinho - Unicamp

Gustavo Souza - UFSCar

Luiz Augusto Rezende Filho - UFRJ

Luíza Beatriz Melo Alvim - UNIRIO

Marcel Vieira Barreto Silva - UFPB

Mariana Baltar - UFF

Patricia Rebello - UERJ

Rafael de Luna Freire - UFF

Ramayana Lira de Souza - UNISUL

Rodrigo Octávio D'Azevedo Carreiro - UFPE

Marina Costa - UFSCar - discente

Jamer de Mello - UFRGS - discente

Conselho Fiscal

Paulo Menezes - USP

Rogério Ferraraz - UAM

Rubens Machado Jr - USP

Comitê Científico

Angela Prysthon (UFPE)

Bernadette Lyra (UAM)

César Guimarães (UFMG)

José Gatti (UTP/UFSC/SENAC)

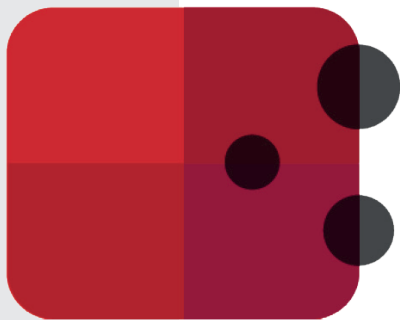
João Luiz Vieira (UFF)

Miguel Pereira (PUC-RJ)

Secretária Editorial e Webmaster

Paula Paschoalick

rebeca



Rebeca

Editora Chefe

Anelise R. Corseuil

Editores Executivos

João Guilherme Barone – Seção Dossiê

Laura Cánepa – Seção Temáticas Livres

André Piero Gatti – Seção Entrevistas

Alexandre Figueirôa – Seção Resenhas e Traduções

Rubens Machado Jr. – Seção Fora de Quadro

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani

Ana Isabel Soares

Bernadette Lyra

Catherine L. Benamou

Cecilia Sayad

João Luiz Vieira

José Gatti

Randal Johnson

Rosana Soares

Stephanie Dennison

Conselho Consultivo

Anna McCarthy

Arthur Autram F. de Sá Neto

Carlos Roberto de Souza

Consuelo Lins

Ella Shohat

Fernão Pessoa Ramos

Ismail Xavier

Lauro Zavala

Lúcia Nagib

María De La Cruz Castro Ricalde

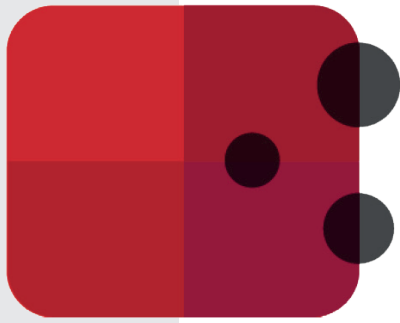
Oliver Fahle

Robert Burgoyne

Robert Stam

Susana de Sousa Dias

Tamara Falicov



Sumário

pág. 10	Apresentação
	Dossiê - Documentário I
pág. 15	<i>Hybrid Variations on a Documentary Theme</i> <i>Robert Stam</i>
pág. 37	Imagens do Sul: O documentário contemporâneo na Argentina e Brasil <i>Ana Amado e Maria Dora Genis Mourão</i>
pág. 60	Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo <i>Mariana Baltar</i>
pág. 86	Quebec – França, voltas, reviravoltas, vaivens nas duas direções <i>Michel Marie</i>
	Temáticas livres
pág. 111	<i>O Don Quixote de Orson Welles: história e reconstrução</i> <i>Adalberto Müller</i>
pág. 139	<i>O zumbi nas telas: breve história de uma metáfora</i> <i>Fernando S. Vugman</i>
pág. 152	<i>Desvestindo A noiva de Frankenstein</i> <i>José Gatti</i>
pág. 172	Um desejo de sociedade, um desejo de ordem. Filmes noirs e feroestes: a cidade domada <i>Eliana Kustner</i>
pág. 191	<i>Epidemic e a produção de afetos no cinema de Lars von Trier</i> <i>Emília Galvão</i>
pág. 217	Roger Munier - A paralisia da razão e o silêncio da consciência <i>Júlio Bezerra</i>



pág. 236

Entrevista

Os anos 1960 em revisão: um depoimento de Maurice Capovilla

Reinaldo Cardenuto

pág. 257

Resenhas

“Eu é um outro”: as latinidades da América Latina através das outras Américas

Fabián Nuñez

pág. 264

A *mise en scène* e o cinema de fluxo

Carolina Gonçalves Pinto

pág. 273

Fora de quadro

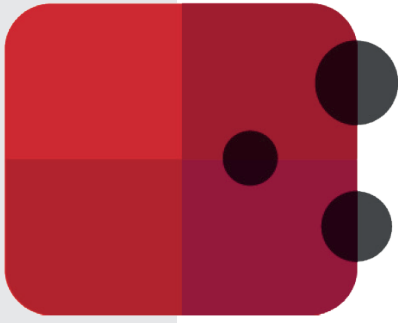
Norma Bengell, máculas e maculelês

Rubens Machado Jr.

pág. 277

Norma Bengell, um dossiê fotográfico

Carlos Eduardo Pereira



page 10

Presentation

page 15

Special section

A genealogy of electronic moving image displays
William Boddy

page 37

Images from the South: Contemporary Documentary in Argentina and Brazil
Ana Amado e Maria Dora Genis Mourão

page 60

In between affect and excess - sensorial and sentimental engagement answers from
Brazilian contemporary documentaries
Mariana Baltar

page 86

Québec – France, tours, détours, aller-retours dans les deux sens
Michel Marie

General articles

page 111

Orson Welles' Don Quixote: history and recovering
Adalberto Muller

page 139

Zombies on the Screen: A Brief History of a Metaphor
Fernando S. Vugman

page 152

Undressing The bride of Frankenstein
José Gatti

page 172

A desire of society, a desire for order. Westerns and films noirs: the city tamed
Eliana Kuster

page 191

Epidemic and the production of affects in Lars von Trier's cinema
Emília Valente Galvão

page 217

Roger Munier: paralysis of reason and silence awareness
Júlio Bezerra



page 236

Interview

The 1960s in review: an affidavit of Maurice Capovilla

Reinaldo Cardenuto

page 257

Reviews

I am another: Latin American through the other Americas

Fabián Nuñez

page 264

The mise en scène and the flux cinema

Carolina Gonçalves Pinto

page 273

Out of Frame

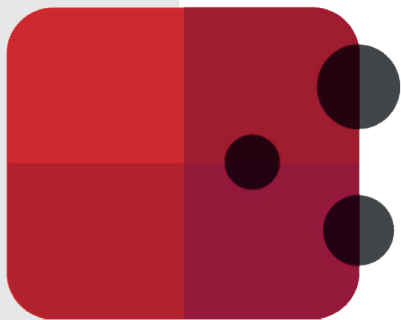
Norma Bengell, *máculas* and *maculelês*

Rubens Machado Jr.

page 277

Norma Bengell, a photographic dossier

Carlos Eduardo Pereira



APRESENTAÇÃO

REBECA, Revista Brasileira de Estudos de Cinema e do Audiovisual, completa seu segundo ano, com quatro números publicados. Apresentamos a seguir um panorama dos trabalhos desenvolvidos neste período, 2013 e 2014, e das metas cumpridas. REBECA publicou artigos acadêmicos resultantes de pesquisas científicas das áreas de cinema, audiovisual e áreas afins, com perspectivas críticas variadas e em contextos linguísticos e nacionais diferenciados, com um total de 44 artigos, 11 resenhas, 4 entrevistas e 15 trabalhos criativos. Temos publicado uma média de 22 artigos inéditos por ano em diversos idiomas, número bem superior ao exigido pelos órgãos de fomento e avaliação. Entendemos que o conceito A2, que obtivemos no Qualis da CAPES, na área de LETRAS, reflete a qualidade dos artigos. Pretendemos neste próximo ano obter a indexação do periódico em bases de dados consolidadas, além das já obtidas em 2013. Acreditamos que o trabalho conjunto e agregador dos editores, Diretoria da SOCINE, Conselho Editorial e Consultivo, bem como dos pareceristas, revisores, tradutores e de nossa webmaster, foi a causa principal de nossas vitórias. Abaixo, apresentamos aos leitores o nosso novo número.

A proposta de dedicar o Dossiê desta edição ao documentário surgiu em decorrência da enorme expansão da produção deste gênero, sobretudo nos últimos anos, quando o aparato técnico digital consolidou-se como uma ferramenta de múltiplas possibilidades para os realizadores. A facilidade de acesso às ferramentas digitais de captação e processamento de imagens e sons representa uma terceira onda de transformações no modo de produção e na estética da expressão audiovisual, precedida pelo trinômio formado pelas câmeras portáteis 16 mm, as películas de maior sensibilidade e o gravador Nagra - ainda nos anos 1960-, por sua vez seguida pelo advento das câmeras portáteis



de vídeo analógicas, na década de 1980. Ao mesmo tempo, o Dossiê Doc considerou também que a este fenômeno corresponde um grande incremento da produção teórica no campo dos Estudos de Cinema e Audiovisual, haja visto as centenas de trabalhos apresentados nos últimos Encontros da SOCINE. Dado o grande número de artigos submetidos sobre o tema, decidimos ter um segundo dossiê sobre o documentário que será publicado no próximo número de REBECA.

Na abertura deste primeiro dossiê sobre o documentário temos o artigo de Robert Stam, com uma estimulante e atualizada abordagem do consagrado dilema entre o documentário e a ficção. Em “Hybrid Variations on a Documentary Theme”, Stam retoma com propriedade a perspectiva de que embora sejam vistos e tratados como opostos o documentário e a ficção estão na verdade simbioticamente conectados. Para Stam a hibridização entre o documentário e a ficção tem sido utilizada como um recurso estético radical.

“Imagens do Sul: O documentário contemporâneo na Argentina e Brasil” de Ana Amado e Maria Dora Mourão foi publicado, em inglês, no livro *Documentary Film Book*, ainda inédito no Brasil. O artigo apresenta um extenso e profundo mapeamento da trajetória do gênero documental nos dois países. Desde as influências do cinema-verdade, no início dos anos 1960, até os tempos atuais, as autoras recortam com precisão as relações do cinema, que voltou suas lentes para a sociedade, especialmente durante os períodos dos regimes ditatoriais. O artigo apresenta um mapa geopolítico do documentário Latino-americano, contemplando também o recente restabelecimento da democracia e da procura da verdade sobre a violência política.

“Entre afetos e excessos – respostas de engajamento sensório-sentimental no documentário brasileiro contemporâneo” é o artigo de Mariana Baltar. Com base na análise comparativa entre os filmes *A Falta que me faz* (Marília Rocha, 2009) e *Elena* (Petra Costa, 2012), Baltar apresenta uma reflexão sobre modos de articulação do engajamento sensório-sentimental do espectador mobilizadas pela narrativa para dar conta de articulações das histórias íntimas e cotidianas nas quais percebe-se uma tendência importante do documentário brasileiro contemporâneo.

O Dossiê Doc traz ainda a tradução do artigo de Michel Marie, “Quebec – França, voltas, reviravoltas, vaivens nas duas direções”, publicado



originalmente em língua francesa, com o título « Québec – France, tours, détours, aller-retours dans les deux sens », na revista quebequense *Nouvelles Vues sur le cinéma québécois*, nº 14, na primavera de 2013. O artigo foi escrito por ocasião de um congresso dedicado ao tema, realizado na Cinemateca Quebequense, em março de 2011. Um texto de alta consistência e que revisita de forma paradigmática as relações entre os cineastas da Nouvelle Vague e o do cinema direto quebequense.

A seção de Temas Livres apresenta uma grande variedade de assuntos. Em “O *Don Quixote* de Orson Welles: história e reconstrução”, Adalberto Müller introduz os resultados de sua pesquisa sobre o *Don Quixote* de Orson Welles. Nos artigos “O zumbi nas telas: Breve história de uma metáfora” e “Desvestindo *A noiva de Frankenstein*”, Fernando Vugman e José Gatti abordam o cinema de horror sob enfoques bem diferentes. Vugman discute os filmes de zumbis e Gatti analisa o clássico *A Noiva de Frankenstein*. Em “Um desejo de sociedade, um desejo de ordem. Filmes noirs e faroestes: a cidade domada”, Eliana Kustner também analisa filmes de gênero, discutindo aspectos do noir e do faroeste; enquanto em “*Epidemic* e a produção de afetos no cinema de Lars von Trier”, Emília Galvão aborda as questões autorais na obra de Lars Von Trier. Finalmente, em “Roger Munier - A paralisia da razão e o silêncio da consciência”, Júlio Bezerra propõe reflexões sobre a obra do teórico do cinema Roger Munier.

A seção de entrevistas apresenta para o nosso leitor uma bela conversa entre o pesquisador Reinaldo Cardenutto Filho e o cineasta Maurice Capovilla. Importante personalidade do movimento cultural do cinema paulistano, onde atuou sob a batuta de Paulo Emilio Salles Gomes, juntamente com outras importantes personalidades deste seminal momento (Gustavo Dahl, Jean-Claude Bernardet, além de outros nomes importantes.). Capovilla se destacou pela realização de obras como *Subterrâneos do futebol* (1965-68). *Bebel, garota propaganda* (1967) e *O profeta da fome* (1969), entre outros. Apesar de sua significativa participação na trajetória do cinema brasileiro nas últimas quatro décadas, Capovilla tem sido muito pouco estudado no ambiente acadêmico brasileiro. Esta entrevista tenta recolocar a figura de Capovilla no campo de pesquisa com a finalidade de despertar o interesse por este cineasta esquecido pela historiografia nacional.



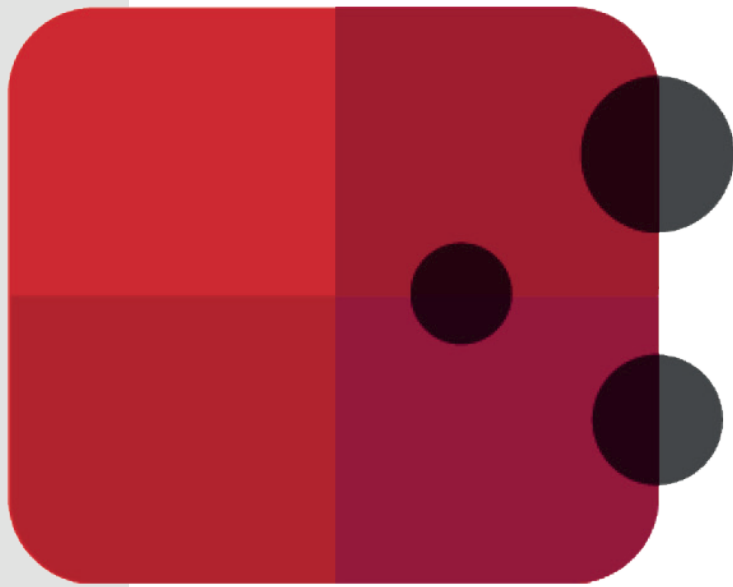
Na seção de resenhas, este número da *Rebeca* apresenta comentários sobre os livros *A América Latina no cinema contemporâneo: outros olhares*, da pesquisadora Anelise R. Corseuil e *A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo*, de José Carlos de Oliveira Jr.. Sobre a obra de Corseuil, Fabián Nuñez mostra como a autora analisa obras audiovisuais latino-americanas, estrangeiras e transnacionais sob a reflexão da identidade latino-americana e de sua imagem mediada pelo outro. Já o trabalho de Oliveira Jr. é analisado por Carolina Gonçalves que nos apresenta uma minuciosa observação de como o autor discute o conceito de *mise en scène* como era definido pelos críticos do *Cahiers du Cinéma* na década de 50 e sua validade nos dias de hoje diante das novas tendências estéticas do cinema contemporâneo.

A seção Fora de Quadro traz Norma Bengell, a mais cinematográfica de nossas atrizes, agora desaparecida. Talvez sempre um tanto sumida, é verdade, de modos diversos, ao longo das cinco décadas em que atuou, desde a sua estreia, em paródia de La Bardot na chanchada *O homem do Sputnik*, até Deise Coturno, a reticente “lésbica do prédio” na série *Toma lá, dá cá*. Trabalhou com bons diretores, premiados ou reputados pela crítica, como, entre outros: Manga, Ileri, Anselmo Duarte, Ruy Guerra, Khouri, Domingos de Oliveira, Bressane, Saraceni, Sganzerla, Ana Carolina e Glauber. A crítica indicou mais de uma vez a importância de sua enorme carreira nacional (internacional até, sem muitos paralelos possíveis com atores brasileiros), em contraste com a pequena coleção de papéis consagradores, para além dos relativamente poucos mais citados, e mesmo por cinéfilos de carteirinha. Para reativar nossa memória solicitamos ao pesquisador Carlos Eduardo Pereira, da Cinemateca do MAM-RJ, um dossiê de fotos com filmografia e breve biografia.

Desejamos a todos uma boa e produtiva leitura.

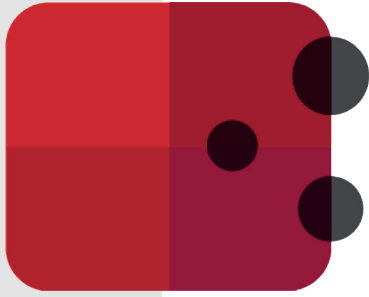
Os Editores - Anelise R. Corseuil (Editora-Chefe); João Guilherme Barone Reis e Silva (Dossiê); Laura Cánepa (Seção de Temáticas Livres); Alexandre Figueirôa (Resenhas), André Gatti (Entrevistas); Rubens Machado Junior (Fora de Quadro)

rebecca



DOSSIÊ

rebecca



Hybrid variations on a documentary theme

Robert Stam¹

¹ É professor transdisciplinar da Universidade de Nova York. Autor de diversos livros sobre cinema e literatura, cinema e estudos culturais, incluindo *Brazilian cinema*, *Reflexivity in film and literature*, *Subversive pleasure*, *Tropical multiculturalism*, *Film theory: an introduction*, *Literature through film* e *François Truffaut and friends*. Formado pela Universidade da Califórnia, Berkeley, também frequentou a Universidade de Paris III. Lecionou na Tunísia, na França e no Brasil (USP, UFF, UFMG) E-mail: rps1@nyu.edu



Resumo

Embora muitas vezes encarado como pólos opostos, o documentário e a ficção são, na verdade, teórica e praticamente entrelaçados, assim como a história e a ficção, também convencionalmente definidos como opostos, são simbioticamente ligados. O historiador Hayden White argumentou em seu livro *Metahistory* que a distinção mito/história é arbitrária e uma invenção recente. No que diz respeito ao cinema, bem como à escrita, White apontou que pouco importa se o mundo que é transmitido para o leitor/espectador é concebido para ser real ou imaginário, a forma de dar sentido discursivo a ele através do tropos e da montagem do enredo é idêntica (WHITE, 1973). Neste artigo, examinaremos as maneiras que a hibridização entre documentário e ficção tem sido mobilizada como radical recurso estético.

Palavras-chave

Documentário, ficção, hibridização, sentido discursivo.

Abstract

Although often assumed to be polar opposites, documentary and fiction are in fact theoretically and practically intermeshed, just as history and fiction, also conventionally seen as opposites, are symbiotically connected. Historian Hayden White argued in *Metahistory* that the myth/history distinction was arbitrary and of recent invention. In words that apply to film as well as to writing, White pointed out that it matters little whether the world that is conveyed to the reader/spectator is conceived to be real or imagined; the manner of making discursive sense of it through tropes and emplotment is identical (WHITE, 1973). In this article, we will examine the ways that the hybridization of documentary and fiction has been mobilized as a radical aesthetic resource.

Keywords

Documentary, fiction, hybridization, discursive sense.



The fiction-documentary continuum

Jacques Derrida's claims about genre in general in "The Law of Genre" apply equally to documentary and fiction: "The trait which marks membership inevitably divides, the boundary of the set comes forth, by invagination, an internal pocket larger than the whole; and the outcome of this division and of this abounding remains as singular as it is limitless" (1988: 206). As trans-genres incorporating myriad subgenres, documentary and fiction allow for an infinity of permutational crossings and variations. It is revealing, in this sense, that some spectators mistakenly refer to films like *City of God* or *Entre les Murs* as "documentaries," when in fact they are staged films that deploy documentary-effects, i.e., the mimicry of the documentary style through the use of non-actors, hand-held camera, and blurred footage. The proliferation of syncretizing coinages such as "*documenteur*" (the title of an Agnès Varda film), "fiction documentaire" (Jacques Rancière [2001: 201]), and "reality fictions" (Frederick Wiseman), also testify to the burgeoning hybridization of the two modes. Rather than see documentary and fiction as distinct generic essences, we might better distinguish, with Roger Odin, between fictionalizing and documentarizing modes and between documentary and fictive operations (ODIN, 2000).

Christian Metz famously argued that all films, in that they all involve arrangement and mediation, are fiction films. Yet the converse is also true; all films are arguably documentaries in that they document something, even if only the changing modes of production and performance at a given point in time. In this sense, all films form what David James calls allegories of cinema – filmic registers of their own modes of production and their own shaping of social relations (JAMES, 1989). What, then, constitutes the documentary difference? For some, a higher coefficient of ethical responsibility distinguishes the two modes: documentary representations, existing on a continuum with



real life, have practical and ethical consequences for the “characters.” For Vivian Sobchack, documentary is “constituted and inscribed as ethical space: it stands as the objectively visible evidence of subjective visual responsiveness and responsibility for a world shared with other subjects” (2004: 248). For Jean-Louis Comolli, documentaries submit to the “risk of the real,” i.e., they are shadowed and nourished by the vicissitudes of production and of actuality. That risk can take very brutal form – as with the coup d’etat that interrupted the filming of *The Battle of Chile* and led to the murder of the film’s cameraman and the exile of the director² – or take the less dramatic form of mutual insecurity. In documentary interlocution, for Comolli, the anxieties of the filmmaker at the moment of filming meet the anxieties of the filmed subject at the moment of being filmed, while each risks becoming “other” to themselves (COMOLLI, 2008).

The hybridization of documentary and fiction is hardly new. Apart from filmmakers like J. Stuart Blackton, who filmed Spanish-American Caribbean wars in New Jersey bathtubs, even a cursory look at film history reveals a wide spectrum of practices, with gradations rather than fixed lines. *Citizen Kane* was based on a historical prototype (Hearst) and begins with a semi-parodic fake newsreel (“News on the March”). Both Hitchcock’s *The Wrong Man* and Buñuel’s *Los Olvidados* were based on journalistic reportage and filmed in black-and-white documentary style. A number of aesthetic practices in the 1960s and 1970s, such as “expanded cinema,” sought to destabilize hierarchies and boundaries of medium specificity.³ Contemporaneously, the various New Waves – Neo Realism, the Nouvelle Vague, Cinema Novo, New German Cinema – injected documentary elements into fiction films as a means of formal renovation. Conversely, the French ethnographer/filmmaker Jean Rouch injected fictive elements into documentary leaving, as Rouch put it, “almost no boundary between documentary film and films of fiction” (apud AUFERDEIDE, 2007:

2. On risk in the cinema, see HJORT, Mette. *Film and Risk*. Detroit: Wayne State University Press, 2012.

3. See YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., 1970 and KAPROW, Allan. *Assemblage, environments & happenings*. New York : H.N. Abrams, 1966.



112). His *La Pyramide Humaine* stages a fictive psychodrama about racial divisions in a French lycée in Abidjan, but the fiction generated very real consequences such as friendships and quarrels, love affairs and breakups. For Rouch, advance-plotted psychodramas were a way of “lying to tell the truth” by using fiction to open up reality to risk and adventure. Rouch wielded the camera as a catalyst capable of provoking personal transformations through the filmic experience.⁴ Initially contrived psychodramatic situations, in his view, could become filmic therapy triggering positive changes in the form of more equal and convivial social relations.

Edgar Morin, together with Jean Rouch, coined the term *cinéma vérité* – a translation of Vertov’s *Kino Pravda* (“cinema-truth,” but in the Russian context also “cinema-newspaper”) – to refer to a documentary process that reflexively foregrounds the actual processes of making of the film. *Cinéma vérité* was often contrasted with direct cinema (also known as observational cinema), i.e., “fly-on-the-wall”, non-reflexive filmmaking taking advantage of light-weight cameras and synchronous sound to record social life as accurately as possible. Yet Frederick Wiseman, the filmic anatomist of what might be called institutional micropolitics – observational critiques of social institutions like asylums, prisons, hospitals, universities, and so forth – has long labeled his films reality fictions, where documentary is “just another form of fiction.”⁵ Linda Williams, meanwhile, has proposed the term “anti-verité” to refer to films that eschew realistic recording life-as-it-is in favor of “a deeper investigation of how it became as it is” (apud DAY, 2011, p. 112).

For Comolli, cinema generally has been endlessly enriched by the cross-play of fiction and documentary (2012: 65). To documentarize fiction is in some ways to democratize it, given that documentary has historically been more socially inclusive than the fiction feature. Through reciprocal chameleonism, the two trans-genres come to resemble one another. Mutual enrichment occurs

4. Brian Winston calls *Chronique* the “totemic ancestor” of Reality TV shows such as *Wife Swap* (WINSTON, 2007).

5. <http://www.current.org/doc/doc802wiseman.shtml>



when directors mingle the two modes through thespian hybridity or the insertion of actors into the stream of real life and real-life situations. Haskell Wexler's *Medium Cool* plunged its actors into the maelstrom of the protests at the 1968 Democratic Convention in Chicago. The Brazilian film *Iracema* (1975), set in the Amazon region, meanwhile, pairs two players of very different status and experience, one a famous white actor (Paulo Cesar Pereio) playing a truckdriver, the other an unknown indigenous beginner (Edna de Cassia) playing a prostitute, as a strategy for charting unequal relations of power. In a spoof on directorial megalomania, John Smith's *The Girl Chewing Gum* (1976) simply registers activities on a busy London street, but has Smith's voice-over shout out instructions to the traffic and passersby, maniacally "directing" the "actors" in the pre-existing footage.

Eduardo Coutinho's *Jogo de Cena* (Playing), meanwhile, has actresses and "real people" recite the same lines of dialogue, within a strategy of disorientation where the spectator loses track of what is individual recollection and what is performative enactment. Both actress and non-actress "break frame" and comment on their "performance." In a transpersonal continuity, one "performer" picks up where the other left off. The manufactured tears of the professional actress (Marilha Pera) turn into real tears when she thinks of her own daughter. Coutinho facilitates the self-fabulation of the characters, a process which Deleuze, in a different context, calls "the becoming of real characters when they begin to fictionalize themselves and thus contribute to the invention of a people" (1985: 195-196). Within Coutinho's *theatrum mundi* ("theatre of the world"), the limits of theatre and world, as in Brecht's "everyday theatre of the street," become subject to a provocative destabilization.

The melding of fiction and documentary can generate non-fiction films every bit as suspenseful as the best fiction films. Through a stratagem that might be called sequestering suspense or highjacking Hitchcock, José Padilha's documentary *Ônibus 174* turns the real-life highjacking of a Brazilian bus by a homeless street person named Sandro into a sociological thriller. Since Brazilians knew the outcome from the media due to saturation coverage – police mistakenly killed one of the passengers, and later killed Sandro – the



film downplays suspense in the conventional sense, exploring instead the human backstories and social implications of the event. What would make a person like Sandro sequester a bus? In a kind of outtake jujitsu, Padilha used Globo Network outtakes – revoiced through commentary and supplemented with interviews – to expose the superficiality of Globo’s own portrayals. Repeatedly abused by the police, Sandro, we learn, had been an eyewitness to the police murder of street children in the notorious 1995 Candelária massacre. Directly addressing the police, he shouts “Look at my face! Take a good look!” and denounces police violence. Sandro becomes the disturbed yet eloquent spokesperson for the victims of the police and the prison system. Rather than merely register events, *Ônibus 174* exposes the ideological blinders through which the media usually relay violent incidents. But even more remarkably, the film’s narrative structure strongly resembles that of certain Hitchcock films, which proceed via a double temporal movement – a narrative forward zoom combined with a backward dolly, as it were – in that the story simultaneously moves forward in terms of the unfolding events in the sequestered bus and backward, toward the origin of a trauma. Much as Hitchcock traces the origins of Gregory Peck’s amnesia in *Spellbound*, or of Marnie’s kleptomania in *Marnie*, Padilha traces the social origins of Sandro’s trauma.

Murderous reenactments

The ever-more audacious mixing of fact and fiction in documentaries becomes especially evident in the realm of reenactment. A number of recent documentaries, such as *S-21*, *The Khmer Rouge Killing Machine*, and *El Sicario*, *Room 164* – get murderers to reenact their crimes. Joshua Oppenheimer’s *The Act of Killing* (2013) is especially daring in this sense, in that the director induced mass-killers, in a kind of reenactment as self-indictment, to restage their own murders in their own way. The most powerful and irrefutable indictment, after all, is that which comes not from the prosecutors but from the perpetrators themselves. The protagonist of the film is Anwar Congo, a thug deeply involved in the 1965-1966 genocide that murdered at least a million people and swept General Suharto into power. As the head of the



“Frog Squad,” Congo killed roughly a thousand souls with his own hands. Since the current government traces its origins to that genocide, no one has been jailed for these crimes; in fact, people like Congo have been feted as national heroes, and even applauded, as we see, on popular Indonesian talk-shows. Congo had every reason to believe that the film would celebrate his “feats” since celebration of such feats formed part of the official narrative.

The death squad members offer a toxic brew of racism (toward the Chinese), machismo (toward women), sadism (toward everyone), phobic anti-communism (toward political enemies), homoerotic homophobia (through bellicose male bonding), and sheer love of orgiastic mayhem. To gain access to his subjects, Oppenheimer exploited their love of Hollywood-style entertainment. Using strategic mendacity, he proposed a fiction film where they would play their own roles, within the sensational codes of their most adored genres -- the western, the gangster film, and Elvis Presley musicals. (The thugs were known as “movie theatre gangsters” who would hang out in their favorite cinemas). By inviting the killers to recreate the murders in a Hollywoodean style, Oppenheimer highlights the role of mass-mediated phantasy both in the crimes themselves and in the reenactments of those crimes. Various sequences are staged in the manner of a western (with the killers in cowboy hats) or as horror, or as a musical, as when dancers writhe by a waterfall to “Born Free.” For these movie-fed gangsters, Hollywood offered an ethos, an acting school, and audiovisual training in torture techniques.

There is of course a canonical precedent for *theatrical self-indictment*, in the mousetrap strategy of the play-within-the-play in *Hamlet*, set to “catch the conscience of a king.” But in this instance it is as if Claudius had set the mousetrap himself and had himself reenacted his murder of Hamlet’s father. (The film’s title also recalls *Hamlet*’s constant play with theatrical metaphors “you who are witnesses to this act.”) Congo reenacts his misdeeds with gusto and a strange pride. In a kind of fascist *lehrstucke*, he demonstrates, on the very roof where he had committed the crimes, his favored technique of wire-strangling as a way of avoiding too much blood. Out of some inverted narcissism or Dostoyevskian impulse, Congo revisits the scene of the crime and acknowledges everything – the false charges against



the victims, the gratuitous cruelty, the imaginative sadism— and seems to be eager for the audience, including his grandchildren, to see the reenactments. Throughout, Congo remains cheerful, supposedly exulting in his 90 minutes of movie fame.⁶

Indeed, what most disturbs in *The Act of Killing* is the Tarantino-style nonchalance of the killers. While immoral, these *lumpen übermenschen* are not stupid: they use words like “sadistic” and exhibit a knowledge of Hollywood genre films worthy of a film scholar. Instead of the “banality of evil” that Hannah Arendt discerned in the insipid bureaucrat Eichmann, *The Act of Killing* reveals the charm of evil, that of a dapper *bon vivant* who loves animals, his grandchildren, and the cha-cha-cha. The film is deeply unsettling because it leaves no comfortable place for the spectator. Within the film’s *immanent critique*, no one directly voices the human values we assume to motivate the filmmaker; no one gives voice to ethical normativity. While the film could be faulted for not emphasizing the perspective of the victims and for not showing resistance to the regime – a perception that could feed into Orientalist preconceptions about the “despotic East” – the film’s entrapment strategy ultimately also serves the interest of the victims.⁷ The film immerses us in Congo’s upside-down world of socially sanctioned immorality – extortion is normal, rape is fun, human rights are bad, murder is divine – yet the film shows that we are also tempted to like him. Nor are enlightened western spectators as separated from his misdeeds as they might like to think. For decades Americans indirectly supported, through their taxes and their compliance, many such “anticommunist” regimes in places like Chile, Argentina, Viet Nam, South Africa, and Iran, and the still-living architects of those policies are treated reverentially on American TV talk-shows.

Tacit norms of humanity do emerge in subtle ways in the film. When we see peasants reenact the massacres that took place in their own village –

6. Oppenheimer had to become a bit of an actor himself by maintaining his composure in the face of the crimes being reenacted. Were his ruse to be discovered, he could easily be expelled from the country, while the collaborating technicians – listed in the final credits as “anonymous” – could suffer terrible consequences.

7. Robert Stam expresses his appreciation to Yemane Demissie for his critical insights concerning the film.



rather like the Sioux prodded by Hollywood to reenact the Wounded Knee massacre – they look absolutely terrified even after the director says “cut!” Certain questions from the (unseen) director, similarly, imply a certain moral standard. Many of the most important cues are non-verbal, however, having to do with the arc of emotion as revealed by the expressive body. Congo’s body language and expression seems to move slowly from exuberance to doubt to a certain melancholy, depression, and even nausea. A clear crack in his psychic armor appears when he briefly plays the victim of torture and is thus obliged to imagine a tiny portion of the pain and humiliation suffered by his own victims. “Do you think those people,” he asks Oppenheimer, “felt like I did when I played their role?” Even more dramatic is the near final scene where Congo, in a kind of visceral karma, writhes with a severe case of the dry heaves. It is hard not to read the moment as an instance of failed catharsis, an abortive attempt to purge massive guilt. Without these ephemeral glimpses of doubt and answerability, the film would have been quite simply intolerable, resulting in a kind of triple horror: the horror of the crimes themselves, the horror in knowing that the criminals were never punished, and the horror of knowing that they felt little remorse. Although one death squad member points out that “history is written by the winners,” at least for one moment Oppenheimer has tricked one of the “winners” of history to imagine – however briefly – the feelings of history’s “losers.” (The film is currently being used by activists in Indonesia, and Oppenheimer plans to make a sequel from the point of view of the victims).

From representation to self-presentation

Paulo Sacramento’s feature documentary *Prisioneiro das Grades de Ferro* (2003) brings up key political/aesthetic issues of voice and representation. While preparing to make the film, Sacramento realized that his pampered background did not prepare him for the task. To get to know the prison, he offered filmmaking training to both the guards and the prisoners, but since only the latter were interested, they ended up being the co-directors of the film.



Bakhtin's characterization of literary texts as taking place on "interindividual territory," while true of all films as involving collaboration, is even more apt for a film like *Prisioneiro*. The subtitle reveals the film's intention: rather than portraits of the prisoners, we have self-portraits. Instead of characters in search of an auteur, we have prisoner-characters as co-authors of their own portrait. The film is premised on a kind of subject-director contract based on complementary knowledges; while the filmmaker initiates the prisoners into the codes of filmmaking, the prisoners initiate the filmmaker into the codes of the prison. The film thus breaks with what Jean-Claude Bernardet calls the "sociological documentary," where "experts" speak in "voice-of God" narration about the socially excluded while reaffirming their own power and authority (2003: 15).

Sacramento avoids the trap of the appropriation of speech through hybrid authorship or, in Foucauldian terms, "speaking together" instead of "speaking for." It was in conjunction with his work with the GIP (Prison Information Group), after all, that Foucault came to speak of "the indignity of speaking for others." The film in this sense undercuts the usually asymmetrical power relations between director and subject, a relation which becomes even more overwhelmingly asymmetrical in the case of those suffering the "social death" of incarceration. Hybrid authorship becomes a partial solution, then, to the aporias of subaltern speech (Gayatri Spivak), or the problematic nature of authentic, unmediated self-representation by oppressed and marginalized groups powerless to shape their own representation.

Prisioneiro das Grades de Ferro practices authorial self-relativization or the subversion of directorial power through a suggestive array of mechanisms: 1) the transfer of expertise by which the prisoners themselves become the real experts, those best equipped to reveal the secret codes, power arrangements, and political economy of the prison; 2) the dispersive delegation of *mise-en-scène*, by which the prisoners register scenes that Sacramento could not possibly have filmed, such as scenes from inside the cells at night; and 3) the inversion of the panoptical gaze, so that we do not look at the prisoners through the



peephole like the guards (or like Varela in the Babenco film); rather we look with the prisoners looking at the guards looking through the peephole.

Finally, the film practices humanization through domestication by showing the prisoners in their cells, which they have remodeled into simulacra of home through their own *mise-en-scène* of personal artifacts. Centralizing the peripheralized, the film creates a kind of self-subjectification through carceral phenomenology. Rather like Juliette in *2 or 3 things I know about Her*, the prisoners become the phenomenologists of their own lives. As they reflect on the most routine events (falling asleep, preparing coffee) the spectator comes to inhabit their subjectivity. The film thus fuses two points of enunciation usually separated – that of the subjects/objects of the film, those who supposedly experience without reflection, and that of the directors “supposed to know” and positioned to reflect with a distanced intelligence. The most minimalist of the Carandiru films in terms of performance and acting, performance in *Prisioneiro* is limited to what Ismail Xavier calls the camera-effect or “process of theatricalization generated by the camera and the real instigated by the experience of the filming itself with its consequences for all those involved.”

In a kind of *mise-en-abyme* of collective authorship, *Prisioneiro* foregrounds subaltern agency by showing the prisoner-filmmakers in the act of filming, often in pairs. The prisoners are so much at ease, so convinced that the director is not an agent of the state, that they proudly display even their illegal activities, such as making rum, planting marijuana, and fabricating weapons. (If Babenco’s perspective is creepily voyeuristic, that of the prisoner-cineastes is proudly exhibitionistic). *Prisioneiro* offers a strong case of what Comolli, borrowing from Claudine de France, calls “auto-*mise-en-scène*,” the process by which the desire of the filmed subject comes to inform the *mise-en-scène*. Yet the prisoners are not angelized either by the director or by themselves; rather than heroes, they are complex, fully human subjects. At the same time, the film makes us aware of the limits of “giving voice,” since at any given moment, due to what Consuelo Lins and Claudia Mesquita call the imbrication of perspectives, we are often not completely sure who filmed what we are



seeing (2008: 40). So Sacramento gives the camera to the prisoners, but also reveals the limits of this democratizing gesture.

Prisioneiro das Grades de Ferro can be seen as a culmination of an inexorable trend toward the democratization of filmic authorship. Although filmmaking historically has usually been in the hands of middle-class directors equipped with symbolic cultural capital (Bourdieu) and access to literal capital, many countervailing projects have tried to place the camera in the hands of the disempowered. Although this (partial) transfer of power was extremely difficult when filmmaking equipment was cumbersome and expensive, the various technological advances – from lightweight cameras and sound recording equipment in the 1960s to video in the 1980s up through the various digital revolutions – have made it infinitely easier.

Jean Rouch was an early key figure in this mutation toward egalitarian film production. Although Rouch-style collaboration now seems somewhat limited in the light of subsequent developments, it still constituted a major change in approach. Rouch spoke of “shared anthropology,” i.e., a dialogic collaboration between filmmaker-ethnographer and the ethnographic subject (a sharing both reciprocated and reversed in Manthia Diawara’s wittily titled film portrait *Rouch in Reverse*). With Rouch, democratization took many concrete forms, beginning with improvisation by the filmed subjects, for example Oumarou Gando as “Edward G. Robinson” improvising his commentary for *Moi Un Noir*, which reportedly inspired Belmondo’s nonchalant improvisations in Godard’s *A Bout de Souffle*. Another major democratizing change consisted in participant feedback in the form of screenings where the subjects offered their commentary and critiques, some included, for example in *Chronique d’un Ete*, in the final film itself.

Many of the “rules” articulated in Rouch’s 1973 book *The Camera and Man* work toward the same democratizing effect. Rouch’s goal of living with the subjects prior to filmmaking fosters more intimacy with the filmed subjects. The production ideals of minimal crew and hand-held equipment make film productions less intimidating by minimizing intrusion into the subjects’



everyday lives. Rouch's option for minimal voice-over, meanwhile, downplays omniscient commentary in favor of the words of the actual participants, while the rejection of the zoom-lens was designed to minimize the symbolically predatory violence of ethnographic voyeurism.

More thoroughly radical attempts at democratization go back to the many leftist collectives of the late 1960s, whether Cine-Liberation in Argentina or Third World Newsreel in the US, or S.L.O.N. and Cine-Lutte and Groupe Medvekiné in France. We find a precursor in the form of the *cine-tracts*, or militant short 16mm black-and-white films by anonymous collectives treating the 1968 "events of May" in France. The *cine-tracts* orchestrated still photos of demonstrations, the recorded sounds of militancy, voice-over commentary, and the slogans of the day. One of the most famous *cine-tracts* –dubbed imagetexts by W. J. T. Mitchell – featured a Parisian graffiti equating the CRS (de Gaulle's militia) with the Nazi SS (apud HABIB, 2008: 76). Chris Marker was a key figure in the largely student-led *cine-tract* movement, and a guiding force in the attempts to "put cameras in the hands of the workers," through his efforts with SLON (Society for the Creation of New Works) in collaboration with French factory workers.

Cinema was intimately involved in May 68, the near-revolution in France largely led by young people, beginning with *L'Affaire Langlois*, the February protests against the government's removal of Henri Langlois as head of the French cinémathèque. In May, 1968, many French filmmakers called for the closing of the Cannes Film Festival in the name of solidarity with striking students and workers. Calling up the memory of the French revolution and the "three estates" (nobility, clergy, and the people), leftist filmmakers tried to create a cinematic equivalent through the short-lived *Etats Generaux du Cinema*, which audaciously proposed the complete abolition of censorship, free movie screenings, state support for non-commercial films, universal education in filmmaking, and more generally a cinema unencumbered by the profit motive.

A shift in attention from texts to their authorship and their collaborative production triggers a theoretical shift. The question of the mimetic real gets displaced onto the very different register of who is empowered to represent,



or stage, or even interrogate the real. Rather than verisimilitude, the issue becomes one of who is actually holding the camera and doing the editing. At the same time, the act of “giving voice” is very complicated. The phrase itself implies that one person or group possesses voice and then delegates it to an oppressed person or group. “Giving voice” is rooted in a charitable conception: the haves “give” to the representational “have nots,” while the haves maintain their economic dominance, cultural capital, and paternalistic superiority. The real question, to use terms from Spinoza, is to turn *potenza* (power over) into *potere* (power as agency). In the cinema, it has never been simply a question of handing over the camera to representatives of the disempowered group. In the 1970s, different directors took different positions on the question of voice. For Chris Marker, placing cameras in the hands of workers would inevitably lead to a more accurate and politically coherent representation that would reveal, if not the truth, at least the provisional truth of a working class perspective. For the more skeptical Godard, such a handover would result only in a kind of pathetic mimicry rooted in false consciousness, whereby, in a circular process, workers would imitate those actors, such as Jean Gabin, who had incarnated workers in the cinema, and thus produce an imitation of an imitation.

In Japan, meanwhile, the films of Shinsuke Ogawa also have a place in this history. Ogawa’s roughly 25 films, made between the 1950s and 1990s, are embedded documents of the postwar Japanese left, from radical student movements, to the long, violent resistance of farmers to the construction of the Narita airport in the early 1970s, and then to Japan’s rural north, where Ogawa and his crew learned farming techniques and taught filmmaking, initiating a hybrid collective practice in which the documentary subject and filmmaking crew become all but indistinguishable.⁸ But it is perhaps the post-Cinema Novo history of Brazilian cinema that most dramatically exemplifies the dramatic shift from representation to self-representation. While the Cinema Novo directors were all white middle-class heterosexual male urban intellectuals “speaking

8. See NORNES, Abé Markus. *Forest of Pressure: Ogawa Shinsuke and Postwar Japanese Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.



for” the marginalized masses, Brazilian directors are now women, gays, lesbians, blacks, and indigenous. This paradigm shift is reflected not only in the trajectories of individual directors such as Coutinho, but also revealed through a comparison of two versions of the same film project, one from 1962 and the other from 2010. The initial project, called *Cinco Vezes Favela*, was a five-episode film centered on the Rio favelas, directed by Cinema Novo directors like Leon Hirszman and Carlos Diegues. The 2010 remake, in contrast, was produced by Diegues but filmed by directors from the favelas (Manaira Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Cadu Barcelos, and Luciana Bezerra). The revelatory new title: *Cinco Vezes Favela: Agora Por Nós Mesmos*.

Many zigzags marked the slow movement toward self-representation. First came a theoretical critique of documentary itself. In 1972 Arthur Omar published a manifesto defending the “anti-documentary,” or films which problematized the paternalism of the leftist documentaries of the time. Eduardo Coutinho’s *Cabra Marcado para Morrer* (Twenty Years After, 1984), registers this representational shift as it stood at the time of the political “opening” of the mid-1980s. Coutinho’s initial plan, conceived in optimistic left-populist years before the *1964 coup d’etat*, was a kind of cine-resgate or recovery of history, which would dramatically reconstruct the real-life political assassination, in 1962, of peasant leader João Pedro Teixeira. In a gesture of actantial self-representation, the actors were to be the actual participants (João Pedro’s comrades), the locale was to be the actual events, and one of the “actors” would be the deceased leader’s widow Elizabete, playing herself. Interrupted by the “risk of the real” in the form of the *1964 coup d’etat*, the filmmakers and the peasant participants were dispersed, and the material already shot had to be hidden from the dictatorship. With political liberalization 20 years later, Coutinho sought out the footage and the participants. Thanks to the film, Elizabete emerges from underground, encounters her family, and recomposes her identity as person and activist.

What interests us here, however, is the film’s reflexive charting of a mutation in representational practice. Between *Cabra* in 1964 and *Cabra* 1984, a radical change in filmic treatment exemplifies what one might call the historicity of



stylistics. The 1960s meeting with the widow is rendered in the didactic manner of the period – a *mélange* of *Salt of the Earth*-style socialist realism, stilted performance, over-explicit dialogue, and the heroicized image of the “people” promoted by the leftist Centers for Popular Culture. The 1980s meeting, in contrast, takes place in the era of network TV and the evolving style of Brazilian TV reportage. Coutinho shows photographs to his subjects, where their own image provokes recollections and emotions. In a kind of experiential photogenie – Jean Epstein’s phrase for the fascination of the filmed face – the film shows the conflicted emotions of love and loss and anger as they play across Elizabeth’s face. The filmic language, two decades later, is less inclined to discourse omnisciently about the other, more inclined to listen and learn.

In the wake of *Cabra Marcado*, Coutinho continued his unending search for more open and democratic forms of filmmaking. Consistent with his refusal of paternalism, miserabilism, and moralism, Coutinho distinguishes between the interview – premised on formal distance and social hierarchy – and the conversation, premised on intimacy, relative equality, and openness to digression. Rather than make films about others, Coutinho makes films with others. His constantly developing capacity for listening intensifies the desire of the filmed subjects to speak. In this sense, Coutinho develops what might be called, playing on Bakhtin, a filmic grammar of listening, or what Comolli synaesthetically calls the listening camera. Coutinho’s work, in this sense, explores the various dimensions of speech tact with a view toward egalitarian interlocution.

For Consuelo Lins, Coutinho’s films constitute embodied theory, where theorization is consubstantial with and tested by filmic praxis. The search now is less for story and character than for an illuminating premise or provocative concept. Within this alternative poesis, Brazilian analysts have noted certain general traits, including: 1) spatial concentration, an option to explore a single locale (*the favela Babilônia*) or even a single apartment building (*Edifício Master*); 2) the on-screen display of the apparatus and the filmmaking team; 3) aesthetic minimalism (no non-diegetic music, sparing use of montage and voice-over); 4) leisurely duration, sufficient for the subject to be at ease and expose his or her



hidden transcripts (proscribed non-official thoughts and feelings) (SCOTT, 1990: 34); 6) no prior scripting to avoid pre-set agendas; 7) single encounters with the filmed subject, without the luxury of “rewriting;” 8) the option for listening as opposed to combative directorial assertions; and 9) the refusal of totalization, an emphasis on singular human subjects traversed by contradictory social forces rather than on individuals as specimens of a pre-existing sociological or ideological category (“the working class,” “typical umbanda practitioner”).⁹The result of all these procedures is what Xavier calls the “aesthetically-inflected auto-construction of the character” (MIGLIORIN, 2010: 78).

Indigenous media in Brazil also merits mention as part of this trajectory of democratization. Indigenous films challenge the dominant western aesthetic not in the sense of producing films that are more aesthetically daring than those of a Godard or a Kluge but rather in the sense of making manifest the collective cultural assumptions that undergird indigenous *poesis*. Indigenous media begins from a taken-for-granted communalism where the filmmakers are assumed to be speaking not for themselves but for their communities. Ginsburg speaks of “embedded aesthetics,” in which the imperatives of the community overwhelm individual artistic distinction, a “system of evaluation that refuses a separation of textual production and circulation from broader arenas of social relation” (1994: 368). Unlike the French New Wave, with its Oedipal *ressentiment* against “*le cinema de papa*,” the indigenous filmmakers, within a kind of tribal auteurism, see themselves as primarily accountable to family and clan rather than to producers or sponsors. They consciously seek the approval of the elders, who insist on certain civilities, for example that the “characters” not be interrupted in mid-speech. Both the elders and their juniors see film as a way to preserve the traditional corpus of songs and stories.

9. The noteworthy analysts of Coutinho’s work include Consuelo Lins (*O Documentario de Eduardo Coutinho: Televisao, Cinema, e Video*), Carlos Alberto Mattos (*Eduardo Coutinho: O Homem que caiu na Real*) and Luiz Zanin Oricchio (*Cinema de Novo: Um Balanço Crítico da Retomada*). On Brazilian documentary in general, see also the excellent essays by Andrea França, Cesar Guimarães, Claudia Mesquita, Ivana Bentes, José Carlos Avellar, Miguel Pereira and Mariana Baltar in MIGLIORIN, Cesar (org.). *Ensaio no Real and also* ANDERMANN, Jens; BRAVO, Alvaro Fernandez (orgs.) *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*.



We find a different approach to the indigenous theme in Brazilian filmmaker Sergio Bianchi's deconstructive documentary *Mato Eles?* (Should I Kill Them, 1983). The film critiques the usual sentimental approach to the Brazilian Indians, beginning with the title, where the shifter pronoun "I" could refer either to the director or to the Indians – "Should I (the white) kill the Indians?" Or "Should I (the Indian) kill the whites?" The very formulation mocks white Brazilian sentimentality about "our Indians." The relationship is no longer cordial; rather, it is a struggle to the death. Instead of the customary depiction of the local habitat, interspersed with talking-head interviews and disembodied voice-overs expressing the enlightened humanism of middle-class white filmmakers, Bianchi mocks both the official discourse concerning the Indian and the bourgeois *bonne conscience* of the denunciation documentary. As a form of parodic pedagogy, *Mato Eles?* is structured around a series of apparently whimsical multiple-choice quizzes addressed to the spectator. The Brechtian call for the active spectator who "renders a verdict" is tinged here with bitter irony. One question reads:

Very few Indians remain from the once numerous Xeta tribe. What happened to the others? Choose one of the following: 1) They all intermarried with the white population and are living in the cities; 2) They all died due to infection diseases and litigation concerning land rights; 3) They are all on vacation in Europe; 4) the Xeta never existed, This documentary is false; 5) All of the above are correct.

Another quiz poses three unpalatable but hardly impossible outcomes: "The extermination of the Indians should be a) immediate; b) slow; c) gradual." Leaving little space for spectatorial self-satisfaction or false optimism, the quiz confronts the audience with the reality of extermination in a manner that initially provokes laughter yet subsequently elicits reflection and self-doubt.

Mato Eles? mocks the traditional romantic-indianist exaltation of the "disappearing" Indian by revealing that the "brave warriors" of the 19th century romantic poets are now trapped in a dreary 20th century cycle of impoverished powerlessness. At one point, Bianchi gives us a satiric trailer announcing



an Indianist epic entitled, in homage to James Fenimore Cooper, *The Last of the Xeta*. The lush strains of the Brazilian Indianist opera *O Guarani*, by the “Brazilian Verdi” Carlos Gomes, swell our expectations for an epic-romantic spectacle. Instead, Bianchi shows us a series of photographs of the sole surviving member of the tribe. The brave warrior of romanticism has become the object of police-style mug shots coldly registering the human remainders of genocide. Nor does Bianchi exempt himself from criticism. In a case of *financial reflexivity*, a gnarled-face Guarani asks Bianchi how much money he will make on the film, an unflattering question that would normally have found its way to the editing-room trash can. An authorial voice-over then speculates about the myriad ways of financially profiting from the Indian – anthropological scholarships, coffee table photo-albums, indigenous arts and crafts shops, European tours for the films. Here voice-of-God commentary mocks the filmmaker-God himself, in an act of self-desacralization directed at the power structure, the canonical documentary, and the cineaste himself.



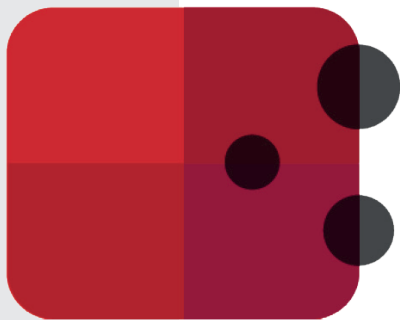
References

- AUFERDEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford, 2007
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003
- COMOLLI, Jean-Louis. *Corps et Cadre: Cinema, Ethique, Politique*. Paris: Verdier, 2012
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et Pouvoir*. Paris: Editions Verdier, 2008
- DAY, Amber. *Satire and Dissent*. Bloomington: Indiana University Press, 2011
- DELEUZE, Gilles. *L'Image-Temps*. Paris: Minuit, 1985
- DERRIDA, Jacques. "The Law of Genre" *Glyph: Textual Studies*, n. 7, 1988
- FOUCAULT, Michel. "Intellectuals and power: A conversation between Michel Foucault and Gilles Deleuze" in Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY.: Cornell University Press, 1980
- GINSBURG, Faye. "Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media". *Cultural Anthropology*, v. 9, no. 3, 1994
- HABIB, Andre. *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris: L'Harmattan, 2008
- JAMES, David E. *Allegories of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1989
- LINS, Consuelo Lins; MESQUITA, Claudia. *Filmar O Real*. Rio: Zahar, 2008
- MIGLIORIN, Cezar (org.). *Ensaio no Real*. Rio: Azougue, 2010
- ODIN, Roger. *De la Fiction*. Bruxelles: De Boeck, 2000
- RANCIÈRE, Jacques. *La Fable Cinematographique*. Paris: Seuil, 2001
- SOBCHAK, Vivian Carnal *Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004
- SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 1990



WHITE, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins, 1973

WINSTON, Brian. "Rouch's 'Second Legacy': Chronique d'un Ete as Reality TV's Totemic Ancestor". In: TEN BRINK, Joram. *Building Bridges: The Cinema of Jean Rouch*. London: Wallflower, 2007



Imagens do Sul: o documentário contemporâneo na Argentina e Brasil

Ana Amado¹ e Maria Dora Genis Mourão²

1 PhD em literatura pela Universidade de Leiden e Licenciada em Ciências Políticas, é professora titular de Teoria e Crítica Cinematográfica da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires. É professora visitante da Duke University e da Princeton University nos Estados Unidos, Universidad ARCIS em Santiago do Chile e na Universidad Nacional Autónoma do México. Obteve a Guggenheim Fellowship. É autora de *La imagen Justa. Cine argentino y política* e co-autora de *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones e Espacio para la Igualdad. El ABC de un periodismo no sexista*. E-mail: amado3@fibertel.com.ar

2 Professora Titular do Departamento de Cinema, Radio e TV da ECA/USP. Pós-Doutora pela École des Hautes Études en Sciences Sociales-EHESS, Paris. Ensina teoria e prática da montagem tendo montado diversos filmes, entre eles os documentários "São Paulo, Sinfonia e Cacofonia" de Jean Claude Bernardet e "São Paulo Cinemacidade" de Aloysio Raulino. É co-autora do livro *Cinema e Montagem*, co-organizadora do livro *Cinema do Real*, é também uma das organizadoras do Catalogo Jean Claude Bernardet, uma homenagem; é corresponsável pela organização editorial do Catalogo/Livro Chris Marker, bricoleur multimedia e do Catalogo/Livro Harun Farocki e a política do olhar. É Presidente do Centre International de Liaison des Écoles de Cinéma et Télévision. E-mail: mdmourão@usp.com



Resumo

Partindo do encontro (ou desencontro) entre o subjetivo e o público, articulação comum em boa parte da produção documental, propomos refletir sobre filmes argentinos e brasileiros que focalizam passagens da História de forte impacto coletivo e, por isso, capazes de produzir mudanças nas subjetividades. O recorte temático e conceitual se dará no eixo da História e da memória com foco no institucional e político, expressados desde o cotidiano e da experiência de indivíduos.

Nos filmes abordados personagens singulares interrogam o passado de maneira pessoal. A montagem ressignifica essas imagens no tempo presente e certifica esse recurso como uma das artes temporais que o documentário aperfeiçoou.

Palavras-chave

Documentários, história, memória, montagem.

Abstract

Starting from the articulation between the subjective and the public, which is common in documental productions, we aim to reflect on films that focus on moments of History with a strong collective impact, and, therefore, are capable of producing changes in subjectivities. The selections of films are related to the themes of History and Memory focusing on institutional practices and politics, expressed from the quotidian and from the experience of individuals.

In films that we address, singular personages interrogate the past in a personal way. The montage resignifies these images in the present time and certifies this feature as one as the temporal arts that documentary has perfected.

Keywords

Documentaries, history, memory, montage.



Dossiê

Para Grierson, a afirmação de que o documentário é um ‘púlpito’ era um subterfúgio retórico. Que a essa alegação faltasse substância talvez não fosse sua culpa; ao contrário, era consequência da ampla tolerância da sociedade em que vivia para o debate, o que facilmente absorve toda crítica. Em outros lugares e outros tempos, circunstâncias mais repressivas conspiram para dotar o documentário de uma saliência na esfera pública que possui maior impacto. Na América Latina, com o militarismo do final do século XX arrefecido, o documentário se tornou menos um púlpito para proselitismo do que um divã de analista para cura do trauma social.

Um mapa possível

“América Latina” implica em muitas coisas, incluindo um imaginário continental. É um conceito – um pensamento que une políticas, culturas, linguagens e literaturas para construir uma comunidade imaginada e estabelecer um presente baseado em fundações comuns. Entretanto, não é fácil pensar em imagens e experiências que consigam sintetizar este continente. A tentativa de juntar a América Latina sob um único rótulo tinha uma *raison d’être* nas décadas de 1960 e 1970, quando havia uma base comum – uma busca comum de utopias. Hoje, essa base comum ainda existe, mas com modos heterogêneos de construção simbólica de uma comunidade e de conceber – ou nomear – tal integração.

A América Latina, como é conhecida, é também Ibero-América. O “Ibero-Americano” contém – entre muitas outras questões – uma assimetria linguística que se origina dos dois grandes poderes imperiais que há dois séculos dividiram o território do Novo Mundo: Espanha e Portugal. Processos de integração correntes estabeleceram parâmetros compartilhados em que as culturas se tocam tão de perto que é impossível pensar sobre a comunidade da América Latina de modo que exclua o Brasil.



Assim, nossa intenção, primariamente, é demarcar nesse extenso mapa continental, a área que Brasil e Argentina partilham em termos geográficos e culturais.³ Porém, há diferenças que tornam difícil esta tarefa.

Uma primeira diferença jaz, precisamente, no volume da produção de documentários do Brasil. Este gênero, entretanto, tem se fortalecido nas duas últimas décadas – período chamado, em consequência, de “Primavera do documentário”. Isto é o resultado de várias medidas institucionais que impulsionaram a produção, além do encorajamento proveniente da existência do *É Tudo Verdade* – Festival Internacional de Documentários. Desde sua primeira edição em São Paulo, em 1996, o *É Tudo Verdade* tem se repetido todos os anos, acontecendo nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, além de outros estados do Brasil. Não há dúvida de que este evento tem tido um grande impacto na recuperação da importância histórica do documentário, que pode ser claramente vista na emergência de novas tendências e novos espaços de exibição. Em 2001 o festival acrescentou as atividades da Conferência Internacional do Documentário, onde o documentário, em todas suas formas e variações, é considerado uma forma audiovisual fundamental. O resultado foi que o filme documentário se tornou um tópico principal de debate e reflexões, abrindo espaço para cada vez mais pesquisa, uma pesquisa mais e

3. Desde 1991 Brasil e Argentina fazem parte do MERCOSUL (Mercado Comum do Sul), juntamente com Paraguai, Uruguai e, ainda em processo de incorporação, Venezuela, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru são nações associadas. Sua criação implicou em um grande número de inovações econômicas, sociais, políticas, culturais e simbólicas para as nações membro. Um ano chave foi 2003, quando a coalizão foi relançada pelos governos de Lula, no Brasil, e Kirchner na Argentina. Desde então, ocorreu um processo de fortalecimento da integração regional, para além das questões meramente comerciais, mas com um alargamento dos objetivos para outros grupos e com novas iniciativas em diversas áreas. Algumas das áreas que inicialmente não foram consideradas chave para a integração inicial, como a cinematografia (a indústria cinematográfica) entraram na agenda. A renovação do Mercosul é vista através da criação de uma organização específica, criada para discutir temas da indústria de cinema e audiovisual. A RECAM (Reunião Especializada de Autoridades Cinematográficas e Audiovisuais do Mercosul), com seus escritórios centrais em Montevideú, Uruguai, desde 2003, é um corpo consultor de representantes das mais altas autoridades cinematográficas de cada nação participante. Entre 2003 e 2009, quando foi lançado o Programa Audiovisual do Mercosul, foram completados 37 filmes como coproduções que incluíam pelo menos duas nações-membro do Mercosul, na maioria dos casos, Brasil e Argentina. Para uma análise mais exaustiva das transformações do Mercosul em termos de cinema, ver: MOGUILLANSKY, Marina. *Pantallas del sur. La integración cinematográfica en el Mercosur*. 2011. Tese doutoral não publicada, Ciências Sociais, Universidade de Buenos Aires, Buenos Aires.



mais generalizada e sistematizada. A característica particular deste movimento brasileiro de filme documental é que um fluxo contínuo de documentários é agora assistido em um número significativo de salas de cinema. Este é um fenômeno brasileiro que é claramente parte de um contexto internacional, mas com suas próprias características, particularmente dentro do continente.⁴

A diversidade cultural do Brasil está expressa na diversidade de tópicos e estéticas de cada uma de suas regiões. A Argentina não possui uma produção tão regionalmente definida. Entretanto, repetindo o movimento “excêntrico” do continente – a “excentricidade” sendo, atualmente, central – e especialmente devido à nova Lei da mídia audiovisual⁵, a produção de filmes em todo o país se expandiu de forma significativa, oferecendo à televisão local importante quantidade de produções independentes. A abertura da mídia e o surgimento de espaços de exibição alternativos permitiu a circulação de vozes e temas que são notavelmente diversos. Isto alimentou uma busca constante por novas formas de expressão documental.

Um ponto de partida e dois eixos

Para estabelecer os limites necessários para o escopo de nosso estudo dessa diversidade e experimentação, nós identificamos certos eixos. Estes eixos não servirão para canonizarmos trabalhos ou autores. Ao contrário, iremos examinar aqueles filmes que, tomados como um todo, nos permitem esboçar um mapa preliminar das questões levantadas em geral pelo encontro

4. Em 1996 apenas um documentário de longa metragem foi exibido nos cinemas – *Todos os corações do mundo* (Murilo Salles, 1995). Em 2006 foram vinte e seis e em 2010, vinte e quatro. Outro detalhe interessante é que em 2011, no Brasil, foram produzidos sessenta filmes documentários, contra cinquenta e nove de ficção.

5. A Lei 26.522 dos Serviços de Comunicação Audiovisual governa a operação das mídias de televisão e rádio na Argentina. Promulgada em outubro de 2009 pela presidenta Cristina Kirchner, veio substituir a regulação estabelecida pela ditadura militar em 1980, que limitava a liberdade de expressão, bem como a propriedade dos meios a certas empresas. Abrindo espaço para novas permissões/licenças e espaços, esta lei estimulou uma intensa produção audiovisual, com forte ênfase no uso do documentário por parte de entidades educacionais, sociais e outras organizações similares através de todo o país.



(ou choque) do subjetivo e do público – uma articulação comum, afinal, na produção contemporânea mundial de documentários. Tal articulação é claramente atravessada em nosso mapa por um par de eixos particularmente salientes, temáticos e ao mesmo tempo conceituais: isto é, história e memória.

Entendemos a história não como uma programação estreita que conecta o coletivo institucionalmente, mas também em um sentido mais amplo. Estamos interessadas naquela história construída a partir da experiência cotidiana daqueles que a vivem em diferentes estágios de suas vidas e a transformam em suas próprias histórias. Precisamente no cruzamento entre vidas públicas e privadas, em como as subjetividades se relacionam com o mundo, fazendo uma ponte entre o passado e o presente. Isto, então, permite que a memória tente organizar o caos da história dentro dos limites de um documentário biográfico ou autobiográfico.

As questões que servem como ponto de partida a nos guiar nesse terreno envolvem não apenas estas questões como tópicos, mas também incluem os dispositivos formais que os documentários por nós selecionados empregam para tratar dessas questões. Como são organizadas as imagens, sons, fotos, documentos, declarações orais e escritas para tocar o passado quando essa história é recordada no presente? Qual é o tratamento apropriado para o material audiovisual e textual de modo a trazer para o presente o seu verdadeiro conteúdo histórico?

Em termos tradicionais a tendência é propor o filme documentário como ilustração e reflexão sobre este ou aquele período da história. O objeto de ilustração ou reflexão é entendido como um “evento” (um termo que, acreditamos, gera tantas definições quanto existem intérpretes). Mas preferimos reduzir “evento” ao seu significado mais imediato: fatos que criam processos frequentemente imprevisíveis e que produzem um forte impacto coletivo. Esses “fatos” sobre “eventos” são capazes, por esta razão, de produzir mudanças importantes no entendimento. Repetidamente, o instrumento usado para se fazer isto com o documentário é recorrer a imagens de arquivo com a inscrição distintiva do papel autoral (por



exemplo, na edição ou montagem). Isto define a estrutura formal do documentário ibero-americano quando o tema é a história coletiva.⁶

No Brasil, os documentários de Silvio Tendler revisam o período pré-ditatorial de sua história do século XX através das biografias fílmicas de uma série de líderes democráticos falhos. *Os anos JK – uma trajetória política* (1980, Brasil) narra a história da ascensão política de Juscelino Kubitschek. Para ilustrar seu período presidencial (1955-1960), Tendler enfatiza a audácia de construir Brasília, a nova capital bem no coração geográfico do país, e o final trágico do homem. Os direitos políticos de Kubitschek foram eventualmente retirados pelo governo militar, e na sequência ele morre em um acidente de carro. Em 1981 o diretor Luis Alberto Pereira dirigiu o documentário *Jânio a 24 quadros*, sobre o curto período presidencial de Jânio Quadros, que sucedeu Kubitschek e renunciou em agosto de 1961, após governar por oito meses. Ele foi sucedido por João Goulart, o sujeito do documentário seguinte na filmografia de Tendler: *Jango* (1983, Brasil). Goulart foi o último presidente democrático, derrubado pelo golpe militar de 1964. Em *Tancredo, a travessia* (2010, Brasil), Tendler dá seguimento à documentação fílmica da presidência do Brasil com o estudo da carreira política de Tancredo Neves, o primeiro presidente civil depois das duas décadas de ditadura militar. Tancredo foi indicado em 1985 como resultado do acordo entre os militares e os partidos políticos durante a transição entre a ditadura e a volta à democracia, mas veio a falecer de repente, jamais tendo assumido o cargo.

O documentário também foi o veículo cada vez mais escolhido durante os anos 1990 na Argentina para estudar eventos do passado histórico e do presente social, eventualmente se transformando num dos mais importantes gêneros cinematográficos da produção fílmica argentina no início deste novo século.

6. No Brasil, a ditadura militar governou entre 1964 e 1985. Foi o período mais longo de uma ditadura e o modelo se espalhou por toda a América Latina durante a década de 1970. No Chile, a ditadura militar governou durante o período 1973-1984 e na Argentina entre 1976 e 1983. A relação entre o cinema e a memória constituiu um dos temas mais explorados no filme documentário da América Latina, embora o tema assumisse diferentes perspectivas formais e precedentes históricos, considerando que a Argentina e o Brasil – assim como o Chile – seguiram estilos e caminhos diferentes em seu retorno à democracia.



Uma parte substancial do cinema argentino atual usa o documentário e expressões poéticas complexas para construir relatos de memória individual e coletiva, bem como para dar testemunho às consequências dos crimes de genocídio da ditadura naquele país que, entre 1976 e 1983, destruiu milhares de vidas, uma geração de jovens. A revisão desses crimes teve um aspecto de pesquisa e denúncia durante o primeiro período da volta à democracia. Por exemplo, em *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987, Argentina), Carlos Echeverría, o realizador, documentou em termos formalistas e temáticos, a investigação do sequestro e desaparecimento de um estudante universitário e ativista da esquerda peronista na cidade de Bariloche durante a ditadura militar.

Entre outros recursos visuais e narrativos empregados por Echeverría, a história é contada na primeira pessoa, com um ator representando o diretor, enquanto a narrativa ilustra cada estágio de sua investigação. Esta abordagem forneceu um modelo que exerceu notável influência sobre trabalhos posteriores no gênero.

Durante os anos 1990, o foco também foi em documentários sobre organizações revolucionárias. Mais uma vez, a técnica do testemunho predomina. Em *Montoneros, una historia* (1994, Argentina), dirigido por Andrés Di Tella, as ações dos ativistas militantes pertencentes ao grupo armado *Montoneros*, e a violência repressiva desencadeada contra eles são relatados por diferentes grupos políticos. O filme é estruturado em torno das memórias de um protagonista, um sobrevivente de um centro clandestino de detenção. Um ano depois deste filme, *Cazadores de utopias* (1995, Argentina), dirigido por David Blaustein, apresentava outros testemunhos de antigos militantes montoneros. Esses testemunhos são contados de maneira altamente subjetiva, com as histórias individuais montadas para oferecer um relato coral da memória histórica e política.

Desde o começo deste milênio tem havido, notavelmente, uma significativa produção de filmes documentários realizados pelos filhos das vítimas desta geração dos anos 1970. Cada filme exhibe maneiras diferentes, diretas ou indiretas, de rever as ações e discurso político de seus pais. *Papá Ivan* (2000, Argentina-México), dirigido por María Inés Roqué, e *Los rubios* (Argentina, 2003) são filmes canonizados devido à força de suas buscas pela verdade de



seus pais. Eles demonstram vividamente o uso do documentário como um instrumento da memória e da identidade pessoal, além de prestar homenagem às vítimas da opressão extrema. No contexto contemporâneo, afirmam a diferença geracional, mas, ao mesmo tempo, mostram respeito. Muitos filmes assim foram realizados – por exemplo, mais recentemente (*H*) *Historias cotidianas*, primeiro documentário de Andrés Habegger (2001, Argentina), e *M* (2008, Argentina), de Nicolás Prividera entre outros.

No Brasil, este tropo é também um desenvolvimento recente do século XXI. Muito embora existam alguns filmes de ficção que lidam com o período ditatorial, não foi até os anos 2000 que emergiu uma concentração de documentários de longa-metragem tratando diretamente do período militar. Sem dúvida, esse crescimento é uma consequência da criação da Comissão Especial em 1995 – dentro da Secretaria de Direitos Humanos do Brasil, que em 2003 ganhou status de Ministério – para investigar os “desaparecidos” brasileiros durante o período militar.⁷

Neste grupo de filmes temos *Cidadão Boilesen* (2005, Brasil), dirigido por Chaim Litewsky, sobre a execução de um homem de negócios – Boilesen, o cidadão do título – por um grupo guerrilheiro armado, a quem acusam de financiar a clandestina Operação Bandeirantes (OBAN). Ele era acusado de cumplicidade direta nas torturas selvagens praticadas pela organização. Em *Hércules 56* (2006, Brasil), Silvio Da Rin conta a história de um dos momentos mais tensos durante a ditadura: o sequestro, em 1969, do embaixador americano Charles Elbrick como refém a ser trocado por quinze prisioneiros políticos. Estes foram libertados e voaram até o México num avião Hércules 56 – daí o título do filme. Cinco dos sequestradores são filmados sentados em torno de uma mesa enquanto relembram detalhes do evento e do contexto político que os motivou. Seus comentários são alternados com testemunhos de outras pessoas e imagens de arquivo.

Em *Caparaó* (2007, Brasil) Flávio Frederico enfoca a primeira tentativa de luta armada contra o regime militar. Conta a história de uma revolta contra o governo,

7. Em 2011, sob a presidência de Dilma Rousseff, foi criada a Comissão Nacional da Verdade para investigar as violações dos direitos humanos durante o período 1946-1988.



em agosto de 1966, por um grupo de ex-soldados dispensados de unidades do exército estacionadas na Serra do Caparaó. *Operação condor* (2007, Brasil), dirigido por Roberto Mader, investiga a cooperação através das fronteiras entre agências de inteligência de diferentes governos militares da América do Sul e suas práticas de sequestro e assassinato de militantes e ativistas políticos.

Excesso de testemunhos – cabeças falantes como principal fonte de informação – que fazem da palavra o fundamento do significado e condicionam as narrativas, são repetidamente empregados nos documentários que mencionamos. Isto pode ser entendido como algo que ocorre à custa de técnicas mais criativas, em que se poderia dar mais relevância para, por exemplo, o texto – escritura – e sua relação, reconciliada ou não, com a imagem. Mas nem todos concordariam com a condenação do uso extensivo do testemunho de “cabeças falantes” como tendo eficácia limitada em termos fílmicos. Agnès Varda, por exemplo, acredita que “o preconceito acadêmico de que um documentário não pode ser uma mera sucessão de testemunhos (fez com que) fosse todo vestido e inflado com uma profusão de recursos irrelevantes”.⁸

É essencial mencionar aqui o chileno Patricio Guzmán, cujos documentários demonstram perfeitamente a passagem entre memória e história. O canônico *La batalla de Chile* (1972-79, Chile-França) oferece um relato excepcional sobre as alternativas políticas, sociais e culturais que estavam sendo implementadas pelo governo de Salvador Allende. Estas se desenvolvem no presente, criando um arco narrativo que conduz, inexoravelmente, ao golpe militar e à queda de Allende em 1973. Em *La memoria obstinada* (1997, Chile), Guzmán retorna a esses eventos usando o testemunho de muitas das pessoas envolvidas. O papel de vozes e imagens de sobreviventes e de outras testemunhas é igualmente central em seu *Pinochet* (Chile, 2001), e em *Allende* (2004, Chile).

Seu recente *Nostalgia de la luz* (2010, Chile) explora de modo brilhante múltiplos níveis de metáforas para a ausência. Trata-se de uma observação filosófica sobre a memória, o tempo e o cosmos sob o céu claro do deserto do Atacama, onde os antigos deixaram milhares de geoglifos (seus significados

8. Gonzalo de Pedro, ‘Agnès Varda “Es um mal debate el del cine femenino”’, *El Mundo*, 13 de abril, 2012, www.elcultural.es/version_papel/CINE/30890/Agnes_Varda. Acesso em 11 de setembro de 2012.



em boa parte perdidos), enquanto os astrônomos modernos examinam os céus como os parentes dos desaparecidos escavam covas coletivas onde jazem os restos das vítimas da ditadura.

As representações das mortes e dos massacres não são significadas em documentários somente por meio do testemunho oral, embora este predomine; às vezes, técnicas explorando as relações entre textos e formas visíveis são também usadas para ilustrar o que, de outra maneira, não poderia ser representado. *Trelew: La fuga que fue massacre* (2004, Argentina), dirigido por Mariana Arruti, apresenta uma detalhada reconstrução através do testemunho de sobreviventes. A atrocidade, o assassinato a sangue frio de dezenove guerrilheiros presos na base naval de Trelew, nas costas da Patagônia, são lembrados sem o uso de imagens, já que a narrativa oral (ou verbal) descreve a cena da execução.

Em *La imagen final* (2008, Argentina), de Andrés Habegger, a imagem que falta é aquela da morte do câmera Leonardo Henriksen. Henriksen filmou seu assassino, o soldado que vemos atirando contra ele durante o assalto ao Palacio de la Moneda em 1973.



Nostalgia de la luz (2010): uma observação filosófica sobre a memória, o tempo e o cosmos sob o céu claro do deserto de Atacama.



Em *El predio* (2010, Argentina), de Jonathan Perel, o que falta é o contrário: palavras – testemunho. Por esta razão, o poder do visual é o único modo que resta para transmitir o horror da Escola Mecânica Naval (ESMA), o maior centro de tortura e desaparecimento durante a ditadura. Em *Pacto de silencio* (2005, Argentina) Carlos Echeverría estabelece a verdade sobre o presente através da exibição sem remorsos de arquivos que visualmente evidenciam a cumplicidade dos moradores de Bariloche na defesa do assassino nazista Erich Priebke, que se escondia alegremente entre eles havia décadas.

O período das “*images-vérité*/imagens-verdade”

Durante os anos 1960, havia no Brasil e na Argentina o desejo de entender “o povo”: através do documentário, a história social entra em cena. Fernando Birri, com *Tire dié* (1960, Argentina) e *Los inundados* (1962, Argentina), teve uma profunda influência por todo o continente com sua estética neorrealista. Usando este precedente (e com tópicos também tocados nos filmes de ficção do Cinema Novo), o documentário brasileiro abordou temas sociais e políticos contemporâneos. *Viramundo* (1965, Brasil), de Geraldo Sarno, considerado pelo crítico brasileiro Jean Claude Bernadet “um clássico do documentário social brasileiro”, acompanha camponeses no Nordeste do Brasil fugindo da seca somente para sofrer a proletarização em São Paulo. A narração enfatiza neste deslocamento o papel do misticismo e da religiosidade para aliviar as condições de pobreza, inadequação social e dificuldades de integração dos migrantes. O ambiente urbano de classes heterogêneas em São Paulo também é o cenário para *Liberdade de imprensa* (1967, Brasil), de João Batista de Andrade, um documentário provocativo em estilo *cinéma vérité*, realizado no meio da ditadura. Andrade dá início a discussões nas ruas do centro de São Paulo sobre o amordaçamento da imprensa pelas autoridades. Com este filme começa o movimento do “*Street cinema*”, caracterizado pela estratégia de intervenção direta do cineasta. Ele dá importância às vozes excluídas, corrigindo a negação do debate público. Em *Opinião pública* (1967, Brasil), de Arnaldo Jabor, o foco do documentário, também no estilo *cinéma vérité*, é a classe média brasileira,



especialmente os grupos conservadores no Rio de Janeiro e sua cumplicidade com o golpe militar de 1964.

Filmes do grupo *Cine Liberación*, por exemplo, *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968, Argentina), dirigido por Gerardo Vallejo, enfatizam os símbolos da pobreza humana e material como um chamado à ação num sentido abertamente político. *La hora de los hornos* (1968-70, Argentina), de Fernando Solanas e Octavio Getino, também do grupo *Cine Liberación*, é um documentário que une formalmente as *avant-gardes* políticas e artísticas, ao ponto de ser precedido e acompanhado por declarações que ressaltam a intenção de usar o filme como instrumento de intervenção e de agitação política direta. Através de sua distribuição nacional e internacional arriscada (porque proibida), este filme canônico se tornou o maior exemplo de cinema político *engagé* produzido na América Latina (ao menos, é o que dizem alguns) durante os anos 1970.

Seguindo uma tendência internacional, a produção da década de 1970 no Brasil se tornou mais diversificada. Um espectro mais amplo de tópicos foi abordado. Foram produzidos documentários experimentais e reflexivos, como *Congo* (1972, Brasil), em que Arthur Omar documenta um ritual folclórico recorrendo a procedimentos visuais que rompem com a tradição do documentário etnográfico. *Di* (1977, Brasil), de Glauber Rocha, pode ser referido como um documentário registrando um evento (o funeral de um dos mais importantes pintores brasileiros, Di Cavalcanti); mas também envolve intervenção direta na ação. Esta mistura de *cinéma vérité* e a estética da reportagem de televisão ao vivo promovem um estilo que Glauber desenvolveria mais tarde em seu programa de televisão *Abertura*, entre 1979 e 1980.

Durante este período, os realizadores no Brasil começaram a produzir filmes que exploravam a fronteira entre documentário e ficção, antecipando o traço mais óbvio do realismo, tal como hoje é visto no cinema atual. Jorge Bodansky e Orlando Senna já nos haviam feito confrontar o choque documentário/ficção com *Iracema, uma transa amazônica* terminado e censurado em 1975. Os líderes militares no poder de então tinham desenvolvido uma política de integração e desenvolvimento nacional que incluía uma rodovia através da Amazônia legal. O filme ataca o projeto ao documentar a destruição da região, o uso



de trabalho escravo e a difusão da prostituição. Faz isto no contexto de uma história ficcional, de Iracema, uma garota da região. (Iracema é enganada por um caminhoneiro, Tião Brasil Grande, e termina como prostituta nas margens da rodovia Transamazônica.)



Iracema, uma transa amazônica (1975): fronteira entre documentário e ficção.

O filme contemporâneo que ecoa *Iracema* é *Serras da desordem* (2006, Brasil), de Andrea Tonacci. Este documentário também se concentra num personagem principal, um índio chamado Carapiru, mas introduz um aspecto ficcional quando Tonacci convida Carapiru a reconstruir sua própria história. O próprio Carapiru reencena, como um ator, sua história de aculturação forçada que, assim como no caso de “Iracema”, reflete a política civilizadora da nação brasileira. Ele retornou para a floresta onde vivia e traça novamente sua vida ali; mas quando Carapiru recorda e reconstrói sua história, ele se aproxima da narrativa ficcional.

Então, o ambiente é real, a história é real, e o tópico é o mesmo de *Iracema* – problemas do desmatamento devidos ao avanço da “civilização”, causando transformações sociais e culturais drásticas. O filme avança com fragmentos e oposições (indivíduo e sociedade, natureza e civilização, ficção e realidade), tornando difícil para a plateia se sentir confortável. Isto é exacerbado com uma notável experimentação com a linguagem.



Durante os anos 1980 se observa um movimento em direção ao ensaístico, com documentários muito críticos, irônicos e conceituais. *Mato eles?* (1982, Brasil), de Sergio Bianchi denuncia a apropriação ilegal de terras indígenas no sul do Brasil, enquanto *Ilha das flores* (1985, Brasil), de Jorge Furtado, condena a pobreza, a fome e a exclusão social. São exemplos de documentários que tratam de problemas sociais, mas que subvertem a hegemonia da abordagem clássica ao rejeitarem a apresentação de uma tese (sociológica, filosófica, ou simplesmente poética) como determinante da estrutura do filme.

Iconografia, alegoria, mitos e história

Para atravessar a história escura e o drama da Argentina na segunda metade do século XX, a linguagem do mito pareceu ser uma boa aliada. Em ambos os aspectos, narrativo e visual, *Pulqui, Un instante de la patria de la felicidad* (2006, Argentina), dirigido por Alejandro Fernandez Moujan, incorpora esse aspecto mítico da história. A inesgotável iconografia do primeiro período do peronismo inspirou o artista visual Daniel Santoro a recriar em sua tela momentos chave do imaginário coletivo, sintetizado nas figuras de Perón e Evita; cenas de bem-estar doméstico, arquitetura pública e as ruínas do passado de felicidade. Dentre estas imagens que ele pinta está aquela de um pequeno avião, o “Pulqui”, um feito emblemático de engenharia representando a perícia do peronismo. A construção de uma reprodução em escala do avião inspira Moujan, que documenta os estágios da reconstrução até sua efêmera tentativa de voar.

Julián d’Angiolillo, em *Hacerme feriante* (2010, Argentina), trata de outro mito, aquele do período feliz de lazer durante o primeiro período peronista. O filme enfoca *La Salada* – originalmente construído nos anos 1950 como parque e resort nos subúrbios de Buenos Aires – tomando como ponto de partida a emblemática transformação do espaço em um mercado de pulgas noturno gigantesco, informal, densamente ocupado. Com o uso de *freeze-frames* d’Angiolillo ilumina pontos do passado, trazendo-os para o presente, buscando aquelas imagens e linguagens por um pouco da intensidade original dos momentos dos quais já não existe mais registro. Este é um modo positivo de se trabalhar com mitos, criando uma forte



dialética, necessária para se entender o presente. Em suas notas documentais, Pasolini disse que nenhum presente poderia ser construído sem se apelar para a história mítica, uma espécie de inconsciente coletivo como cimento indispensável para o contemporâneo.⁹

Leonardo Favio seguiu esse princípio, transformando a linguagem do mito na base da articulação visual e narrativa de seu longo documentário *Perón, sinfonía del sentimiento* (1996-2000). Ali ele dá um tratamento ficcional a imagens de arquivo e outras fontes documentais (*slides* e som de arquivo) ao inter-relacioná-los com a história. O filme se autoanuncia como um documentário e, de fato, Favio oferece um documentário histórico do peronismo. O traço mais importante da estrutura narrativa, porém, é o uso da linguagem do mito; isto é, o relato complexo que emerge da fusão de passado e presente (um tempo “*back/forward*”). Isto cria imagens míticas dos fatos históricos. Favio lança mão de vários recursos para manipular imagens e som, como a reconstituição de material de arquivo, para reforçar a representação visual, a utilização de atores que são sócias de Perón e Eva, além de outros sócias para os líderes políticos e sindicais que os rodeavam. Todo esse material está ligado (de novo) aos desenhos e pinturas de Daniel Santoro, que enfocam temas e personagens peronistas. O resultado é uma visão quase ‘sacramental’ do passado peronista, narrado de um modo plausível e crível para perpetuar a história.

Isto transforma o mito numa máquina narrativa da história; mas há aqueles que associam essa técnica à propaganda, criando sentimentos exagerados ao repetir cenas “populistas”. Paradoxalmente, o fato de a atenção ser dirigida para isto acaba realçando uma marca (ou uma espécie de peculiaridade expressiva) que é imputada ao nosso cinema, à América Latina em geral e, por extensão, a todos os países do “Terceiro Mundo”. Os artistas neste universo estão de algum modo condenados a narrar a história sempre como crise, catástrofe e miséria.

9. Pasolini, em uma das sequências mais interessantes de seu documentário *Appunti per un'orestiade africana* (1970), afirma enfaticamente que: “Os mitos dos ancestrais devem coexistir com sua democracia recuperada”. Estudantes africanos, ouvindo-o numa universidade de Roma, rejeitaram seus argumentos com a mesma força.



Nos anos 1980 Fredric Jameson cunhou o conceito de “alegoria nacional” – que tem gozado de uma longa vida, a despeito das críticas recebidas – para definir o cinema e a literatura desses países que, diferentemente dos sistemas hegemônicos de representação, tendem a contar histórias individuais como uma alegoria para situações públicas. Jameson exemplifica isto com sua interpretação dos filmes de Solanas e Ousmane Sembène, entre outros.¹⁰

Um documentário que deve ser considerado quando se trata da revisão do passado histórico é *Cándido López: Los campos de batalla* (2005, Argentina), dirigido por José Luis García. O filme não lança mão de mitos ou alegorias, mas das artes visuais, já que o guia conceitual e visual para sua narrativa é uma série de pinturas a óleo de Cándido López (1840-1902). Cándido López foi soldado e jornalista durante a Guerra da Tríplice Aliança (1865-70), declarada por Brasil, Uruguai e Argentina contra o Paraguai. O diretor, que também se torna o narrador do filme, começa sua jornada através da Argentina e Mesopotâmia Brasileira, andando pelos campos de batalha (onde estilhaços de granada ainda podem ser vistos), e reproduzindo com sua câmera o famoso “ponto de vista alto” usado por Cándido López. Esta era uma técnica bastante cinematográfica, retratando as cenas de batalha, como se mostrasse, num plano geral do alto, ações múltiplas e simultâneas. Na estrada, o diretor descobre histórias pessoais e, ao mesmo tempo, as razões por que esses estados ocultaram essa guerra de extermínio lançada contra o Paraguai.

Gilles Deleuze analisou o trabalho de autores “marginais”, talvez com mais sutileza do que Jameson, assimilando a ideia postulada por Kafka sobre a força potencial, mas subversiva, da “literatura menor” produzida nos pequenos países da Europa Central. Tal força pode ser atribuída a mitos que atravessam a fronteira que separa questões políticas e privadas – por exemplo, nos filmes de Glauber Rocha.¹¹ O ponto de vista que garante uma ponte seria a subjetividade – a pressuposição do direito do indivíduo de interrogar o mundo em um exercício

10. Fredric Jameson, “Transformaciones en la imagen en la posmodernidad” [Transformations in the image in postmodernity] *Revista de Crítica Cultural* n. 6, ed. Cuarto Propio (Santiago de Chile: Marzo 1993). Tradução de “Third world literature in the era of multinational capitalism”, *Social text* n. 5, Autumn 1998.

11. *L’image-temps. Cinéma 2* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1985), p. 202.



de invocação de memórias que não são nem completamente pessoalmente psicológicas, nem completamente coletivas, mas uma rua de mão dupla entre o pessoal e o público.

Poéticas da experiência e documentos da memória

O gênero documentário se alargou e abriu espaço para novas formas de expressão que, em um movimento panorâmico e circular, dá espaço para novas formas de representação e enunciação. A tradição clássica de observar e/ou refletir sobre o “outro” foi rompida quando houve a incorporação do “eu” pela primeira vez. O documentário da América Latina começou a buscar um lugar para o sujeito na representação do mundo. Uma nova forma de construir a subjetividade no documentário contemporâneo emergiu, operando principalmente através da criação de conexões sentimentais entre o realizador e o público, conexões que um cinema subjetivo sempre procura construir.

Narração subjetiva e imagens pessoais documentais permitem explorar a relação entre assistir e lembrar. E é nesta relação que se configura um discurso interior para revelar a verdade do artista; e, ao mesmo tempo, as imagens também mostram alguma verdade sobre o mundo, ou sobre algum estágio da história. Essa busca pela identidade no mundo tende para a globalização. É um movimento que busca transformar um discurso interno em um discurso manifesto em que o pessoal e o subjetivo são predominantes. A primeira pessoa adquiriu importância expressiva política e cultural durante as décadas recentes; então, é importante determinar o “lugar do sujeito” na representação do mundo levada a cabo pelo documentário.

João Moreira Salles, em *Santiago* (2006, Brasil), quer contar a história de Santiago, o mordomo da família. Entretanto, sua atuação pessoal como diretor e entrevistador reestrutura tanto o discurso que o filme – que deveria ser sobre a fascinante personalidade de Santiago, um pesquisador obsessivo e quase delirante de dinastias e aristocracias do passado ao redor do mundo – se transforma mais em uma história da relação entre ele e Salles, entre



mordomo e patrão, transformando o foco do filme. Ao invés do retrato do serviçal, torna-se revelador de uma relação de poder, expondo a identidade do patrão, o diretor do filme.

Isto se dá em boa medida graças aos diferentes estágios da dinâmica de produção do filme; Salles começou a filmar *Santiago* em 1992, mas abandonou o projeto na fase de montagem. Em 2005, quando retomou o trabalho, Santiago havia morrido. Ao processar as imagens treze anos mais tarde, Salles notou como elas mostravam mais a história dele e de sua família (as tradições da classe alta, o pai diplomata, a mãe, os irmãos, ambientes luxuosos, jantares de negócios, grandes festas, etc.) do que a de Santiago. O narrador é um de seus irmãos que, lendo um texto escrito por João, sobrepõe a primeira pessoa sobre ambos. O filme se transforma na memória partilhada de uma casa e um mundo que não existem mais.

Cabra marcado para morrer (1964-84, Brasil), de Eduardo Coutinho, também trilha diferentes períodos de tempo através de seus processos de produção. As filmagens começaram em 1964 com a reconstrução da história do assassinato de um líder camponês, usando atores que são eles próprios camponeses. O golpe militar interrompeu a produção, que foi retomada em 1981, quando Coutinho retornou ao local e encontrou seus atores principais do passado. Coutinho é um dos mais notáveis documentaristas contemporâneos em sua exploração dos limites da verdade expostos pelas falhas e diferenças entre testemunhos, memórias.

Em *Cabra marcado para morrer*, os conflitos entre os diferentes “eus” que testemunham e revelam uma história realmente chocante em que o pessoal está inexoravelmente ligado à história política e social do país.

Jogo de cena (2006, Brasil) talvez seja o filme em que ele mais joga com essas questões. Através de um anúncio de jornal, ele solicitou histórias de vida de mulheres como base para seu roteiro, que ele então filmou usando atrizes que recontavam essas histórias em um palco de um teatro do Rio. Coutinho cria assim uma relação entre as informantes, as atrizes sentadas no palco e ele mesmo. A cena teatral inclui Coutinho, sua equipe e o equipamento. Ele se faz presente, tornando-se, poderíamos dizer, o narrador de si mesmo.



Dentre os filmes mais recentes de Andrés Di Tella, aqueles que ele realizou neste século, há vários no registro que dão ressonância literal à voz ao dissecar a subjetividade da primeira pessoa. Di Tella investiga a memória e a intimidade consciente e inconsciente.

A começar por *La televisión y yo* (2003, Argentina), onde isto é enfatizado no próprio título, e no qual Di Tella usa um estilo que difere daquele usado pelos brasileiros. Este primeiro filme retoma o fato histórico de que sua família era dona da companhia que produzia tudo, de refrigeradores a automóveis para a próspera Argentina do primeiro período do peronismo. Neste filme, com a mediação de uma figura paterna, ele revive a memória da família e uma linhagem ao mesmo tempo histórica e política.



La televisión y yo (2003): memória familiar e linhagem histórica e política.

Em *Fotografías* (2007, Argentina), a evocação de sua falecida mãe – uma psicanalista indiana que teve uma carreira notável na Argentina na década de 1960 – cria novamente um fluxo narrativo entre o privado e o coletivo. Na sequência desta linha, algumas noções sustentadas pela história institucional e oficial acabam sendo alteradas por achados inesperados do documentário.

Voz, linguagem, o arquivo (o material da história), junto com as sequências contingentes à memória, tudo isso é parte do repertório usado por aqueles que partilham a condição de realizadores profissionais com a condição de serem



filhos dos desaparecidos (Albertina Carri, María Inés Roqué, Nicolás Prividera, dentre outros). Em seu trabalho, eles usam as relações formais entre documento e ficção, intimidade e personagem.

A voz do “eu” como uma ponte entre o tempo histórico e pessoal é apresentada de modo mais significativo em *Los rubios* de Albertina Carri, que documenta como o luto privado e o exercício pessoal da memória entram em contato com a história argentina em seu ponto mais violento.

De modo alternativo, a dissociação entre voz e imagem pode ser vista em *Apuntes para una biografía imaginaria* (Edgardo Cozarinsky, 2010, Argentina). Cozarinsky cria uma tensão formal e visual entre o subjetivo e o objetivo, o factual e o recriado – em resumo, entre “o que foi vivido e o que foi filmado”. Portanto, este pode ser descrito como um “documentário imaginário” (ecoando o título de Cozarinsky).

Sua prática justifica o oxímoro porque o caráter “realista” do material do filme – material de arquivo cobrindo vários episódios da segunda guerra europeia, ou várias referências históricas na Argentina – é marcado subjetivamente pela adição de referências pessoais à imagem e no *voice-over*. A “verdade” desses fatos da história coletiva ou pessoal é ilustrada, assim, pela abundância de material de arquivo.

Neste e em outros documentários mencionados, discurso e subjetividade expressam a memória como um imaginário. São as ferramentas com que corpo, voz e o arquivo de imagens criam uma política de significação. Um elemento de indecisão resulta que, de alguma maneira, define um novo modo de realismo, um realismo digno do comentário de Deleuze, que o distingue como uma qualidade do cinema “periférico”:

O oposto da ficção não é o real, não é a verdade, que é sempre aquela dos mestres ou dos colonizadores; mas, ao contrário, a fabulação dos pobres, naquilo em que atribui ao falso o poder que o transforma numa memória, uma lenda, um monstro.¹²

12. Ibid.



Em *Apuntes* os arquivos de imagem de Cozarinsky e os arquivos de outros são os instrumentos com que, na montagem, ele ressalta o anacronismo. Ele não fez isso quando seguiu o caminho cronológico de seus ensaios biográficos anteriores (*La guerra de un solo hombre* (1981); *Scarlati on Sevilla* (1990); *Bulevares del crepúsculo* (1992); *Citizen Langois* (1994); *Fantasma de Tãnger* (1997)). Porém, em *Apuntes*, Cozarinsky é o objeto de seus próprios questionamentos; ele segue autobiograficamente a caprichosa meada de imagens que atestam – através da cumplicidade verbal, ou simplesmente visual – as memórias e experiências em que o *self* e o “outro” possuem o poder *deleuziano* que faz com que o falso impulse a memória ou a lenda.

De uma geração de realizadores para outra, uma memória comum libera imaginários complementares. Em *Apuntes* e no curta-metragem de Albertina Carri, *Restos* (2010), um desaparecimento de segundo grau é experimentado quando as imagens são gravadas por cineastas e outros que, eles próprios, desapareceram nos anos violentos da ditadura. Os filmes que eles deixaram constituem uma espécie de arquivo fantasma. Filmes também “desapareceram”. Originalmente clandestinos, foram confiscados pelas autoridades e sumiram sem deixar traço – nem mesmo de sua ausência.

A “memória daquilo que sobrou” é como Cozarinsky descreve o destino do celuloide que “desaparece” desse jeito para ser reciclado em nível industrial e transformado em roupas, escovas, cabelo, graxa de sapatos (objetos que são todos metonímias para o corpo). Uma tomada memorável de *Restos* nos diz que não há volta; o celuloide não é reciclado, é dissolvido, com um literalismo que é quase orgânico, em ácido: metonímia dos corpos e seu desaparecimento.

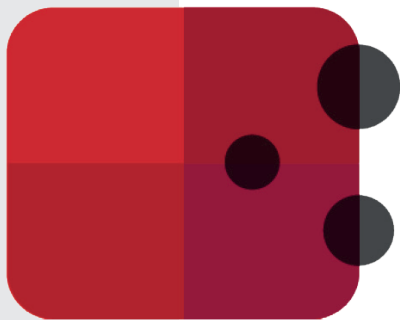
Do mito para as fábulas contemporâneas

Antes, a dramaturgia por trás do documentário era a síntese, a capacidade de um personagem para simbolizar um grupo, uma classe. Esse contexto teve um grande impacto sobre o Novo Cinema Latino-Americano nos anos 1960 e 1970. Agora, é mais importante pensar sobre personagens singulares que apresentam uma questão em particular para seu mundo, ou que possibilitam



um questionamento do mundo e de seus modos através de suas experiências, compartilhando uma ideia comum de entendimento e vivendo no mundo como representação. Isto, em grande medida, agora atravessa a realidade e a investigação da história.

O documentário em geral e os documentários que mencionamos aqui em particular constroem e/ou evocam o presente e o passado com um acúmulo de referências; mas essas referências e perspectivas, tanto individuais quanto coletivas, respondem a situações específicas no espaço e no tempo; aos modos de vida, de ocupar um lugar e um ambiente geográfico, de atravessar a história. Em resumo, os documentários do sul do continente americano intensificam o poder da função fabuladora da experiência registrada.



Entre afetos e excessos – respostas
de engajamento sensório-sentimental
no documentário brasileiro
contemporâneo¹

Mariana Baltar²

1 Uma primeira versão desse artigo foi apresentada no XXXI International Congress da Latin American Studies Association (LASA), realizado em Washington, nos Estados Unidos, entre os dias 29 de maio/01 de junho de 2013. O *paper* compôs a mesa intitulada “Ficções do real no cinema brasileiro contemporâneo”, coordenada pela Profa. Dra. Marta Peixoto (New York University) e faz parte da pesquisa *Políticas do excesso e narrativas do corpo - pornografia, horror e melodrama como inserts e atrações*, desenvolvida no âmbito do grupo de pesquisa Nex – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais (<http://www.nexuff.blogspot.com/>).

2 Professora da graduação em Estudos de Mídia/UFF e do PPGCOM da UFF, e editora da *Contracampo* (Revista da Pós-graduação da UFF). Publicou diversos artigos em revistas acadêmicas entre eles “*Evidência invisível - Blow Job, vanguarda, documentário e pornografia*”, na Revista *Famecos* (2011), e o capítulo “*Weeping Reality: Melodramatic Imagination in Contemporary Brazilian Documentary*”, no livro *Latin american melodrama. Passion, pathos, and entertainment* (2009). E-mail: marianabaltar@gmail.com



Resumo

Este artigo procura pensar sobre modos de articulação do engajamento sensório-sentimental do espectador mobilizados pela narrativa para dar conta de articulações das histórias íntimas e cotidianas nas quais parece se centrar uma tendência importante do documentário brasileiro contemporâneo. Argumentamos, com base na análise comparativa entre os filmes *A Falta que me faz* (Marília Rocha, 2009) e *Elena* (Petra Costa, 2012), que ambos os filmes transitam de formas distintas entre os modos de afeto e de excesso como resposta ao paradigma das sensações e da moral da cultura somática que parece marcar a contemporaneidade.

Palavras-chave

Afeto, Excessos, Documentário brasileiro.

Abstract

This article addresses the ways in which a sensorial and sentimental engagement can be constructed throughout the narrative in order to convey private, intimate and ordinary stories that seems to be a major tendency among Brazilian contemporary documentaries. Based on the comparative analyses of *A falta que me faz* (Marília Rocha, 2009) and *Elena* (Petra Costa, 2012), I would like to argue that both films makes distinguish use of affects and excess and that such aesthetical elements must be understood as sensorial response to the paradigm of the senses and the morality of the somatic culture that seems to characterizes contemporary age

Keywords

Affect, excess, Brazilian Documentary.



Introdução

“Elena, sonhei com você essa noite...” é a primeira fala do filme dirigido por Petra Costa. Pontos de luz na noite, *close* no reflexo do rosto feminino emoldurado na janela do carro que vaga pela cidade nos fazem adentrar na lembrança dolorosa de uma perda narrada em primeira pessoa ao longo dos 120 minutos do filme. *A Falta que me faz* também se inicia em um primeiro plano, mas dessa vez não no rosto feminino, mas no colo. Uma série de fotos e a voz que canta “eu amei um alguém, que me amou pra valer...”.

Ambos os documentários, dirigidos por mulheres, entram de modos particulares no universo feminino: de um lado, duas mulheres unidas por um evento traumático (o suicídio) que encontram no processo do filme em primeira pessoa certo tipo de fechamento; de outro, uma diretora tenta expressar seu encontro com o universo de outras mulheres ao mesmo tempo próximas e distantes a partir de miradas ao cotidiano de um grupo de amigas na serra mineira. Em ambos os filmes, há um convite endereçado ao nosso olhar sensível e ao nosso sentimento, convite feito a nossa pele para fluir no que em um filme é uma clara narrativa de excesso e em outro, são *inserts* afetivos em meio à convivência singular que não se pretende totalizante ou estritamente representacional.

Meu argumento é que os filmes tratados aqui expõem duas vertentes (entre outras em ação) de respostas sensíveis à centralidade do cotidiano e do indivíduo como alvo do olhar no contemporâneo como agenciamento de “verdades” e “promessas” de real. Assim, de um lado teríamos a adesão à cultura do excesso através do diálogo com a imaginação melodramática (conforme analiso o *Elena*) e de outro (*A falta que me faz*) uma recusa da representação em favor da intensificação dos afetos-performativos em instantes e fragmentos (por isso o uso aqui do termo *inserts*) que remolduram o restante do filme.

Minha proposta nesse artigo é articular o afeto e o excesso como estratégias de engajamento sensorial e sentimental no documentário brasileiro



contemporâneo, respondendo a uma tendência já amplamente mapeada por diversos autores (tais como Consuelo Lins e Claudia Mesquita (2010), Mariana Baltar (2010) entre outros) que de certo modo parecem recusar a tradição representativa em favor de uma “ênfase na dimensão temporal da experiência de pessoas e localidades” (Mesquita, 2008, p. 221) que se manifesta, sobretudo, na valorização do dispositivo como estratégia de “maquinação” (o termo é de Consuelo Lins) da relação entre filme – mundo - espectadores.

Entendo a mobilização do afeto e a ideia de excesso (como *inserts* reiterativos e saturados de simbolizações no nível da imagem e/ou do som) como estratégias e elementos estéticos distintos, mas passíveis de interconexões que se endereçam ao sensório e ao sentimento dos espectadores, forjando assim uma espécie de pacto entre filme e mundo. Pacto de certo tipo de engajamento que é cada vez mais desejado pelo espectador que habita o contemporâneo marcado pela centralidade das sensações e do corpo em sua moral do espetáculo, conforme teorizam Christopher TÜRCKE (2010) e Jurandir Freire Costa (2004).

Nesse sentido, o afeto e o excesso são pensados a partir do seu potencial de mobilização da dimensão corporal/sensorial do espectador em documentários que desestabilizam o horizonte de expectativas tradicionalmente associado ao gênero, como o fazem *A Falta que me faz* (Marília Rocha, 2009) e *Elena* (Petra Costa, 2012), pois ambos, de maneiras bem distintas, de algum modo se articulam a partir do *pathos* na expressão da intimidade e do cotidiano como esferas privilegiadas de acesso ao real. No filme de Marília Rocha, o *pathos* se apresenta como afetos em fragmentos do cotidiano de mulheres em Curralinho, interior de Minas Gerais; no de Petra Costa, o excesso nos liga à narração em primeira pessoa e à expressão fílmica de um relato exacerbadamente pessoal.

Se de um lado, o excesso e o afeto podem ser entendidos como estratégias estéticas, de outro, enquanto tal, eles respondem a uma sensibilidade e imaginário geral que atravessa o contexto atual. Deste modo, podemos falar de uma cultura do excesso que perpassa a subjetividade contemporânea e a partir da qual as narrativas, em especial as audiovisuais, fazem sentido. Com isso, não quero argumentar por uma totalização do excesso enquanto elemento estético constante nas obras, mas perceber sua centralidade em face da cultura



mediática e de um contexto histórico vinculado à lógica e moral do espetáculo. Por conta dessa centralidade, podemos pensar movimentos entre a adesão (mais frequentes sobretudo se tomarmos em consideração toda a tradição de cinema e audiovisual mais ligado ao sistema de gêneros narrativos) e a crítica (seja esta pelo diálogo mais tensionado ou pelo contraponto).

Sendo assim, é importante entender tanto o excesso quanto o afeto como uma resposta sensível a um cenário que demanda mobilizações a partir do engajamento afetivo do corpo, cenário coerente ao contexto do que Jurandir Freire Costa (2004) denominou como cultura somática e do que Christopher Tücker (2010) identificou como uma mudança de paradigma no contemporâneo em direção a um paradigma das sensações. Ambos os conceitos se ancoram na importância da visibilidade/visualidade desde o projeto de modernidade que se adensa no contexto da sociedade pós-disciplinar atravessada pela sociedade do espetáculo.

Em *Notas sobre a cultura somática*, Jurandir Freire Costa (2004) empreende um mapeamento do lugar do corpo físico no contemporâneo e identifica o que define como a cristalização da moral contemporânea sustentada no corpo, no sensório e no espetáculo. Nesse sentido, segundo o autor, tal moral advinda do que chama de cultura somática, adquire duas faces que ele vai denominar de “moral do espetáculo” e “moral do governo autônomo do corpo”³. O que

3. Jurandir Freire Costa identifica duas faces da moral da cultura somática, pois pretende complexificar a percepção de que tal moral seria apenas uma valorização nefasta da lógica do espetáculo tal como diagnosticada por Guy Debord. Tentando não cair numa dicotomia simplista, o autor identifica características que seriam propriamente do que chama “Moral do espetáculo” (supervalorização do hedonismo como finalidade da vida, busca por um “corpo espetacular”, entre outras) e outras que dariam conta de uma ideia de autonomia e governo de si, denominada por ele como “Moral do governo autônomo do corpo”. Esta outra dimensão da moral vigente responde por uma preocupação ética consigo e com o bem estar do corpo, por uma antinomia do prazer sensorial que compele a resistir ao dever de gozar sensorialmente pela mídia, por uma gama de identidades pessoais disponíveis e por subjetividades antes vistas como deficitárias sendo redefinidas existências singulares indicando assim uma ética somática das diferenças: “A recuperação da dignidade ética pela revalorização das singularidades, tende a se firmar como uma aquisição cultural, a conquista de um lugar de apresentação, atuação e visibilidade” (FREIRE COSTA, Jurandir, 2004, p. 240). Não vou detalhar os argumentos do autor, em sua ampla maioria argumentos de inspiração *foucaultiana*, mas apontar que, nesse diagnóstico, o corpo e seu aparato sensorial e sentimental são mais que veículos de um jogo racional de constituição de subjetividades e experiências, mas a arena e o dispositivo dessas construções de subjetividades e modos de vida.



caracteriza a cultura somática e sua moral vigente é uma intensa alteração na percepção cultural do corpo em direção a uma revalorização deste na construção (e disputas) das subjetividades e na dimensão da experiência cotidiana. Assim, o corpo e o sensível são mais que dimensão físico-científica, mas uma arena de disputas político-estéticas que se travam através do corpo e pelo corpo. Nessas disputas, a imagem do corpo em ação como esfera de concretude da corporeidade tem papel privilegiado.

Trago essa discussão pois é a partir desse cenário que se entende a tendência contemporânea de narrativas cinematográficas e audiovisuais cada vez mais intensificadas no seu desejo de “falar” e mobilizar o corpo dos espectadores.

O que Freire Costa nomeia de “cultura somática”, o alemão Christopher Tücker identifica como uma mudança de paradigma no entendimento do mundo. Para ele, estamos na era de um paradigma das sensações que faz com que perceber(-se) e experimentar-se a si mesmo e à realidade cotidiana do mundo é cada vez mais atravessado por um entendimento sensorial. Tal paradigma é ao mesmo tempo efeito e instrumento de uma mudança no aparato sensorial dos sujeitos contemporâneos que, segundo o autor, encontra-se ultrassaturado e desejanse de constantes estímulos e choques, o que explicaria a crescente busca sensacional e a valorização do sensório como esfera de saber e de disputas culturais. Tal diagnóstico feito por Tücker corrobora os argumentos sobre a centralidade do corpo na contemporaneidade.

Segundo o autor alemão, a mudança de paradigma não se deu necessariamente por ruptura com certos preceitos da alta modernidade, mas por aceleração e intensificação. Entre os fatores elencados estão reflexões que apontam para um contexto pós-disciplinar que responde ao desenvolvimento do capitalismo tardio ocidental e à cristalização da uma lógica geral de desregulamentação.

Diante do paradigma das sensações, percebe-se a hegemonia de um regime estético de intensificação do sensacionalismo e da lógica espetacular, bem como o que o autor chama de “compulsão generalizada à emissão”, ou seja, o desejo de dar-se a ver/ser percebido como garantia e forma de existência. Nesse contexto, a percepção, reino do sensório, se confunde com imagem, a imagem com presença corpórea e esta é cada vez mais atravessada por um



entendimento de que presença corpórea se confunde com presença midiática. Produzir imagens de si, performances de si para consumo do olhar público, em um jogo de visualidades e visibilidades que encontra na articulação narrativa através do excesso sua expressão mais comum.

Mas é preciso também entender que esse cenário produz suas linhas de fuga e desejos de resistência e que estas podem vir numa adesão tensionada à cultura do excesso e é nessa tensão dialógica que o afeto (e uma apropriação crítica e pontual do excesso) ganha corpo.

Esse contexto contemporâneo impacta sobremaneira o campo do cinema e do audiovisual e em alguma medida suas narrativas buscam traduzir no corpo toda a preocupação com a intimidade, o indivíduo e o cotidiano como lócus de expressão cultural e subjetiva. Se isso é pertinente para o cinema e audiovisual como um todo, é ainda mais perceptível no campo do documentário que, já há pelo menos algumas décadas, foca seus olhares no particular, no comum e privado para o cumprimento da promessa de representação do real que caracteriza a tradição do gênero. Contudo, cada vez mais, o documentário contemporâneo tem colocado em cheque essa tradição do representável e, consonante com o paradigma das sensações e a cultura somática, tem investido numa força de expressão sensorial como forma de endereçamento da experiência da realidade e das alteridades.

Intimidade, os afetos e excessos tensionando a tradição do representável

Partindo de dois filmes paradigmáticos do edital DOCTV⁴, Claudia Mesquita (2008) faz um breve e pertinente diagnóstico do documentário brasileiro contemporâneo, identificando características que vão além dos filmes analisados. “Particularização do enfoque”, “recortes mínimos”, “roçando

4. O DOCTV foi um programa de fomento à produção de documentários desenvolvido pelo Ministério da Cultura a partir de 2003 e que teve cinco edições. Os filmes analisados por Mesquita no artigo citado foram *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006) e *Uma encruzilhada aprazível* (Ruy Vasconcelos, 2007).



singularidades” são algumas das expressões usadas pela autora para definir tal tendência, cujo principal ponto seria o investimento do discurso fílmico na dimensão fragmentária do cotidiano:

Desinvestidos de pretensão prévia de explicação totalizante, informação convencional ou elaboração verbal de significações sobre essas localidades, (...) esses filmes investem na superfície do mundo que se dá à vista e aos ouvidos, recortando informações visuais e sonoras em séries cujos fragmentos – planos muitas vezes estáticos – não montam didaticamente, para o espectador, uma totalidade orgânica, uma imagem de conjunto. O que parece importar é, sobretudo, propor atenção a ambientes banais, incidentes corriqueiros e aparências imediatas que às vezes adquirem, pelo olhar da câmera, inesperado valor estético, lúdico ou afetivo. (Mesquita, 2008, p. 222).

A autora pensa essa característica distintiva do documentário brasileiro contemporâneo a partir do que Ismail Xavier (2005) definiu como “uma prosa ordinária do mundo”, apontando para o que seria um efeito de “presença pura”. Quero chamar atenção aqui, no diálogo com tal diagnóstico feito por Mesquita (2008), que o que se enxerga como presença pura em muitos dos documentários mais aclamados pela crítica acadêmica me parece ser justamente a presença pura de afetos que se *performam* no cotidiano.

Quero reiterar essa ideia – de afetos que se *performam* no cotidiano – para apontar que nesses filmes (entre eles o que aqui analiso), o cotidiano não é apenas esfera do privado onde se travam batalhas políticas como se entende o lugar do cotidiano e da esfera privada nas lutas dos movimentos minoritários a partir dos anos 1960, 1970 e 1980 que configurou o que Micheal Renov (2004) chamou de a “nova subjetividade” no campo do documentário. Mais que isso, nesses filmes, o cotidiano é esfera de afetos e de individualidades que mobilizam como afetos e fragmentos os espectadores e o campo do político. Nesse sentido, afasta-se do desejo prioritariamente representativo, para entrar no campo de uma partilha de individualidades e de sensibilidades.



Vê-se intensificar nesse documentário contemporâneo uma liberação pelo apreço pelas asserções e comprovações totalizantes – um certo “grau de recusa dos vestígios miméticos” (Mesquita, 2008, p. 225) – em nome da exaltação do instante, do valor poético, da expressão da superfície e dos afetos (sejam eles mobilizados em torno de excessos estéticos ou não). Essa não é seguramente “toda” a verdade do documentário recente brasileiro, mas é o diagnóstico de uma parcela dessa produção que é cada vez mais valorizada e singularizada pela crítica acadêmica e pela comunidade de realizadores.

Mesquita (2008) identifica dois paradigmas referenciais no campo do documentário: um que daria conta do impulso mais da ordem do representável (cumprindo, poderíamos dizer, o horizonte de expectativas tradicionalmente associado ao documental) e outro paramétrico “submetendo temas e assuntos a parâmetros formais de abordagem estabelecidos de antemão” a partir dos quais a “realidade se filtra” (idem p. 229). A tendência geral do documentário contemporâneo seria um vínculo maior ao paramétrico e, de modo mais específico, o privilégio a uma mirada mais contemplativa.

Elena e *A falta que me faz* são, cada um a seu jeito, circulações entre o paramétrico e o representável onde os diálogos com o paradigma das sensações e a cultura do excesso que marca a moral do espetáculo (de modo mais adesista no filme de Petra Costa e de modo mais tensionado no filme de Marília Rocha) posicionam afetos, sensações e emoções.

Assim que o documentário contemporâneo acaba por investir nas experiências individuais e nas singularidades onde, para tanto, parecem fundamentais o que identifiquei como “pactos de intimidade” (Baltar, 2007). A partir dessa tendência é possível e desejável pensar numa certa recusa ao paradigma fundante do domínio do documentário calcado na ideia de evidência e representação do real. A legitimidade do filme de falar do/em nome do real (e assim alinhar-se ao campo do documental) se dará, portanto, não por assertivas totalizantes, mas pelos vínculos afetivos e emotivos organizados em torno das noções de cotidiano, esfera privada, intimidade.



A ideia de pacto de intimidade se articula como estratégia de autenticidade e legitimação do próprio filme. Trata-se de compor dispositivos dos mais diversos que tem em comum a construção de uma sensação de intimidade e proximidade partilhada entre sujeito do filme – discurso fílmico e espectadores. Este pacto, firmado na tessitura fílmica, substitui a força do argumento como elemento organizativo do discurso no universo do documentário e isto é realizado pelo papel central da figura do personagem e da instância do privado. Entre os dispositivos mais comuns em ação no firmar desse pacto, tenho destacado os distintos diálogos com a imaginação melodramática, a presença do diretor e do aparato fílmico, a força das ações e relatos testemunhais apresentados como conversas e confissões e o uso de estratégias do domínio da ficção, em especial um investimento no uso dos *close-ups* e planos-detalhe, para justamente reiterar esse efeito emotivo e afetivo de intimidade e interioridade, engendrado especialmente através dos *close-ups* no rosto.

É importante indicar que nem todos esses elementos estão presentes em *A Falta que me faz* (apenas o investimento na proximidade da câmera no corpo das personagens em determinados e particulares momentos do filme), mas a maioria deles, principalmente o uso do *close* no rosto como simbolização da intimidade, pode ser percebida em *Elena*. Assim, os filmes aqui analisados representam projetos de pactos de intimidade distintos e complexos costurados de modo peculiar através de uma articulação intervalar e tensa entre afetos e excessos.

Afetos e excessos são também estratégias importantes para firmar esses pactos de intimidade, pois mobilizam engajamentos sensoriais e sensacionais. *A falta que me faz* e *Elena* organizam modelos diferentes de pactos de intimidade a partir de diálogos particulares (em tensão e graus diversos) entre afetos e excessos.

Afeto e excesso como estratégias e respostas sensíveis

Antes de entrar propriamente nas notas sobre os filmes, é importante ressaltar que entendo excesso e afeto como efeito e instrumento do contexto contemporâneo e nesse sentido, como respostas estéticas sensíveis à cultura somática e ao paradigma das sensações (centralidade do corpo, espetáculo, sensações).



Tomo a ideia de afeto como um movimento que se tece no âmbito do fílmico em direção à mobilização das sensações do espectador. Tal movimento se dá como uma expressão que se ampara no corpo e para o corpo, contudo, um corpo que ultrapassa o desejo de representação, mas que se sustenta na *performance*, entendida aqui como a percebe Elena Del Rio (2008), ou seja, como um evento afetivo-expressivo. Diz a autora:

Enquanto a representação é mimética, a *performance* é criativa e ontogenética. Na representação, a repetição dá luz ao mesmo; na *performance*, cada repetição encena um único evento. *Performance* suspende todas as prefigurações e distinções estruturadas, para se tornar o evento no qual novos fluxos de pensamento e sensação podem emergir. (Del Río, 2008, p. 4)⁵

Realizando uma ampliação do pensamento de Deleuze sobre *affectos* e *perceptos* e sobre um cinema do corpo, Del Rio (2008) procura dar ao afeto um caráter mais flexível intimamente associado à força da expressão da *performance* do corpo, ou seja, o corpo efetivamente como presença no filme, mas também o filme como corpo no sentido do poder de mobilização (e afetação) do encontro entre corpo-fílmico e corpo de espectador.

Seguindo essa linha de reflexão, termos clássicos na teorização do cinema como espetáculo e prazer visual são repensados na sua correlação com afeto, a partir da dimensão performativa e da força disruptiva em relação à narrativa e à representação. Uma força que se sustenta na capacidade de afetação mobilizada pela expressão do corpo em ação na imagem. “Afetos são, portanto, os poderes do corpo” (Del Rio, 2008, p. 8)⁶.

Para a autora, embora sejam distintos, há entre afeto e emoção uma interconexão fluida: “Afeto precede, dá as condições para, e ultrapassa uma

5. “While representation is mimetic, performance is creative and ontogenetic. In representation, repetition gives birth to the same; in performance, each repetition enacts its own unique event. Performance suspends all prefigurations and structured distinctions, to become the event wherein new flows of thought and sensation can emerge”. (DEL RÍO, 2008, p. 4)

6. “Affects are thus the powers of the body” (Del Rio, 2008, p. 8)



particular expressão humana de emoção (...) emoção, no entanto, atualiza e concretiza a maneira como o corpo às vezes é afetado (Del Rio, 2008, p. 10)⁷.

Ao entender afeto e emoção como interconectados, Del Rio consegue ampliar as referências de Deleuze correlacionando às reflexões que partiram do melodrama como força disruptiva da constrição da narrativa. Momentos de afeto, coerente com o excesso melodramático, que, no interior de narrativa, afeta como sensação e ultrapassa a representação consagrada pela tradição do gênero. Assim, tais momentos de afeto tensionam a própria tradição narrativa, atuando como força desestabilizadora do fluxo da narrativa em si e também das construções morais articuladas na tradição dos gêneros. Tais momentos de afeto se constituem como corpo político que desorganiza os corpos dados na representação do mundo. Podem ser momentos raros e pontuais no filme, mas que tem a força de redirecionar todo nosso olhar para o restante da tessitura narrativa.

Poderíamos pensar, em certo sentido, que certas performances das personagens do documentário instauradas no encontro com a câmera e com os sujeitos ao lado dela mobilizam afetos e reconduzem nosso olhar por todo o filme. Os dispositivos desses filmes contemporâneos tentam de algum modo não recusar essa dimensão performativa desse encontro, ou seja, não reenquadrá-las (ou ao menos tentar não reenquadrá-las totalmente) em esquemas miméticos, desejos representativos e explicativos. Por isso, o elogio ao fragmento, ao instante, aos silêncios e às reticências que marcam os encontros entre sujeitos, câmeras e, correlatamente, espectadores. Tais fragmentos são afetos. Argumento que podemos perceber certas passagens do filme de Marília Rocha nesse sentido, mas isso não se dá apenas em *A falta que me faz* e muitos outros documentários brasileiros dos últimos anos seguem movimento parecido, como por exemplo, as obras de Cao Guimarães.

Contudo, em muitos documentários recentes, um outro movimento, distinto da mobilização pelo afeto, mas correlato a ele, se processa. O movimento em

7. "Affect precedes, sets the conditions for, and outlasts a particular human expression of emotion (...) emotion nonetheless actualizes and concretizes the way in which a body is sometimes affected by" Del Rio, 2008, p. 10)



direção ao desejo simbolizador do excesso como estratégia estética. O excesso também se dá no corpo e para o corpo, roçando o universo da *performance*, no caso predominantemente espetacular, do corpo dado a ver em ação. Tal como o afeto, o excesso se tece no fílmico e mobiliza sensações e sentimentos no corpo do espectador. Mas no caso, tal se dá por força do ato simbolizador mimético, orquestrados reiterada e saturativamente no âmbito da narrativa.

Não quero argumentar aqui por uma dicotomização entre o afeto (lugar da expressão, *performance* e recusa do mimético-representacional) versus o excesso (reiteração simbólica espetacular e mimética da representação narrativa). Seria enfraquecer ambos os conceitos engessá-los desse modo. Quero marcar uma ideia de que afeto e excesso são elementos intervalares que respondem, cada um a seu modo, ao cenário contemporâneo do paradigma das sensações e da moral do espetáculo. Em alguns casos, excesso e afeto podem chegar a ser sinônimos, em outros, distanciam-se sobremaneira a partir do diálogo que o filme como um todo estabelece com a cultura midiática espetacularizada.

Não é fácil precisar nenhum dos dois elementos (afeto e excesso) na tessitura fílmica e cada autor oferece um caminho que se calca na análise específica de cada obra. Em relação ao excesso, um primeiro caminho tem sido delineá-lo a partir dos gêneros narrativos (seu uso mais contundente, sistemático, mas não exclusivo). Foi desse modo que o termo foi pensando como a marca comum do que Linda Williams (2004) denominou “gêneros do corpo” (tomando de empréstimo e ampliando a expressão de Carol Clover). O excesso seria o denominador comum desses gêneros que convidam a um engajamento sensório-sentimental estabelecido pela narrativa⁸. Ele se dá a partir do corpo em ação como espetáculo e como explosão de êxtase, como *atração*, em movimentos que *performam* estados sensoriais e emocionais que, dados a ver audiovisualmente, inspiram no espectador se não os mesmos estados, algo bem próximo.

8. Na minha apropriação das reflexões de Williams, argumento que tal compartilhamento responde a uma necessidade primordial do projeto de modernidade, primordial para a própria construção da ideia de sujeito moderno: as necessidades de personalizar as práticas de consumo em projeções empáticas identificatórias.



O excesso se apresenta como as específicas articulações da narrativa numa reiteração constante, como se cada elemento da encenação – desde a música, a atuação, os textos, a visualidade, as *performances* – estivessem direcionados para uma mesma função; ou seja, como se todas as instâncias dissessem o mesmo, a serviço de uma obviedade⁹ estratégica que toma corpo de maneira exuberante e espetacular, e assim mobiliza as projeções e engajamentos empáticos e passionais.

Para catalisar esse convite ao engajamento, o apelo ao visual (ao narrar a partir de imagens que se estruturam como símbolos que são exacerbadamente repetidos ao longo do filme) é elemento fundamental, conduzindo ao que Peter Brooks (1995) chama de “superdramatização” da realidade através de uma estética do *astonishment* (que eu gostaria de poder traduzir por arrebatamento).

No meu entendimento, o excesso reitera e satura, promove um fluxo de imagens e sons que a um só tempo esclarece e afoga, intensifica a força espetacular dos símbolos exacerbadamente elencados na tessitura fílmica e adensa a força disruptiva e excitante do êxtase (como vetor da ação e como convite à semelhante reação do espectador) do corpo fora de si (*beside itself*). Procedimentos imagéticos (a câmera colada ao corpo, por exemplo) e sonoros (mobilizando a sensorialidade através dos ruídos), promovem um uso de elementos audiovisuais para além da função de narração (*storytelling*), propondo um super-envolvimento em sensações e emoções.

No seu uso mais comum nas tradições dos gêneros do corpo, o excesso conduz a vínculos empáticos configurados muito frequentemente, mas não exclusivamente, em temáticas que envolvem instâncias moralizantes que serão articuladas de maneira exacerbada e caracterizadas pelo predomínio da visibilidade (reiterando imagens de fácil apreensão) que são costuradas no tecido fílmico como simbolizações exacerbadas.

9. A noção de obviedade não deve ser entendida aqui como um elemento pejorativo, mas como um regime de expressividade que marca a economia reiterativa do excesso e com ela a “facilitação”, diria imediatez, do engajamento entre obra e público. Engajar-se na narrativa pressupõe colocar-se em estado de “suspensão”, ou seja, sentimental e sensorialmente vinculado a ela.



Mas há ainda outra dimensão que ocorre de modo mais próximo das atrações (tal como Tom Gunning entendeu o conceito), onde a força disruptiva do corpo em *performance* aparece como *inserts* de choque e de saturação que explodem (ou ao menos esgarçam momentaneamente) a teia mimética e simbolizadora. Tais *inserts* de atrações se dão fundamentalmente fora das tradições dos filmes de gênero, mas analogamente mobilizam – seja por um regime de alusões, seja por associação extasiástica, saturada e vertiginosa de imagens e sons – as paixões, afetos e sensações. E aqui podemos falar talvez em termos de afeto, sem que esse seja totalmente oposto ao excesso.

Argumento que em muitos documentários contemporâneos – por seu elogio ao fragmento, ao privado, ao instante não necessariamente representável – é essa coagulação entre o afeto e o excesso que tecem mobilizações sensoriais e sensacionais.

A falta que me faz e Elena – pathos entre excesso e afeto

A sinopse de *A falta que me faz* diz:

Durante um inverno, rodeadas pela Serra do Espinhaço, um grupo de meninas vive o fim da juventude. Um romantismo impossível deixa marcas em seus corpos e na paisagem a seu redor. Em meio a conversas, obrigações e prazeres cotidianos, cada uma delas encontra uma maneira particular de contornar a solidão e enfrentar as incertezas de um futuro próximo.

Marcado já no discurso de distribuição oficial do filme está, portanto, o desejo de chamar atenção para as marcas no corpo dos afetos e sentimentos. Tais marcas são reiteradas e simbolizadas ao longo do filme em *close-ups* nos pedaços de corpos das personagens singularizando de maneira hapticamente intensa o ato de marcar-se corporalmente.

As sequências iniciais já atestam esse desejo, marcando nossa primeira entrada no filme através de uma câmera-corpo colada ao corpo das personagens. São fotografias que enquadram os corpos sem rosto, ressaltando nos primeiros



planos especialmente os peitos e o colo com suas marcas de individuação: um colar, um coração e logo depois, as marcas feitas na pele. Tais fotos são projetadas na tela ao som de uma canção do repertório popular associado ao brega cantado a capela por uma das personagens.

As cenas seguintes contrastam significativamente com essas fotografias iniciais pela estrutura do plano – longos planos gerais de paisagens do horizonte de montanhas que marca a região próxima a Curralinho, cidade de Minas Gerais onde se ambienta o filme. Nota-se particularmente a quase ausência de pessoas nessas paisagens. Corte seco e somos jogados em meio a um salão onde casais dançam. A câmera vai se movimentando por entre os corpos, dançando com eles, muito próxima, muito móvel, formando quadros de pedaços de encontros de corpos.

Nossa entrada no filme é, portanto, entre fragmentos de corpos e de paisagens sem, no entanto, identificar precisamente nenhuma delas, mas, contudo, singularizando as ações nos corpos (sobretudo os fragmentos de corpos na primeira sequência de fotos). Ao longo do documentário, teremos ainda alguns outros *inserts* de sequências como essas, onde o fluxo da narrativa parece parar para a contemplação desses pedaços de *performance*, de corpos e de detalhes nas paisagens que, em conjunto, organizam símbolos (entre o afeto e o excesso) do que as falas deixam entreouvir mobilizando assim afetos.

Argumento que tais *inserts* respondem a um diálogo entre o excesso e o afeto operado pelo filme de Marília Rocha. Não exatamente uma adesão às narrativas genéricas marcadas pelo excesso (como veremos no filme de Petra Costa), mas um diálogo tenso que se estabelece a partir de *inserts*, fragmentos estrategicamente entremeados pelo discurso fílmico que é de modo geral marcado pela contenção.

Esses *inserts* de afeto-excesso são precisamente a sequência inicial e os outros momentos do filme (não muitos, mas significativos, por isso chamo de *inserts*), onde a câmera se mostra hapticamente próxima ao corpo das personagens marcando um comportamento distinto da sua atitude geral ao longo do filme, reafirmando características comuns a certo cinema



contemporâneo intensamente afetivo em atitudes que remetem ao que Laura Marks (2000) identificou como uma visualidade háptica e ao que Erly Vieira Jr.(2012) propõe como uma “câmera-corpo”.

A primeira cena de fala do filme se dá nos moldes de um documentário observacional onde vemos Priscila marcando com uma agulha sua perna. A câmera se aproxima singularizando o ato que é também singularizado pelos comentários das amigas ouvidos em *off* do antecampo: “Priscila, essa marca vai ficar de vera”, “Vem cá *procê* ver o que que ela faz”, “Você é doida Priscila”.

Na continuação dessa cena, as amigas conversam sobre a ação, aparentemente comum a todas, de marcar, a caneta e agulha, o corpo em especial com nomes de suas paixões. “Se retocar vai ficando?”, pergunta a diretora. “Mas eu não retoco não, dói demais”, responde Priscila. Muitos segundos de silêncio, troca de olhares entre personagem e câmera. Nada mais precisa ser explicado, só a presença e o gesto ficam. Mais para a metade do filme, veremos sequências de *closes* de letras e corações fincados nas árvores, montados em corte seco e cobertos apenas com os ruídos da paisagem. Um tratamento estético tão análogo às imagens iniciais que não há como não estabelecer uma conexão entre esses gestos de marcar/inscrever/singularizar/expressar encontros.

A falta que me faz é composto de pedaços de conversas e ações que não se interligam numa tradicional continuidade retórica (como diria Nichols) de modo a estruturar e oferecer uma linha de explicação e/ou argumentação da realidade. São fragmentos do cotidiano – de modo geral expressos por uma câmera distanciada, observacional e por uma faixa sonora de ruídos e conversas – que deixam a forte sensação de que tal cotidiano é atravessado pelas relações amorosas e de afetos e desafetos entre os personagens. É notável a quase ausência da fala do masculino (os homens são falados, mas praticamente não falam) e o fato de que as paixões e amores cotidianos não são expressos como roteiro de novela (com grandes frases de efeito, peremptórias e exuberantes de amor e felicidade). Não; elas têm um quê de tédio, de banalidade.

Esse efeito (um quê de tédio de paixões) é ancorado pelo comportamento geral distanciado da câmera, pelo caráter fragmentário das cenas e pelos



silêncios partilhados entre as falas, em especial entre as interações com a câmera e a diretora. “silêncio cheio de sons (...) vazio pleno de coisas”, como diz Denilson Lopes (2012, p. 117)

De modo geral, a câmera e a presença do aparato documental (em especial a voz da diretora conduzindo conversas a partir do extraquadro) são mantidas à distância das personagens, cuja interação com a diretora e filme se dá a partir de silêncios, frases entrecortadas e muitos momentos de quase timidez ou constrangimento no *performar-se*. As personagens são convocadas a responder sobre suas vidas e ações cotidianas - relações de amizade, de família e mais especialmente suas paixões e relações amorosas – mas o fazem com certo constrangimento no *performar-se* que o filme deixa aparecer.

Um bom exemplo se dá por volta de 13’24”. Valdênia está se balançando na cadeira quando ouvimos a diretora perguntar: “Valdênia, fala a verdade, você acha que alguém se mata por amor?”. A resposta é um pequeno riso, “ah, não sei não., ah deve matar né?...”. Em meias respostas e muitas reticências, a história de Priscila e sua irmã (que já tentaram se matar por amor) é contada por Valdênia (sem muita clareza, sem nenhuma linearidade e fluência de depoimento/entrevista). A câmera fica quase imóvel (um leve *zoom*, mas que não chega a fazer um *close-up*), a diretora quase em silêncio e nós ouvindo os fragmentos do relato. Nada de excesso se apresenta aqui.

Assim, se nas conversas ao longo do filme a sensação que transparece é de distância e *secura* diante do corriqueiro, em certas cenas, muito marcadas, tais como nas sequências iniciais, a proximidade excessiva da câmera nos corpos dos personagens diminui tal impressão.

Elena, por outro lado, estabelece uma adesão maior, em especial a imaginação melodramática. O filme é uma narrativa pessoal que se centra na relação da diretora com a memória de sua irmã Elena. Atriz e dançarina, Elena parte para Nova York e lá se mata. Irmã e mãe atravessam o filme em busca da memória de Elena, sustentada nas muitas imagens e sons de arquivo familiar, e do que parece ser uma superação de um destino comum. “Elena viaja para Nova York com o mesmo sonho da mãe: ser atriz de cinema. Deixa para trás uma infância



passada na clandestinidade dos anos de ditadura militar e deixa Petra, a irmã de 7 anos. Duas décadas mais tarde, Petra também se torna atriz e embarca para Nova York em busca de Elena.”, diz a sinopse oficial do documentário.

A montagem do filme deixa claro que Elena, Petra e a mãe compartilharam mais do que uma mesma dor, mas traços e destinos quase comuns. A relação de paridade entre Elena e Petra e reitera constantemente no texto em primeira pessoa que narra o filme, em quadros repetidos ao longo do filme que compõem um *close* do rosto dessas três mulheres, enquadrados de um mesmo ângulo e, em algumas passagens, com o mesmo movimento de câmera. Refiro-me aqui às várias sequências ao longo do filme em que Petra ou sua mãe caminham pelas ruas de Nova York, revivendo/*re-performando* os dias em que ali viveram e que antecederam o suicídio de Elena. Nessas cenas, a câmera extremamente aproximada no perfil do rosto das personagens as acompanha no seu caminhar; no quadro, as ruas não existem, apenas o rosto em movimento ocupa a tela e nós estamos como que colocados lado a lado. Enquanto andam, rememoram e toda a cena nos causa um impacto de conversa íntima. Quero chamar atenção para o efeito da repetição desse quadro, colocando o rosto das três como um símbolo em si, retomado constante e excessivamente ao longo da narrativa.

Um outro rosto também é fortemente elencado como símbolo da dor e destino compartilhados pelas três (mãe e irmãs): refiro-me ao rosto desenhado em pastel pela mãe. Este desenho, enquadrado em primeiro plano enquanto está sendo produzido (vemos/sentimos as mãos passeando pelo papel), aparece duas vezes no filme e é mencionado pela mãe ao lembrar que quando ela teve uma primeira crise de depressão desenhava este rosto.

A primeira aparição dessa cena se dá aproximadamente aos sete minutos. Nessa passagem, a voz de Petra reconta a história da mãe, cobrindo imagens de arquivo em preto e branco de um filme não montado onde a mãe aparece. As imagens do material de arquivo estão em um leve *slowmotion*, a trilha sonora melodiosa que atravessa momentos chaves do documentário estabelece a continuidade das cenas contemporâneas para o arquivo e no meio dessa narração aparece, também em preto e branco e em *slowmotion*, o retrato em pastel sendo desenhado por uma mão levemente enrugada: “um dia, sentada



em frente a penteadeira do seu quarto ela faz um desenho, o desenho da sua tristeza”, diz Petra nesse momento.

Mais próximo ao final do filme, reencontramos o *close* no rosto da mãe, olhos fechados, flutuando na água ela relembra quando começou a “querer morrer”, conforme suas palavras: “e na primeira crise que eu lembro de ter, no quarto assim, eu fiquei desenhando, em frente ao espelho, meu rosto com lápis azul marinho, roxo, preto”. Neste momento, a mesma imagem da mão que desenha parece, agora colorida, não mais o arquivo, mas a presentificação visual (coerente com o modo de excesso) da memória e do destino compartilhado entre mãe e filhas. A mãe segue narrando que, na véspera da morte, Elena achou um pôster de uma peça que lembrava muito este desenho: “E ela pregou na parede do quarto nessa noite em que ela fez essa encenação da morte”, diz. A sequência se encerra numa passagem do *close* do rosto da mãe de olhos fechados, para o *close* de suas mãos desenhando esse rosto, “desenho de sua tristeza”.

É interessante notar, para os argumentos que estou traçando aqui sobre a adesão estratégica do filme ao excesso e à imaginação melodramática, que a sequência descrita acima é antecipada por outra bastante significativa do argumento de um destino e dor compartilhados. Trilha musical reaparece, imagens de um espelho quebrado boiando na água refletem o rosto de Petra; sua voz *off* diz (reiterando na chave da obviedade a imagem): “Me olho no espelho e não vejo nada atrás dos meus olhos”. A música estabelece a continuidade para a cena, já mencionada, da mãe, também em *close* do seu rosto, flutuando.

Essa ideia de destino comum compartilhado – ainda que com desenlaces diferentes – fica obviamente colocada desde as primeiras sequências do filme quando Petra refaz os caminhos de Elena, andando nas ruas de Nova York, repetindo gestos da irmã que reconheceremos ao longo do filme através dos usos das muitas imagens de arquivo familiar com vídeos de Elena na adolescência e nos primeiros anos de carreira.

O documentário é atravessado por inserções de elementos formais que dão corpo às lembranças, à dor, às sensações. Escreveu o crítico Carlos Alberto Mattos em seu blog *...rastros de carmattos* (10 de maio de 2013):



Não há no filme nem a objetividade dos relatos documentais nem a subjetividade puramente confessional dos filmes em primeira pessoa. Elena busca uma terceira via, que é a transformação do fato em memória e desta em reinvenção formal. (...) Elena corre o risco de parecer bonito demais, ainda que essa beleza seja a própria matéria de que é feito o seu dolorido encantamento.

Concordo com sua análise e acrescento que tal formalismo, em sua função de transformar a memória pessoal em sensação compartilhada, se dá na apropriação do excesso como elemento estético preponderante.

Argumento que o uso reiterado do *slowmotion*, em especial das cenas do *close* nos rostos, as reencenações das *performances* e movimentações corporais de Elena feitas por Petra e as encenações de imagens de corpos de mulheres em vestidos de tecido fino e translúcidos flutuando em águas turvas são presenças do excesso na tessitura fílmica que tem como função instaurar símbolos que presentificam o compartilhamento do destino, da dor e da memória das três personagens (Elena, Petra e a mãe). Que tais imagens aparecem repetidamente ao longo do filme é ainda mais cabal na adesão ao excesso como âncora do diálogo com a imaginação melodramática.

As incorporações da imaginação melodramática conseguem garantir o impacto e sucesso do filme (que arrebatou prêmios de Júri Popular e de crítica)¹⁰ e não raro as reações do público explicitam sensações de comoção diante da dor e memória compartilhada.

Notas Finais

Em síntese, quero argumentar com esses comentários analíticos a partir de *A falta que me faz* e *Elena*, que, a partir do elogio à “maquinação”, a exposição da construção do dispositivo documentário, às encenações e aos fragmentos como formas do narrar documental, estamos diante de duas vertentes distintas

10. Entre os prêmios estão: melhor direção, melhor montagem, melhor direção de arte e melhor filme pelo júri popular no 45º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, melhor documentário no *Films de Femmes 2013* e no 6º *Los Angeles Brazilian Film Festival*.



de diálogo com o contexto contemporâneo da hiperindivuação, da moral do espetáculo que marca a cultura somática e ao paradigma das sensações. Respostas sensíveis a esse cenário que se dão no intervalo entre o excesso e a mobilização de afetos e em outros casos, na coagulação entre ambos.

Formas que vão além de uma mera adesão ao universo do excesso como modelo estético ou como sensibilidade geral da cultura midiática espetacularizada, mas que tomam tal sensibilidade (ou talvez melhor dizendo, tal imaginação) como esfera de tensão para compor o tecido fílmico.

Percebo tal tensão mais forte em *A falta que me faz*, pois o filme incorpora a imaginação de excesso que atravessa as personagens (marcar-se com símbolos de paixão na pele, a dança, o repertório cultural do cancionário brega, as explosões de paixões em atos hiperdramáticos) sem aderir a ela. Incorpora a presença do excesso no cotidiano das personagens – e o faz através dos *inserts* analisados aqui que mobilizam afetos-performativos – mas não o abraça, ficando-se no limite da contenção e é desde tal limite que ele mobiliza afetos.

Já *Elena* abraça o excesso e a imaginação melodramática como forma de construção da lembrança a ser compartilhada com os espectadores, e através dela o reencontro com a memória da irmã morta e com a presença corporal da mãe como personagem. A adesão ao excesso em *Elena* organiza uma relação de projeções espetacularizadas (em maior ou menor grau) articuladas em um impulso exacerbadamente simbolizador que toma corpo de modo mais forte na forma milimétrica com que o mesmo quadro do *close* nos rostos da irmã morta, da diretora e da mãe são apresentados e reiterados ao longo do filme. Tais simbolizações exacerbadas (além de outras como o uso da água e das ruas; a sequência dos corpos de mulheres flutuando no lago que abre e fecha o filme como uma espécie de *videoclipe*, ou mesmo a repetição por parte de Petra dos gestos, movimentos de corpo e *performances* da irmã ao longo do filme) articulam empatias e comoções diante dessa narrativa tão privada que se apresenta ao olhar público no documentário.

A falta que me faz e *Elena* se movem no intervalo entre afeto e excesso ao propor pactos de intimidade distintos, mas que nos colocam questões sobre a centralidade do cotidiano como expressão do sensível e da alteridade.



Referências

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. 2007. Orientador: João Luiz Vieira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Curso de Pós-Graduação em Comunicação.

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

_____. “Tessituras do excesso: notas iniciais sobre o conceito e suas implicações tomando por base um procedimento operacional padrão”. *Revista Significação*, ano 39, nº38, 2012.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. Yale University Press, 1995. [Primeira edição: 1976].

CLOUGH, Patricia. *The affective turn: Theorizing the social*. Durham: Duke University Press, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG/Humanitas, 2008.

DEL RÍO, Elena. “Introduction. Cinema and the Affective-performative”. In: _____. *Deleuze and the cinemas of performance*. Edinburg: Edinburg University Press, 2008.

ECO, Umberto. *A Vertigem das Listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ENNE, Ana Lúcia. “O sensacionalismo como processo cultural”. In: *Comunicação e Melodrama. EcoPós*, publicação da Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, v. 10, n. 2, julho-dezembro de 2007.

LOPES, Denilson. *No coração do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LINS, Consuelo e MESQUITA, Claudia. *Filmar o real – sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

FREIRE COSTA, Jurandir. *O vestígio e a aura. Corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.



MARKS, Laura. *The Skin of Film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MESQUITA, Claudia. “A superfície do cotidiano: uma aproximação a *Acidente e Uma encruzilhada aprazível*”. In. LEAL, B., GUIMARÃES, C. e MENDONÇA, C. (orgs). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RENOV, Michael. “The Subject of Documentary”. *Collection Visible Evidence Vol. 16*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2004.

VIEIRA Jr, Ery. *Marcas de um realismo sensório no cinema contemporâneo*. 2012. Tese de Doutorado (Orientador: Denilson Lopes). ECO - Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRJ.

WILLIAMS, Linda. “Film Bodies: gender, genre and excess”. In: BAUDRY, L. e COHEN, M.(org). *Film Theory and criticism*. Oxford: Oxford Universty Press, 2004.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade Excitada - filosofia da sensação*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2010.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

Sites acessados

<http://www.revistacinetica.com.br/faltaquemefaz.htm> (acessado em 3 de maio de 2013)

<http://www.mariliarocha.com/trabalhos/falta> (acessado 3 de maio de 2013)

<http://www.elenafilme.com/> (acessado em 26 de setembro de 2013)

<http://carmattos.com/2013/05/10/ela-elas-elena/> (acessado em 26 de setembro de 2013)



ano 2 número 4

Dossiê

Ficha Técnica dos Filmes Analisados

Título: A Falta que me faz

Duração: 85 min

Lançamento (Brasil): 2009

Direção: Marília Rocha

Personagens: Alessandra Ribeiro, Priscila Rodrigues, Shirlene Rodrigues, Valdênia Ribeiro, Paloma Campos

Diretora Assistente: Clarissa Campolina

Produção: Luana Melgaço

Produtor Associado: Helvécio Marins Jr., Felipe Duarte

Fotografia: Alexandre Baxter, Ivo Lopes Araújo

Montagem: Francisco Moreira, Marília Rocha

Desenho de som: O Grivo

Trilha sonora: Arthur H.

Design Gráfico: Marilá Dardot

Coordenação de Distribuição: Felipe Duarte

Distribuição: Cia do Filme, Teia | Lume Filmes (DVD)

• Lançado em salas de cinema em 2010, em DVD Home Video em 2011, exibição em TV, pelo Canal Brasil, em 2011.



Título: Elena

Duração: 82 minutos

Lançamento (Brasil): 2012

Direção: Petra Costa

Elenco: Elena Andrade, Li An e Petra Costa

Produção: Busca Vida Filmes

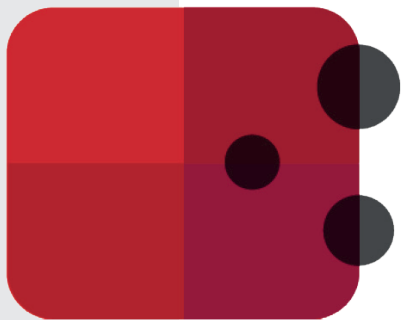
Produtor Associado: Felpe Duarte e Sara Dosa

Fotografia: Janice D'Avila, Will Etchebehere e Miguel Vassay

Montagem: Marília Moraes e Tina Baz

Desenho de som: Olivier Goinard e Guile Martins

Trilha sonora original: Vitor Araújo, Fil Pinheiro, Maggie Hastings Clifford e Gustavo Ruiz



Quebec – França, voltas,
reviravoltas, vaivéns nas duas
direções¹

*Michel Marie*²

¹ Este artigo foi publicado originariamente em língua francesa, com o título *Québec – France, tours, détours, aller-retours dans les deux sens*, na revista quebequense *Nouvelles Vues sur le cinéma québécois*, nº 14, na primavera de 2013. O editor dessa revista é Jean-Pierre Sirois-Trahan. O artigo foi escrito por ocasião de um congresso dedicado ao tema, realizado na Cinemateca quebequense, em março de 2011, e organizado por Michèle Garneau e pelo próprio autor.

² Michel Marie é professor emérito da Universidade Paris III – Sorbonne Nouvelle, onde lecionou durante 40 anos. É considerado um dos fundadores do ensino do cinema na França. Desde 1988, dirige a coleção *Cinéma et arts visuels*, publicada primeiramente pela editora Nathan e depois pela Armand Colin; publicou com Jacques Aumont vários manuais que se tornaram clássicos do ensino do cinema, tais como *Esthétique du film* (1983) e *L'analyse des films* (1988). Seu livro *La Nouvelle Vague: Une école artistique*, publicado em 1997 na coleção 128 (Nathan), está traduzido em várias línguas (inglês, italiano, espanhol, português, chinês). Foi reeditado em 2012 com o título *La Nouvelle Vague et son film manifeste à bout de souffle*. E-mail: michel.leugny@orange.fr



Resumo

Este artigo não tem por objetivo fazer revelações inéditas sobre as relações entre os cineastas da *Nouvelle Vague* e aqueles do cinema direto quebequense, mas propor uma síntese destes numa perspectiva intercultural para inseri-la nos debates do congresso realizado na Cinemateca quebequense, em março de 2011, por iniciativa do autor, da parte do CERIUUM, e de Michèle Garneau, pelo Departamento de História da Arte e de Estudos Cinematográficos da Universidade de Montreal.

Palavras-chave

Nouvelle Vague, cinema direto quebequense.

Résumé

Le but de cet article n'est pas d'apporter des révélations inédites sur les rapports entre les cinéastes de la Nouvelle Vague et ceux du cinéma direct québécois, mais d'offrir une synthèse de ceux-ci dans une perspective interculturelle pour introduire aux débats du colloque qui s'est déroulé à la Cinémathèque québécoise en mars 2011, à l'initiative de l'auteur pour le Cerium et celle de Michèle Garneau pour le Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

Mots-clés

Nouvelle Vague, cinéma direct québécois.



O termo “cinema direto” foi proposto por Mario Ruspoli, num relatório publicado em 1963, para substituir a expressão “cinema-verdade”, considerada muito problemática (Ruspoli, 1963, p. 17-18). Gilles Marsolais retrçou essa história com todas as suas etapas, correntes e tendências nas duas edições de seu livro *L’aventure du cinéma direct* (1974; 1997). A ideia mais estimulante desse livro é a da “polinização da ficção pelo direto”, que designa o empréstimo das técnicas do cinema direto, empregadas inicialmente no cinema documentário, para rodar filmes de ficção. Essa ideia fora também desenvolvida por Jean-Louis Comolli, já em fevereiro de 1969, em seus dois artigos intitulados *Le détour par le direct*. Este autor a retoma em seu artigo *Lumière éclatante d’un astre mort* (1995).

“Cinema direto” designa uma técnica de filmagem que se caracteriza pela agilidade, com a câmera apoiada sobre o ombro, o som gravado em sincronia com a imagem e mantido na montagem. Requer uma equipe reduzida, podendo limitar-se a uma ou duas pessoas, se o diretor for também o seu próprio *cameraman* ou assistente de som. Enquanto técnica, o cinema direto não está ligado a uma categoria particular de cinema e pode aplicar-se tanto ao documentário quanto ao filme de ficção.

Todavia, essa técnica marcou primeiramente o cinema documentário da virada dos anos 1960. Ela foi logo retomada no âmbito dos filmes de ficção rodados com recursos escassos: a câmera é carregada pelo operador, o som é gravado durante a filmagem e não é pós-sincronizado. O direto é, portanto, um cinema “leve e sincrônico”, como bem o definiu Vincent Bouchard em sua história do direto no Office National du Film (ONF) (2012), retomando a expressão inicial de Mario Ruspoli.

O cinema direto caracteriza-se muitas vezes por dois outros traços distintivos: o recurso a atores não profissionais, que representam o seu próprio papel, como no cinema documentário, ou papéis fictícios ou semifictícios; e o uso da improvisação na representação ou, mais ainda, na criação e na interpretação dos diálogos. Este último traço é essencial.

Dois cineastas de ficção, dentre algumas dezenas de outros, podem ilustrar esse tipo de criação: John Cassavetes, nos Estados Unidos, e Jacques Doillon,



na França. Gilles Mouëllic dá um panorama bastante completo desses cineastas em seu livro *Improviser le cinéma* (2011) e cita muitos outros diretores da constelação do cinema direto na ficção.

Essa técnica, contudo, é minoritária, apesar da maior flexibilidade e da maneabilidade das ferramentas de tomadas de imagem e som. A grande maioria dos filmes de ficção é ainda hoje pós-sincronizada; ou então o som da filmagem é mixado a uma trilha sonora pós-sincronizada e a improvisação é usada apenas em doses homeopáticas. Mesmo no caso do cinema documentário, o som direto está longe de ser predominante. Podemos destacar, no entanto, dois ou três pontos na história das técnicas:

- O registro do som sincrônico não esperou o fim dos anos 1950 para ser praticado. Na passagem ao cinema falado, torna-se mesmo a técnica predominante. O som ótico é então registrado no mesmo momento que a imagem. Porém, como essa técnica é pesada e restritiva, assiste-se a uma generalização da pós-sincronização a partir de 1933-1934, que se estende durante toda a década de 1930, mais maciçamente nos Estados Unidos que na França, como demonstram Martin Barnier, em seu livro *Em route vers le parlant* (2002), e Charles O'Brien, em *Cinema's conversion to Ssound* (2005).
- Certos cineastas, no entanto, privilegiam, mesmo em som ótico, a gravação sincrônica da imagem e do som. É o caso, bem conhecido, de Jean Renoir, que sempre recusou a dublagem e gravou os diálogos de seus filmes ao mesmo tempo em que suas imagens, desde *La chienne* (1931) até seus últimos filmes. Para isso, era preciso usar um caminhão com todo o material pesado de gravação que o som ótico exigia, o que não era simples para as filmagens externas, como em *Toni* (1935) ou *Partie de campagne* (1936). A única versão de *Carrosse d'or* (filmado em 1952) reivindicada pelo cineasta é a versão em língua inglesa (*The golden coach*), gravada durante a filmagem nos estúdios italianos, as versões italiana e francesa



tendo sido, em seguida, pós-sincronizadas pela produção, contra a vontade do diretor e fora do controle dele³.

- O advento do som magnético na década de 1950 flexibiliza consideravelmente as técnicas de gravação durante a fase de filmagem, depois de montagem e mixagem, mas o som ótico sobrevive até os anos 2000, na comercialização das cópias de projeção por transferência de fita sonora do magnético ao ótico⁴.
- Muitos filmes que marcaram a história das técnicas leves, tanto na ficção quanto no documentário, foram, contudo, pós-sincronizados. É o caso dos filmes de Jean Rouch, como *Moi, un noir* (1958) ou mesmo *La pyramide humaine* (1961), e também dos filmes de Éric Rohmer, como *La collectionneuse* (1967), que dá mesmo assim uma forte impressão de cinema direto em suas partes dialogadas. O som direto sincrônico aparece na obra de Rohmer somente com *Ma nuit chez maud* (1969)⁵, em Godard com *Vivre sa vie* (1962) – enquanto que, em *Une femme est une femme*, ele mixa e alterna o som direto, o som pós-sincronizado e a música, como lembra Alain Bergala (2006, p. 80-95) – e em Rivette com *La religieuse* (1966). É muito raro nas obras de Chabrol e Truffaut, embora este realize *Fahrenheit 451* em som direto. O filme mais representativo da estética da *Nouvelle Vague*, *Adieu Philippe* (de Jacques Rozier, rodado em agosto de 1960 e lançado em setembro de 1963), foi pós-sincronizado porque o som direto da filmagem estava inutilizável⁶.

3. Cf. Janet Staiger. “Généalogie du carrosse d’or”, *1895, revue d’histoire du cinéma*, nº 62, 2010, p. 76-103.

4. Ver especialmente Martin Barnier, “Les premiers ingénieurs du son français”. *1895, revue d’histoire du cinéma*, nº 65, inverno de 2011, p. 200-217 ; e o livro de entrevistas de Claudine Nougaret e Sophie Chiabaud, *Le Son direct au cinéma*, Paris, FEMIS, 1997.

5. Cf. “Nouvel entretien avec Éric Rohmer”, *Cahiers du cinéma*, nº 219, abril de 1970, p. 46-55. E entrevista com Barbet Schroeder. *Barbet Schroeder, monografia*. Théâtres au cinéma nº 23, Bobigny, 2012.

6. Acerca deste assunto, consultar o artigo muito completo de Nicole Zand sobre as peripécias da montagem e da pós-sincronização: « Le dossier Philippe », *Cahiers du Cinéma*, nº 148, outubro de 1963.



Como atesta a história do cinema e especialmente Gilles Marsolais, em seus livros de referência, o som direto surge em Quebec, no *Les Raquetteurs*, em 1958, filme codirigido por Gilles Groulx e Michel Brault e tendo o som gravado por Marcel Carrière. Nesse pequeno filme sobre uma corrida de raquetes de neve, Brault filma com a câmera no ombro e Carrière capta o som do discurso do prefeito simultaneamente à tomada de imagens, assim como todos os sons que ambientam o filme. A trilha sonora do filme é muito rica e foi cuidadosamente criada pelo trabalho de um editor de som (Stuart Baker), de um editor musical (Norman Bigras) e de um mixador (Ron Alexander), que reorganizaram todos os sons diretos captados pelo gravador de som de Marcel Carrière.

O primeiro traço característico da novidade do filme é a ausência completa de comentário *off* e de diálogos. Parte importante do material sonoro é composta por fragmentos de discurso oficial (20 segundos de voz trêmula do prefeito, que enrola os “r”), anúncios pelo alto-falante, vozes radiofônicas que comentam o evento. As primeiras imagens são ritmadas pelo ruído seco das raquetes de neve sobre o solo congelado, acompanhado por gritos de crianças, vozes ambientes e latidos de cachorro. O elemento sonoro dominante, mixado com os ruídos das raquetes, é uma música de banda gravada no próprio local: *close* da tuba, dos trompetes, de todos os instrumentos que ritmam o desfile das majorettes com um lugar preponderante para os tambores. O filme nunca restitui as falas dos curiosos nem dos oficiais, somente o burburinho da multidão, as exclamações do público e os risos coletivos.

A música, tendo sua fonte interna à imagem, a das bandas e a do baile na segunda parte, é o elemento preponderante da trilha sonora, em contraponto aos sons do ambiente e aos aplausos. Ao trompete e aos tambores das bandas respondem o banjo, a harmônica endiabrada e o acordeão, que ritmam a dança. Essa profusão de sons em substituição ao comentário tradicional confere uma posição excepcional ao filme *Raquetteurs* na história dos curtas-metragens produzidos pelo ONF e justifica sua posição na história do cinema direto, mesmo que a mixagem posterior à filmagem tenha aí um papel preponderante.

Essas técnicas leves vão desenvolver-se rapidamente no cinema quebequense, em parte por serem econômicas e ágeis. Os primeiros longas-



metragens do novo cinema quebequense são então realizados em som direto, tanto no âmbito do filme de ficção – *Seul ou avec d'autres* (Denis Héroux, Denys Arcand e Stéphane Venne, 1962), *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), *Le chat dans le sac* (Gilles Groulx, 1964) – quanto no do cinema documentário – *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière, 1963) e *Le règne du jour* (Pierre Perrault, 1967).

Mas esse som sincrônico não é excludente, pois todos os três primeiros longas-metragens de ficção que acabamos de citar reservam um amplo espaço para a voz *off* dos narradores. Essa voz *off*, evidentemente, é pós-sincronizada, como a do narrador de *Moi, un noir*, de Jean Rouch, como em *Petit soldat*, de Godard (1963), ou em *La collectionneuse*, de Rohmer.

Seul ou avec d'autres é o primeiro longa-metragem independente do cinema quebequense, dirigido coletivamente, em 1962, por Denys Arcand, Denis Héroux e Stéphane Venne e produzido pela Associação Geral dos Estudantes da Universidade de Montreal. O filme reúne Michel Brault na câmera e Marcel Carrière na tomada de som, enquanto a montagem é feita por Gilles Groulx. É também, portanto, o primeiro filme de ficção do cinema direto em Quebec, um filme coletivo, quase um manifesto⁷. Os recursos para a realização eram muito precários, como aqueles dos primeiros longas-metragens da *Nouvelle Vague* francesa – *Le beau Serge* (1958) ou *Paris nous appartient* (1958-1961).

Isso certamente explica a parte do comentário em voz *off* e da música que acompanham as imagens, comentário emitido pela narradora, Nicole Braun, jovem estudante à época. Muitas passagens são então pós-sincronizadas. Apesar disso, Marcel Carrière gravou sequências importantes em som direto. São principalmente sequências das conversas entre Nicole e Pierre (Pierre Létourneau) no gramado do campus, a discussão espontânea entre Nicole e Marie-Josée sobre a atitude sexista dos rapazes, a entrevista com o sociólogo Guy Rocher, a aula magistral de moral sobre a sexualidade dada por Serge Grenier, a altercação de Marcel Saint-Germain, que vende *Le*

7. Sylvain Garel et André Pâquet (dir.). *Les cinémas du Canada*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992. E Yves Lever. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal, Boréal, 1995.



devoir, o *sketch* cômico de Marc Laurendeau (os três últimos formarão os *Cyniques*, um grupo humorístico), a atmosfera da noite iniciática e festiva etc. Percebe-se, portanto, por essa enumeração de sequências, que o som direto tem um papel maior nesse primeiro longa-metragem coletivo realizado com um orçamento mínimo (cerca de \$ 24.000).

É preciso conhecer os usos da confissão católica dos anos 1950 para entender o sentido do título: “Só ou com outros?” (*Seul ou avec d’autres*) era a pergunta ritual feita pelos padres em confissão quando os penitentes confessavam seus “pecados de impureza” (masturbação e outros toques sexuais). Evidentemente, o universo desse primeiro filme do cinema direto quebequense de 1961 ainda está longe do universo de *Cousins* (1959) e de *Bonnes femmes* (1960) – tão emancipados –, ambos de Claude Chabrol. Mas o Canadá francês católico não é a França da Vª República em 1960.

À tout prendre e *Le chat dans le sac* são dois filmes de outra envergadura, tanto em relação à temática, muito audaciosa para 1963-64, quanto pela feitura e pelas opções estilísticas. Ambos se inserem perfeitamente nas técnicas do cinema direto.

O primeiro longa-metragem de Claude Jutra é de extrema audácia formal. Foi filmado por Michel Brault, Jean-Claude Labrecque e Bernard Gosselin, os três operadores mais famosos do cinema direto. Como observa judiciosamente Jean-Pierre Sirois-Trahan:

Na França, em 1959 (...), abrindo passagem pelo meio da Nouvelle Vague, Jutra lança o desafio, para a sua primeira obra, de prolongar e superar *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959), *Les 400 coups* (François Truffaut, 1959) e *Moi, un noir* (1958), tomando emprestado ao primeiro sua forma moderna, ao segundo a autobiografia romaneada e ao terceiro o evento biográfico (SIROIS-TRAHAN, 2009, p. 6).

O desafio vai além do que se podia esperar. Jutra inventa, em 1963, o longa-metragem autoficcional, aliando os modos mais heterogêneos de narrativa: o romance sentimental clássico, o filme autobiográfico, o ensaio experimental



etc. Ele confere à montagem o papel estruturante, assim como à relação entre a imagem e a trilha sonora.

Não é surpreendente, portanto, que seu filme multiplique as intervenções da voz off, como em *Le petit soldat*, de Jean-Luc Godard, integrando ao mesmo tempo as formas mais inovadoras do cinema direto: câmera na mão, som sincrônico, além do som da filmagem editado com outras imagens, integração de momentos documentários, jogo sobre a identidade da personagem real ou fictícia (Claude Jutra e Johanne Harel, mas também Victor Désy e Monique Joly em seus próprios papéis).

Le chat dans le sac é o primeiro longa-metragem de Gilles Groulx, que realizou a montagem de *Seul ou avec d'autres*. De forma ainda mais rigorosa que *À tout prendre*, este mais heterogêneo, o filme corresponde aos métodos do cinema direto: os atores (Claude Godbout e Barbara Ulrich) não são profissionais e as personagens mantêm os mesmos nomes, os diálogos são em grande parte improvisados e a filmagem é feita na continuidade cronológica e em cenários naturais (ver aqui neste mesmo texto a análise proposta por Alain Bergala). A voz off mantém-se ainda muito presente, mas a proporção de som direto é nitidamente maior do que em *À tout prendre*, apesar da riqueza da trilha musical e da magnífica partitura de John Coltrane⁸.

Oriundo do cinema documentário, com *Les raquetteurs* e os curtas-metragens que seguiram, o cinema direto vai revolucionar o longa-metragem dessa categoria com *Pour la suite du monde*, filme contemporâneo de *Seul ou avec d'autres* e de *À tout prendre*, mas situado em outro planeta. Trata-se de um projeto de Pierre Perrault, então poeta e homem de rádio, autor dos temas e comentários dos curtas-metragens da série *Au pays de Neuve-France* (1959-60), realizada por

8. As relações entre a *Nouvelle Vague* e o novo cinema quebequense se estabeleceram, desde o início, nos dois sentidos e não foram unilaterais. Eis o que constata Dominique Noguez (1970, p. 17-18): “Por certo, a opinião mais geral na média dos cinéfilos parisienses que viram o filme de Groulx (*Le chat dans le sac*) era de que se tratava de uma onda canadense retomada de *Masculin féminin*, que acabavam de assistir. Ora, enquanto o filme de Godard era de 1966, *Le chat dans le sac* fora realizado em 1964. Um esclarecimento é muitas vezes indispensável quando se fala dos filmes quebequenses: aquilo que se toma por imitação é, na verdade, antecipação, ou pelo menos, simultaneidade criativa. Os quebequenses tomaram menos empréstimos do que fizeram descobertas.” (Citação encontrada por Jean-Pierre Sirois-Trahan).



René Bonnière seguindo métodos ainda clássicos: filmagem em mudo e pós-sincronização de um comentário em voz *off*. Existem, contudo, exceções como a primeira entrevista com Alexis Tremblay em *La traverse d'hiver à l'île aux coudres* (1960) ou as canções de *En revenant de Saint-Hilarion* (1960).

Outra época do cinema começa com *Pour la suite du monde*. Este filme liga estreitamente Pierre Perrault, Michel Brault, *cameraman* e diretor oficial (para o ONF), Bernard Gosselin, assistente de imagem, Marcel Carrière, assistente de som, e Werner Nold na montagem. O filme é realizado com três câmeras, das quais uma é em som sincrônico (Bouchard 2012, p. 202-203). Quem pilota as operações da produção é Fernand Dansereau. A filmagem acontece em outubro de 1961, sendo retomada de janeiro a julho de 1962, como comprovam as imagens da evolução das estações no filme, especialmente a neve, as flores da primavera e o retorno da neve nas imagens finais. Perrault e Brault filmam a família Tremblay com seu patriarca, Alexis; filmam também Grand-Louis Harvey e toda a comunidade da ilha, como o mestre da pesca, Abel Harvey. Foi o primeiro longa-metragem documentário produzido pelo ONF. Trata-se de um filme deliberadamente coletivo, assinado por Perrault, Brault e Carrière.

A trilha sonora reserva um espaço importante para o som direto. O material sonoro gravado na filmagem é de grande riqueza. É em grande parte montado e mixado em sincronismo com a imagem, mas é também às vezes dissociado das imagens com grande liberdade (por exemplo, as falas de Alexis lendo Jacques Cartier no início, o relato da viagem à Nova Iorque no fim). Suas sequências-chave são aquelas das discussões e das negociações da comunidade da ilha, que decide coletivamente retomar e estender a pesca da toninha, uma ação que reúne e reforça a coesão social dessa pequena comunidade francófona. Os autores colocam no centro de suas preocupações a transmissão geracional “para a continuação do mundo”, o *savoir-faire* dos antigos e a transformação deste em lenda oral.

Primeiro longa-metragem canadense selecionado para o Festival Internacional do Filme de Cannes, em 1963, ao mesmo tempo em que *Seul ou avec d'autres*, recebido inicialmente de formas diversas, *Pour la suite du monde* é a certidão de



nascimento do novo cinema quebequense. Faz nascer para o mundo uma nova nação até então ignorada. Daí o status mítico que o filme rapidamente adquire, com prêmios internacionais na Espanha, na França, no Canadá de língua inglesa, nos Estados Unidos e na Austrália.

Ele divulga, no meio cinéfilo francês e europeu, a própria noção de cinema direto, muito mais que *À tout prendre*, cuja recepção é mais restrita e menos unânime, provavelmente pela originalidade provocativa do filme e por sua audácia tanto formal quanto ideológica⁹.

A trilogia da ilha de Coudres, completada por *Le règne du jour* e *Les voitures d'eau* (1968), desperta o interesse da crítica francesa pelo cinema quebequense, como confirmam os artigos de entrevistas publicados na ocasião em *Le Monde*, *Image et Son*, *Cahiers du cinéma* e *Positif*, graças a Louis Marcorelles, Guy Gauthier e Jean-Louis Comolli¹⁰. O novo cinema quebequense será consagrado pela produção de três programas míticos da série “*Cinéastes de notre temps*”, em 1968: *En passant par le Québec*, de Jean-Louis Comolli (1968) ; *Pierre Perrault, l'action parlée*, de André S. Labarthe e Jean-Louis Comolli (1968); *Le jeune cinéma canadien*, por Jean-Louis Comolli, (1968).

Na França, o cineasta que terá um papel de destaque na difusão das técnicas do cinema direto é evidentemente Jean Rouch. Mesmo que o próprio Rouch filme com a câmera na mão desde os seus primeiros curtas-metragens etnográficos¹¹, inicialmente em preto e branco e logo depois em cores - *Au pays des mages noirs*

9. O estudo dos arquivos de imprensa e da recepção crítica de *À tout prendre* mostra como ele foi recebido de maneira muito mais restrita na França – ao contrário de *Pour la suite du monde* e *Le chat dans le sac* (ver os arquivos de imprensa na Bibliothèque du Film - Bifi). O filme nunca saiu da França sem ser para um festival. Em 1965, *Le chat dans le sac* é considerado por Jean Eustache como um dos melhores filmes do ano (5º de sua lista publicada nos *Cahiers du cinéma*), e por Jacques Rivette (2º). *Le règne du jour*, segundo longa-metragem de Pierre Perrault, é um dos dez melhores filmes de 1968 para Jacques Rivette (2º) e para Louis Marcorelles (1º).

10. Os artigos de Guy Gauthier, Louis Marcorelles e Jean-Louis Comolli estão registrados nos arquivos de imprensa da Bifi. Ver também, Guy Gauthier, Philippe Pilard e Simone Suchet, *Le documentaire passe au direct*, VLB éditeur, Montréal, 2003, um livro essencial para o assunto tratado.

11. A respeito do tema, ver Maxime Scheinfeigel. *Jean Rouch*. Paris, CNRS éditions, 2008.



(1946-47), em preto e branco, *La circoncision* (1948) e *Initiation à la danse des possédés* (1948), ambos em kodachrome - todos os seus filmes, no entanto, são rodados em mudo, então, pós-sincronizados, até *Chronique d'un été*, em 1961, inclusive *La pyramide humaine*, apesar de ser um longa-metragem considerado como etapa-chave do cinema direto de ficção.

Apresentado como manifesto do “cinema-verdade” por seus dois autores, Jean Rouch e Edgar Morin¹², *Chronique d'un été* é certamente um marco essencial do cinema documentário porque reúne Jean Rouch e Michel Brault na imagem, embora este não tenha sido o único *cameraman* do filme, pois a imagem também foi captada por Roger Morillière, Jean-Jacques Tarbès e Raoul Coutard para muitas sequências. Destacou-se principalmente o papel de Brault, pois foi ele que filmou a confissão de Marceline, em *travelling* de recuo, no pavilhão de Halles. O som é gravado por Michel Fano, Guy Rophe e Barthélémy. O som direto intervém, sobretudo, nas sequências de entrevistas, principalmente em estúdio, e em externa, quando a tomada de som foi possível (poucas personagens, lugares sem ruídos ambientes excessivos).

Todavia, é *La punition*, realizado por Jean Rouch logo depois de *Chronique d'un été*, que pode ser considerado o filme mais exemplar do cinema direto de ficção, pois combina todos os seus critérios distintivos. Rouch realiza esse filme experimental de 60 minutos em outubro de 1960, terminando sua montagem no início de 1962, que será exibido apenas pela televisão francesa em março de 1962. Os operadores são novamente Michel Brault e Roger Morillière, aos quais se une Georges Dufaux. O som é gravado ao vivo por Jean-Pierre Mirouze e Louis Boucher.

Conhece-se o pretexto ficcional do filme: uma jovem estudante secundária (Nadine Ballot, já personagem principal de *La pyramide humaine*) é expulsa de uma aula de filosofia pelo professor que a moça não escuta. Ela vai passear então livremente em Paris, pelo jardim do Luxemburgo, pelo *Jardin des Plantes*

12. Cf. Edgar Morin e Jean Rouch. *Chronique d'un été*. Paris, Inter-Spectacles, Domaine cinéma, 1962. Ver também Jacques Gerstenkorn. “Chronique d'un été: une expérience de nouveau cinéma”, in *Nouvelle vague, nouveaux rivages. Permanence du récit au cinéma, 1950-1970*. Jacques Cléder e Gilles Mouellic (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 171-184.



e, por fim, à beira do Sena, onde consulta os sebos. Em seu percurso, a moça é sucessivamente abordada por três homens: Jean-Claude, jovem estudante de geografia; Landry, que já é um de seus amigos africanos; e Jean-Marc, um engenheiro visivelmente mais velho que ela. Os protagonistas mantêm seus nomes e sobrenomes verdadeiros: Nadine, Jean-Claude, Landry e Jean-Marc. Todos os diálogos são totalmente improvisados pelos atores (não profissionais). A câmera está muito próxima dos corpos, filma os movimentos, e os diálogos improvisados são gravados em som sincrônico graças a um fio ligado a um gravador Nagra que Nadine esconde em sua pasta escolar.

Em 1960, ainda não existe na França sincronismo por cristais de quartzo entre câmera e gravador, ao passo que, nos Estados Unidos, isso já havia sido experimentado pouco antes por Don Alan Pennebaker e Richard Leacock (ver *Marsolais*, 1974, p. 100-107). O tema do filme é muito próximo daquele de *Tous les garçons s'appellent Patrick*, escrito por Éric Rohmer e filmado por Godard em 1958 no jardim do Luxemburgo. A diferença radical é a improvisação total dos diálogos no filme de Jean Rouch¹³.

La punition inaugura uma nova forma de criar ficção no cinema. Esta deixa de preexistir à filmagem, tornando-se o produto dela. É a filmagem que cria a situação. Éric Rohmer e Jacques Rivette vão reter essa lição.

Mas, já em 1964, dois anos antes de *Paris vu par...*, o produtor Pierre Braunberger, que produz então todos os filmes de Jean Rouch, empreende uma coprodução franco-canadense com o ONF, o filme *La fleur de l'âge* (1964)¹⁴. Michel Brault e Jean Rouch dirigem um curta-metragem cada um, o primeiro, *Geneviève*, e o segundo, *Marie-France et Véronique* ou *Les veuves de 15 ans*, dependendo da versão distribuída na França. Dois outros diretores associam-se ao projeto, o italiano Gian Vittorio Baldi e o japonês Hiroshi Teshigahara. O filme de Brault respeita escrupulosamente os princípios do cinema direto, dirigindo

13. Jean-André Fieschi, "Dérives de la fiction : notes sur le cinéma de Jean Rouch", in *Cinéma: théories, lectures*. Paris, Klincksieck, 1973, p. 255-264.

14. Catherine Papanicolaou. "La fleur de l'âge: chronique d'en France ou l'échec d'une co-production internationale", 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, n° 46, 2005, p. 75-113.



Geneviève Bujold, Louise Marleau e Bernard Arcand (o irmão de Denys), que, como por acaso, representam Geneviève, Louise e Bernard.

Paradoxalmente, o filme de Jean Rouch é o único com roteiro e diálogos previamente escritos; o *cameraman* não é o próprio Rouch, mas Jacques Lang, e o filme é, principalmente, pós-sincronizado. Mas a crueza dos diálogos, o atrevimento das duas adolescentes, seu cinismo amoroso, marcam muito Godard quando ele inicia a filmagem de *Masculin féminin* (1966). Véronique e Marie-France são as irmãs mais velhas da jovem Madeleine, interpretada por Chantal Goya¹⁵.

Éric Rohmer observa com muito interesse, de fato, a técnica de Jean Rouch. Apaixonou-se pela experiência de *La pyramide humaine*, que ele elege como emblema do cinema moderno, juntamente com *Exodus*, de Otto Preminger (1960), e *La proie pour l'ombre* (1961), de Alexandre Astruc, em seu famoso artigo sobre o “Goût de la beauté” (*Cahiers du cinéma*, nº 121, 1961). *La punition* leva um pouco mais adiante a experiência de *La pyramide*, acompanhando os trajetos da jovem Nadine. Mas, no início dos anos 1960, depois do fracasso absoluto de *Signe du Lion* (1959), totalmente pós-sincronizado e rodado em 35 mm, os modestos recursos de Rohmer não lhe permitem usar o som sincrônico.

Ele filma, então, seus primeiros contos morais em mudo – os dois primeiros em 16 mm, *La boulangère de Monceau* (1962), *La carrière de Suzanne* (1963) e, por fim, *La collectionneuse* (1967) em 35 mm colorido, com uma metragem de película reduzida ao mínimo indispensável. Os três filmes reservam grande espaço para a voz *off* do narrador, contornando assim a necessidade do som

15. As relações dos cineastas e dos operadores quebequenses com Jean Rouch desenvolveram-se durante um longo período, desde o fim dos anos 1950. Claude Jutra é fotógrafo de cena em *La pyramide humaine*, em 1959. Michel Brault foi o *cameraman* de *Chronique d'un été* e de *La punition*, mas também de certos filmes de Mario Ruspoli (*Les inconnus de la terre* e *Regards sur la folie*, segundo Artaud). Claude Jutra acompanha longamente Rouch à África e publica, depois dessa estada, seus artigos “En courant derrière Rouch”, nos *Cahiers du cinéma*, nº 113, 115 e 116 (1960-1961). Rouch é conselheiro científico de Jutra para o seu documentário *Le niger, jeune république* (1961). Essa experiência vai influenciar Jutra na direção de seu primeiro longa-metragem, *À tout prendre*. Antes disso, o seu curta-metragem *Anna la bonne*, adaptado de Jean Cocteau e muito influenciado pela estética deste, é dirigido na França e produzido por François Truffaut. Agradeço Jean-Pierre Sirois-Trahan por essas observações.



sincrônico. Mas já em *Ma nuit chez Maud* e *Le genou de Claire* (1970), seu orçamento de produção um pouco menos reduzido lhe permite registrar os diálogos em som sincrônico. Esses diálogos, no entanto, são rigorosamente escritos pelo cineasta e pelos atores, profissionais ou não, que improvisam apenas muito pouco.

É o caso dos filmes dos ciclos “Contos Morais” (1962-1972) e “Comédias e Provérbios”, desde *La femme de l’aviateur* (1981) até *Nuits de la pleine lune* (1984) e *L’Ami de mon amie* (1987). Se há colaboração dos atores na escrita dos diálogos, isso é feito antes da filmagem, durante as longas fases de preparação e ensaios, mas não durante a filmagem.

É somente em 1986 que Rohmer presta homenagem direta à técnica de Jean Rouch, com *Le rayon vert*, realizado com um pequeno orçamento, em 16 mm, deixando aos atores uma grande margem de improvisação, principalmente à heroína Delphine, representada por Marie Rivière, que coassina o roteiro e os diálogos com o cineasta¹⁶. Destaca-se, em especial, o encontro de família à mesa, no jardim, em Cherbourg, gravado à maneira de um documentário. Técnica essa que o cineasta mantém em *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (1987), filme em que ele dá livre curso à improvisação de suas jovens atrizes, sem nenhum controle. Em contrapartida, todos os seus filmes posteriores retomam o princípio do diálogo previamente escrito.

A carreira de Jacques Rivette inicia de forma tão difícil quanto a de Rohmer. Seu filme *Paris nous appartient* é realizado de maneira muito precária, semana após semana durante o ano de 1958, e será distribuído só muito restritamente dois anos depois de sua realização em dezembro de 1961¹⁷. O fracasso comercial é tão grande quanto o de *Signe du Lion*. Obviamente, o filme é pós-sincronizado, pois é rodado em 35 mm mudo.

16. Em *Le rayon vert*, ver Jacques Kermabon, “L’épreuve de la solitude”, p. 95-99 ; e François Ramasse, “Le bonheur est une longue patience”, p. 101-122, *Études cinématographiques*, nº 149/152, Éric Rohmer, tomo 2, Paris, 1986.

17. Na filmagem de *Paris nous appartient*: Michel Delahaye, “L’idée maîtresse ou le complot sans maître”, *Cahiers du cinéma*, nº 128, fevereiro de 1962; e Luc Moullet, “Paris nous appartient”, *Cahiers du cinéma*, nº 161-162, janeiro de 1965.



Após esse fracasso, Rivette passa alguns anos sem filmar e faz uma adaptação para o teatro do romance de Denis Diderot, *La religieuse*. Essa peça de teatro adaptada pelo cineasta juntamente com o roteirista Jean Gruault é interpretada por Anna Karina no papel de Suzanne Simonin, seu primeiro grande papel no palco. Rivette filma essa mesma peça em 1966, transpondo as cenas de teatro para cenários naturais de igreja e mosteiros reais, todos selecionados no sudeste da França. Mas a filmagem opta pelo som direto e a trilha sonora mixa ruídos, falas e música, sendo dirigida pelo músico e compositor Jean-Claude Eloy¹⁸.

Todos os diálogos teatrais, muito escritos, são gravados em ambientes sonoros externos, especialmente ruídos de vento, com som reverberado em função da acústica do local. O filme, aliás, será distribuído com uma advertência ao público emitida pelos distribuidores, informando sobre a particularidade sonora da obra, pois nem sempre é fácil compreender o texto dos diálogos.

Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot é, portanto, uma peça de teatro captada de acordo com os princípios do cinema direto, em som sincrônico, mas sem improvisação, o que leva Rivette à sua experiência seguinte, realizada em 1968, em torno da encenação de *Andromaque*, de Jean Racine, por Sébastien, um diretor de ficção representado por Jean-Pierre Kalfon em *L'Amour fou* (1969).

Esse filme experimental de 4 horas e 12 minutos sintetiza de certa maneira as buscas do cinema direto tanto no documentário como na narrativa ficcional. Conhecem-se seu princípio e sua técnica. *Paris nous appartient* representava um jovem diretor de teatro, Gérard (Gianni Esposito), que se esforçava, à custa das piores dificuldades, para representar uma das peças mais complexas de Shakespeare: *A tempestade*. Com *L'amour fou*, Rivette filma a deterioração das relações de um casal em crise, um diretor de teatro, Sébastien (Jean-Pierre Kalfon), e sua mulher Claire (Bulle Ogier), sua atriz principal, a quem Sébastien confiou o papel de Andrômaca.

18. A respeito do som direto em *La religieuse*, cf. Bernard Eisenschitz, Jean-André Fieschi e Eduardo de Gregorio, "Entretien avec Jacques Rivette", *La nouvelle critique*, nº 63, abril de 1973, p. 66-74.



Como em *Paris nous appartient*, o filme registra o longuíssimo trabalho de ensaio dos atores, dia após dia, o trabalho de memorização e de dicção do texto, as colocações cênicas, as interações entre atores. Mas o dispositivo escolhido por Rivette cruza e mescla duas formas de técnica cinematográfica:

- a filmagem clássica em 35 mm, reservada principalmente para a crise do casal, tanto das sequências filmadas no apartamento deles, quanto de suas discussões em locais públicos e nos bastidores do teatro;
- uma reportagem em 16 mm, filmada por uma equipe de televisão, que registra as principais fases dos ensaios, com câmera na mão e som gravado ao vivo. A montagem alterna as imagens em 35 mm e aquelas que são produzidas a partir do 16 mm. Étienne Becker é o *cameraman* do 16 mm e Alain Levent, o da câmera Mitchell em 35 mm. O diretor de televisão é André S. Labarthe, para quem Rivette acabara de filmar três emissões de *Cinéastes de notre temps*, dedicadas a *Jean Renoir*, *Le patron*, em 1967 (*A busca do relativo*, *A direção de atores*, *A regra e a exceção*, duração total: 264 min.).

O principal interesse de *L'Amour fou* reside justamente em sua duração (252 minutos) e na mescla das séries de imagens de reportagem em 16 mm com ficção clássica em 35 mm. Todos os sons, contudo, são gravados ao vivo, pois os gravadores captam os diálogos durante as tomadas, independentemente do formato da película.

É claro que os atores principais, Jean-Pierre Kalfon e Bulle Ogier, que representam Sébastien e Claire, improvisam grande parte da forma final de seus diálogos, principalmente na última parte do filme, nas cenas mais delirantes do casal no auge da crise, em que eles arrancam o papel de parede, cobrem as paredes de desenhos e inscrições, destroem as portas, até o rompimento final e a partida de Claire.

Rivette integra aqui o trabalho teatral coletivo dos atores da trupe de Marc'O, da qual fazem parte Jean-Pierre Kalfon e Bulle Ogier. A ficção



constitui-se sob o olhar do espectador, graças às técnicas do cinema direto e à longa duração do filme, duração essa que Rivette tirou dos filmes etnográficos de Rouch, da versão longa de *Jaguar* (1967), de *Petit à petit* (1970) e do ciclo dos *Sigui* (1966-1973). É por essa razão que a versão curta de duas horas imposta pelos distribuidores não tem nenhum sentido e destrói a própria estrutura do filme¹⁹.

Rivette prolonga então esse sistema criativo, aliando cinema e improvisação com seus dois longas-metragens seguintes: *Out 1: noli me tangere*, em 1971, com uma duração monstruosa de 12 horas e 40 minutos, reduzida numa versão curta de 4 horas intitulada *Out 1: spectre*, em 1972; e *Céline et Julie vont en bateau*, de 1974, um de seus maiores êxitos, amplamente baseado na extraordinária invenção de seus intérpretes femininos (Dominique Labourier, Juliet Berto, Bulle Ogier e Marie-France Pisier).

Diferentemente de seus confrades, Éric Rohmer e Jacques Rivette, Jean-Luc Godard começa sua carreira com o imenso sucesso público de *À bout de souffle* (1960). Mas as condições de produção do filme o obrigam a pós-sincronizá-lo. É notório o interesse do cineasta pelo som direto, assim como sua admiração por Jean Rouch e seus filmes *Moi, un noir* e *La pyramide humaine*.

Todavia, todos os seus curtas e longas-metragens são pós-sincronizados até *Vivre sa vie*. *Le petit soldat*, aliás, lança mão da voz *off* e do som não realista, e *Une femme est une femme* (1961) demonstra uma grande virtuosidade na mixagem das falas e da música, mesclando sons diretos nos planos de rua, música e sons pós-sincronizados em todas as sequências de comédia musical. Mas, em 1962, a gravação sincrônica torna-se finalmente possível em 35 mm²⁰.

Vivre sa vie constitui uma virada no trabalho sonoro do cineasta, pois oferece ao espectador o som ambiente dos lugares reais, como, por exemplo,

19. A respeito de *L'Amour fou*, ver Sylvie Pierre, "Le film sans maître", p. 22 e "Le dur désir de durer", p. 55, *Cahiers du cinéma*, nº 204, setembro de 1968.

20. Ver Alain Bergala. *Godard au travail. Les années 60*. Paris, *Cahiers du cinéma*, 2006.



os do café, na sequência inicial, o barulho da máquina de escrever do policial que registra o depoimento de Nana (Anna Karina) etc. Porém, a sequência que integra da maneira mais autêntica a estética do cinema direto é a da entrevista de Nana com Brice Parain, no café, no final do filme: é gravada em som direto e as respostas do filósofo são improvisadas por ele mesmo, como numa reportagem ou num documentário.

Com *Le mépris* (1963), Godard grava os diálogos de seus protagonistas nos estúdios de Cinecittà em suas línguas de origem: inglês, francês, alemão e italiano, com uma tradução em som direto pela jovem atriz Giorgia Moll, que desempenha o papel da intérprete. Na sequência central no apartamento do casal, a cena da briga é gravada em continuidade e parece real, quase documentária, graças à técnica de filmagem.

Godard vai então multiplicar em seus filmes posteriores os fragmentos de cinema direto com entrevistas filmadas, como em *Une femme mariée* (1964), com o depoimento de Roger Leenhardt; *Masculin féminin*, com a entrevista de *Mademoiselle âge tendre*; *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), com as perguntas apresentadas à heroína; até em *La chinoise* (1967) e o diálogo no trem entre o filósofo Francis Jeanson e Véronique.

Seu interesse pelo som direto e pela câmera na mão torna-se ainda mais evidente no curta-metragem que Godard realiza para o filme coletivo *Paris vu par...*, em 1965. *Montparnasse-Levallois* retoma o tema de uma história contada por Belmondo em *Une femme est une femme*; ele encena uma jovem frívola que passa de um de seus amantes ao outro, de Montparnasse a Levallois-Perret. Ambos trabalham com metal. Mas Godard recorre a Albert Maysles, que leva a câmera e segue os atores de muito perto em seus movimentos.

Maysles é, à época, um dos representantes mais conhecidos do cinema direto norte americano, filmou *Primary*, com Richard Leacock, para Robert Drew, em 1960 (Marsolais 1997, p. 178-180). A jovem mulher é interpretada por uma canadense bilíngue, logo, francófona, Joanna Shimkus, nascida na Nova Escócia, longe de Quebec²¹.

21. Cf. a biografia da atriz no site IMDB.



Godard representa as duas visitas da jovem mulher ao ateliê do artista e à oficina do lanterneiro em 15 minutos sem elipses, quase em tempo real. Mas é principalmente a técnica do direto que lhe permite gravar o som sincrônico dos barulhos ensurdecedores do martelar sobre as peças metálicas. Esse ruído cobre grande parte das falas da jovem mulher, como nas sequências da forja e da martelagem do ferro em *Pour la suite du monde*.

É também em *Paris vu par...* que Jean Rouch encena *Gare du Nord*, o filme mais radical do cinema direto de ficção dos anos 1960 e, provavelmente, a obra-prima do seu autor. A única regra que Rouch não respeita é a escrita prévia dos diálogos. Mas sua câmera portada por Étienne Becker segue os dois atores amadores (Nadine Ballot e o jovem produtor do filme, Barbet Schroeder) continuamente, segundo a técnica do plano-sequência, sem corte da tomada.

É claro, o som é captado ao vivo por Bernard Ortion, ao mesmo tempo em que a imagem, com os barulhos do canteiro de obras e do tráfego de automóveis. O diálogo da jovem mulher, Odile, aproxima-se muito daquele de *La punition*, já que, nos dois casos, quem interpreta a personagem feminina é Nadine Ballot. Do mesmo modo, o motorista de Neuilly que ela conhece repete frases enunciadas pelos três sedutores de *La punition*.

Este enriquecimento – ou “polinização”, como diria Marsolais – do cinema de ficção pela veia do documentário vai desenvolver-se nos filmes de um herdeiro da *Nouvelle Vague*: Jean Eustache. Este alterna as ficções naturalistas pós-sincronizadas com atores amadores, com exceção de Jean-Pierre Léaud (*Les mauvaises fréquentations*, 1964; *Le Père Noël a les yeux bleus*, 1966) e os mais exemplares documentários da técnica do cinema direto, como as duas versões de *La rosière de Pessac* (1968 e 1979) e *Le cochon* (1970)²².

22. Como me relembra Jean-Pierre Sirois-Trahan, numa carta não datada de Jean Eustache, citada por Evane Hanska em *Mes années Eustache* (Paris, Flammarion, 2001, p. 315) pode-se ler: “Assim que eu tiver a nova redação datilografada, enviarei a você *Le Père Noël*. Conversei hoje com um produtor que está muito interessado e que vai tentar montar o negócio. Ele busca coprodutores. Vai conversar com os canadenses e, se der certo (mas não vamos nos iludir), pode ser que eu venha a ter um operador canadense (os melhores do mundo).”



Em seu mais célebre filme, o sulfúreo *La maman et la putain* (1973), ele filma seus diálogos previamente escritos, respeitando até as vírgulas, com uma câmera 16 mm e em som sincrônico²³. O filme tem duração prolongada, alguns anos após a experiência de *L'amour fou*.

Com *Une sale histoire* (1977), a partir de um caso de *voyeurismo* especialmente escabroso²⁴, ele confronta a narrativa de uma história contada pelo cinema direto pelo seu autor, Jean-Noël Picq, com a mesma história novamente contada por um ator profissional, Michael Lonsdale, que interpreta escrupulosamente o texto anterior improvisado. Só que a montagem final inverte a ordem, iniciando pela encenação ficcional. Assim, o espectador ouvinte percebe a narrativa real através de seu duplo fictício, conforme um dispositivo que redobra a perversão da história contada.

Por fim, e para limitar-se aos anos 1970, o direto é magistralmente usado pelos dois documentários dirigidos por Louis Malle, no seu retorno da Índia: *Place de la République* (1973) e *Humain, trop humain* (1974). Neste último, Malle filma o trabalho dos operários na linha de montagem da fábrica de automóveis Citroën e monta paralelamente essas sequências com aquelas dos visitantes do Salão do Automóvel da Porte de Versailles.

Malle recusa o comentário *off* e oferece aos espectadores apenas os ruídos da linha de montagem ou o burburinho e fragmentos de conversa dos visitantes do salão. O que produz o sentido do filme é a alternância do local e dos sons diretos das duas séries criadas pela montagem.

Em *Place de la République*, Malle retoma em cinema direto a técnica de Chris Marker em *Le joli mai* (1962), mas a radicaliza. O filme monta uma série de perguntas dirigidas aos parisienses na saída do metrô, perguntas essas captadas por Louis

23. Sobre *La maman et la putain*, ver o número especial “Jean Eustache”, *Cahiers du cinéma*, suplemento do número 523, abril de 1998 ; principalmente “Le monologue infini”, entrevista com Jean-Noël Picq, p. 20-25, e “Il faut que tout s'Eustache”, algumas lembranças de Pierre Cottrel, p. 26-29.

24. Sobre *Une sale histoire*, ver Antoine de Baecque (dir.), *Dictionnaire Jean Eustache*, artigo de Jean-Luc Douin, p. 297-299, e artigo “Voyeurisme”, de Michel Marie, p. 307-308.



Malle, François Mozskowicz e Jean-Claude Laureux. Trata-se de um extraordinário documento sobre o tomar a palavra e a maneira de expressar-se espontaneamente na França de 1973, palavra essa que é raramente captada pela televisão da época²⁵.

Esse percurso evidencia o papel das técnicas do direto na renovação estética do cinema, tanto ficcional quanto documentário. O cinema direto surgido no início dos anos 1960 desempenha, então, papel motor na emergência da cinematografia quebequense entre 1962 e 1970. Somente Pierre Perrault se mantém fiel, até os seus dois últimos filmes, ao gênero documentário e à técnica do direto. A maioria dos outros diretores alterna documentário e filme de ficção, com atores profissionais e roteiros prévios.

No cinema francês, o momento do “cinema-verdade”, em torno de *Chronique d'un été*, foi estendido, a partir de 1962, pelos filmes de ficção de Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette, e depois, Jean Eustache, Barbet Schroeder ou mesmo Louis Malle.

L'amour fou e *La maman et la putain* podem ser considerados o apogeu desse enriquecimento da ficção pelo direto.

O cinema contemporâneo quebequense e francês permanece fiel, em parte, à lição do direto e à autenticidade da captação sonora sincrônica.

A força dos filmes de ficção de Maurice Pialat, e mais tarde, de Bruno Dumont, Laurent Cantet, Abdellatif Kechiche, Xavier Beauvois e de alguns outros se deve à fidelidade a essa herança, assim como os filmes documentários de Raymond Depardon ou Nicolas Philibert.

Dir-se-ia o mesmo sobre os filmes quebequenses mais originais das últimas décadas, como os de Michel Brault, Marcel Carrière, Jacques Leduc, e depois deles, os de Bernard Émond, Denis Côté ou Xavier Dolan.

O cinema direto continua sendo o antídoto do cinema espetáculo, baseado nos efeitos especiais e na mixagem psicodélica²⁶. Viva o cinema direto!

25. Sobre *Place de la République*, cf. Pierre Billard, *Louis Malle le rebelle solitaire*. Paris, Plon, 2003, p. 330-332.

26. Sobre os efeitos especiais e a montagem psicodélica, ver Laurent Jullier, *Le Cinéma post-moderne, un cinéma du recyclage et du feu d'artifice*, col. “Champs visuels”, Paris, L'Harmattan, 1997.



Referências

BARNIER, Martin. *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*. Liège : Ed. Céfal, 2002.

BARNIER Martin. *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010.

BERGALA, Alain. "Godard au travail. Les années 60". Paris : *Cahiers du cinéma*, 2006.

BOUCHARD, Vincent. *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2012.

COMOLLI, Jean-Louis, "Le détour par le direct", *Cahiers du Cinéma*, nº 209 (fevereiro de 1969) e 211 (abril de 1969).

COMOLLI, Jean-Louis. "Lumière éclatante d'un astre mort", *Images documentaires*, nº 21 ("Le direct et après?"), 2º trimestre de 1995.

GAUTHIER, Guy ; PILARD, Philippe ; e SUCHET, Simone. *Le documentaire passe au direct*. Montréal : VLB éditeur, 2003.

LEVER, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal, 1988 (reed. 1995).

LE FORESTIER, Laurent e MORRISSEY Priska. "Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945", 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, nº 65, inverno de 2011, principalmente o artigo de Martin Barnier, "Les premiers ingénieurs du son français", p. 200-217.

MARCORELLES, Louis. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Paris : Unesco, 1970.

MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague*. Paris : Nathan, 1997, reeditado com o título *La Nouvelle Vague et son film manifeste A bout de souffle*. Paris : Armand Colin, 2012.

MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct*. Paris : Seghers, 1974.

MARSOLAIS, Gilles. *L'Aventure du cinéma direct revisitée*. Montréal : Les 400 coups, 1997.

MOUËLLIC, Gilles. *Improviser le cinéma*. Crisnée : Yellow Now, 2011.

NINEY, François. "Aux limites du cinéma direct", *Images documentaires*, nº 21 ("Le direct et après?"), 2º trimestre de 1995.



NOGUEZ, Dominique. *Essais sur le cinéma québécois*. Montréal : Éditions du jour, 1970.

NOUGARET, Claudine e CHIABAUD, Sophie. *Le son direct au cinéma*. Paris: FEMIS, 1997.

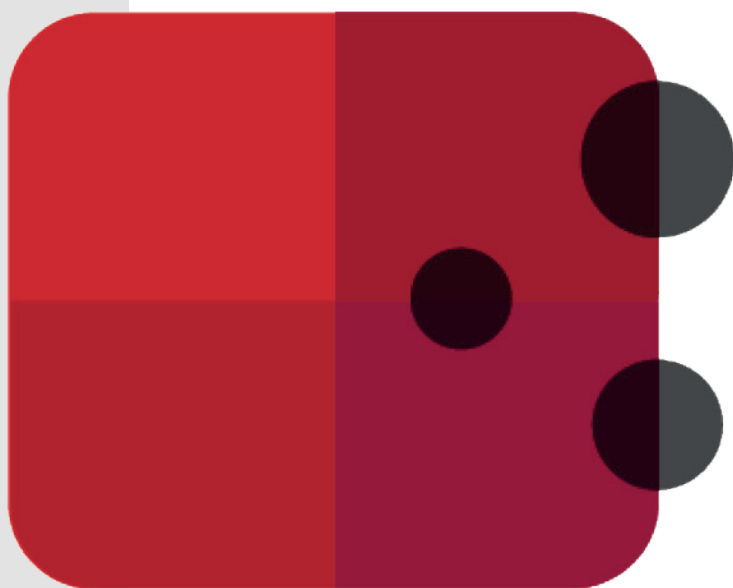
O'BRIEN, Charles. *Cinema's conversion to sound. Technology and film style in France and the US*. Bloomington : Indiana University Press, 2005.

RUSPOLI, Mario. *Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger*. Paris: Unesco, 1963.

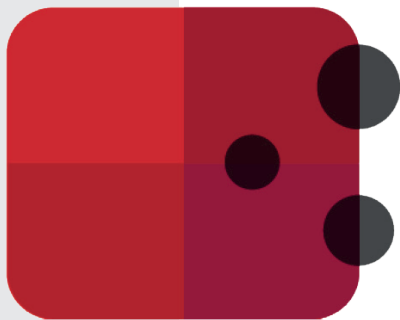
SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre. "Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords", *Nouvelles vues*, nº 11, inverno de 2009-2010. Disponível em : www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-11-des-lieux-communs/ (consultado em 1º de maio de 2013).

Tradução : Vanise Dresch

rebecca



TEMÁTICAS LIVRES



O *Don Quixote* de Orson Welles: história e reconstrução¹

*Adalberto Müller*²

¹ Este trabalho foi produzido durante um ano de pesquisa como *visiting fellow* da Yale University (Film Studies Program), com bolsa CAPES/Estágio Sênior. Agradeço à supervisão amável de Dudley Andrew, e também a: Francesco Casetti, Esteve Riambau, Jonathan Rosenbaum, Chris Welles Feder, Albina Pereira, Ciro Giorgini, Alberto Anile, James Naremore e Darlene Sadlier.

² Adalberto Müller é Professor de Teoria da Literatura e Cinema e Literatura na UFF. Bolsista de Produtividade 2-A do CNPq e bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado da FAPERJ, autor de *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema* (Ed. Sulina, 2011). Dirigiu o curta-metragem 35mm “Wenceslau e a árvore do gramofone” (2008). Membro do Conselho Deliberativo da SOCINE desde 2009. Em 2013 é Visiting Scholar no Film Studies Program da Yale University (Bolsista CAPES), sob supervisão de Dudley Andrew. E-mail: adalbertomuller@gmail.com



Resumo

Este trabalho é resultado de uma extensa pesquisa em bibliotecas e arquivos, visando entender a história da produção e os desdobramentos do filme inacabado *Don Quixote* (1954-1985) de Orson Welles. O trabalho se compõe de quatro partes: na primeira, situamos o *Don Quixote* no conjunto da obra de Welles, e em relação ao clássico de Cervantes, a partir dos conceitos de autor e de tradução; na segunda parte, apresentamos a história dos mais de trinta anos em que o filme foi sendo produzido; na terceira, propomos uma reconstrução textual e filológica, visando fundamentar uma futura restauração do filme; a quarta parte é uma conclusão com algumas propostas.

Palavras-Chave

Orson Welles, *Don Quixote*, Obra inacabada, Arquivo, Cinema e Literatura, Autor.

Resumé

Ce travail est l'accomplissement d'une recherche dans des bibliothèques et archives ayant pour but de comprendre l'histoire de la production et les parcours du film inachevé *Don Quichotte* (1954-1985) de Orson Welles. Ce travail se compose de quatre parties: dans la première, nous situons *Don Quichotte* dans l'ensemble de l'oeuvre wellesienne et par rapport au classique de Cervantès, à partir des concepts d'auteur et de traduction; dans la deuxième partie, nous présentons l'histoire des trente et quelques années dans lesquels le film fut produit; dans la troisième partie, nous proposons une reconstruction textuel et philologique du film, ayant pour but de rendre possible une future restauration du film; la quatrième partie est une conclusion avec quelques propositions.

Mots-clés

Orson Welles, *Don Quichotte*, Oeuvre inachevée, Archive, Cinéma et Littérature, Auteur.



I - Autor, original, tradução

O inacabado projeto *Don Quixote*³, de Orson Welles, é uma caixa de surpresas. De onde quer que o observemos, metodologicamente, ele assume tantas facetas quantas são as formas da água. Podemos iniciar um exame tomando por objeto a capa do *Dvd* americano intitulado *Orson Welles' Don Quixote* (e do *Dvd* francês *Don Quichotte* de Orson Welles). O filme contido nesses *Dvds* é uma montagem realizada posteriormente à morte de Welles, e lançada por ocasião da exposição Sevilla 92. Não se faz referência, na capa, a Jesus (Jess) Franco, que dirigiu a pós-produção, mas apenas ao diretor, e o filme é tratado como uma “obra-prima perdida”, embora os negativos e alguns copiões (como iremos demonstrar) nunca tenham sido perdidos. Outro problema aqui é o nome da atriz Patty McCormack. Apesar de ela ter atuado durante as filmagens no México (1957), ela não aparece sequer um segundo nos 114 minutos da versão de 1992. O último desse jogo de erros é a foto da capa: quem aparece aqui não é o ator protagonista do filme, Francisco Reiguera, mas sim Misha Auer, com quem Welles fez os primeiros testes para *Don Quixote* em Paris, em 1955.

Parece, então, que estamos diante de um caso de fraude. Ou então, pode-se considerar, pelo menos, que se trata de um *Don Quixote* apócrifo. Ao se falar de apócrifo, os leitores mais avisados de Cervantes certamente se lembrarão da história do *Quijote Apócrifo*, e do modo como o próprio Cervantes zomba dele dentro de seu próprio romance. No capítulo LXII da segunda parte de *Dom Quixote* (CERVANTES, 2007), o cavaleiro andante e seu escudeiro andam pelas ruas de Barcelona quando encontram uma casa editorial. Depois de trocar informações sobre alguns livros, bem em estilo *cervantino*, Dom Quixote se depara com o livro publicado apocrifamente em 1614, por um tal Francisco de Avellaneda. Não apenas estamos dentro de uma obra de ficção na qual os personagens leem livros sobre si próprios, mas estão lendo um livro *fake* que havia efetivamente sido publicado na época de Cervantes. Assim, a reação do personagem diante da obra falsa reflete a do autor, pois não apenas

3. Mantenho este título no original, pelas razões apresentadas neste artigo. Trata-se de um filme inacabado, que não teve exibição nem distribuição. Sobre outras versões desse filme, ver abaixo.



condena o livro, mas o condena ao mesmo destino dos porcos na festa de San Martin: a fogueira (CERVANTES, 2007).

Assim como ocorre em *F For Fake/Verdades e mentiras*, estamos tratando aqui de cópias e originais, de imitações e versões da realidade, de autores e de obras. Mas já que tantos são os caminhos a tomar nesses assuntos, começemos pela questão do autor e da autoria.

Sabe-se que Orson Welles é um dos mais brilhantes realizadores do cinema americano, que é mais conhecido por filmes como *Cidadão Kane* ou pela série radiofônica *A guerra dos mundos*. Apesar disso, muitas de suas obras permanecem ainda hoje desconhecidas, especialmente as inacabadas, como *The other side of the wind* e *Don Quixote*. Embora tenha trabalhado nessa última por mais de 30 anos, mais de 20 mil metros de negativo de imagens jamais vistas permanecem esquecidas em um depósito em Roma, em função de um processo judicial *kafkiano*. Como é possível tal esquecimento? Qual o mistério por trás de um filme que Welles considerava ser sua obra prima? Minha pesquisa é antes de tudo um pedido de vistas desse arquivo, ou dessa caixa-preta chamada *Don Quixote* de Orson Welles, considerando que quase seis horas de imagens inéditas permanecem como um tesouro esquecido.

Mas quem é exatamente o autor dessas imagens jamais editadas e projetadas? Embora aparentemente sem sentido, essa questão me leva a uma outra questão, a saber, da autoria sobre um texto “derivado” e sua relação com o texto original. Nesse momento, não posso deixar de pensar também naquele conto/ensaio de Jorge Luis Borges, *Pierre Ménard, autor do Quixote* (BORGES, 2007). Nela, Borges se pergunta quem é o autor de um livro como *Don Quixote*, quando este é reescrito quatro séculos depois, embora com as mesmas palavras e com as mesmas frases? Essa questão metafísica me levou a interpretar primeiramente os fragmentos do *Don Quixote* de Welles como um “jardim de caminhos que se bifurcam”.

A crítica sempre considerou Orson Welles um grande cineasta, mas, ao mesmo tempo, foi tratado por Hollywood como uma falha no sistema, sobretudo devido aos diversos projetos inacabados, que, há alguns anos, começaram a chamar a atenção da crítica (ROSENBAUM (2008); RIAMBAU



(2005); BENAMOU (2007); RIPPY (2009)) por seu valor (um valor que deveria transcender o significado tradicional de obra de arte como objeto fechado). Entre essas obras, ocupa um lugar central a sua adaptação do romance de Cervantes, *Don Quixote*, que foi criado com métodos bastante rudimentares de produção. Filmado durante mais de 30 anos na França, no México, na Itália e na Espanha, e refeito constantemente em sua nomádica mesa de montagem, *Don Quixote* talvez nem devesse ser chamado de obra, uma vez que a sua totalidade só pode ser pressuposta através dos fragmentos. A pesquisa nos arquivos de Orson Welles, espalhados por diversos lugares⁴, expõe essa dialética de obra e fragmento, e leva-nos a questionar se o negativo deveria ser objeto de uma disputa de direitos autorais. Esses fragmentos, mais do que quaisquer outros (e certamente mais do que os usados na versão de *Don Quixote* de 1992), revelam o ateliê do artista Welles, especialmente porque nesse filme ele estava usando novas técnicas e explorando novas possibilidades de “fazer cinema”: era o seu *home movie*, como ele gostava de dizer.

Se voltarmos à história de Borges, Pierre Ménard seria nada mais do que um autor decadentista francês, um sub-Paul Valéry, se não tivesse sofrido a tentação de criar uma das obras mais originais do século XX: a reescrita de *Don Quixote*, obra publicada durante o Renascimento espanhol (ou Barroco), por Miguel de Cervantes Saavedra, publicada em duas partes, uma em 1605, outra em 1615. Para entender plenamente a brincadeira séria de Borges, temos que recordar que a ideia de uma segunda versão do romance de Cervantes não é nova: a versão apócrifa (assinada por Avellaneda) aparece em 1614, e leva Cervantes a apressar a publicação do segundo e último volume em 1615. No segundo *Quixote* de Cervantes, os personagens ficcionais não apenas estão cientes de que as pessoas que encontram leram o livro sobre eles, mas de que algumas delas leram inclusive uma falsa versão. O problema com que o narrador de Borges se defronta em sua história/ensaio, consiste no fato de que, confrontando o

4. Para esta pesquisa, foram consultados documentos nos seguintes arquivos: *Orson Welles Papers*, University of Michigan at Ann Arbor (doravante Ann Arbor); *Orson Welles Collection*, Lilly Library, University of Indiana at Bloomington (doravante Lilly Library); Filmoteca Española de Madrid; Mauro Bonanni/Ciro Giorgini, Roma, coleção particular.



original de Cervantes com a obra de Ménard, ele aparentemente não vê nenhuma diferença. Para convencer o seu leitor, o narrador *borgiano* cita dois parágrafos, o primeiro retirado do livro de Cervantes, o segundo de Ménard: ambos têm as mesmas palavras e as mesmas frases, idênticas do princípio ao fim. Se esse *Quixote* de Ménard não é nem uma paródia nem um pastiche, e nem mesmo uma simples cópia, por que considerá-lo como uma outra obra, e não a mesma? Apenas porque, Borges argumenta, seguindo o raciocínio de Ménard, se uma obra é reescrita quatro séculos depois, mesmo usando as mesmas palavras e as mesmas frases, não pode ser idêntica ao original.

Aqueles que não estão habituados a ler os ensaios de Borges certamente acharão essa ideia ingênua, senão um absurdo total. No entanto, essa interpretação da obra de Ménard deve ser entendida a partir do modo peculiar com que Borges lida com paradoxos, e também levar em consideração suas concepções sobre tempo e espaço, que têm como contrapartida as suas ideias sobre original e tradução. Para Borges, todas as traduções de Borges apagam o original, tornando-se novos originais, se não é que terminam por apagar qualquer ideia de original que seja.

Segundo Alberto Manguel, a partir da publicação desse conto, a ideia de um *Don Quixote* original e arquetípico só existe para acadêmicos e críticos textuais (e editores), pois o original desapareceu junto com seus leitores e com os seu tempo e espaço de origem. Todos os leitores que se situam em outro espaço e em outro tempo são criadores de novos Sanchos e novos Dom Quixotes: “Nunca lemos um original arquetípico”, afirma Manguel, “lemos uma tradução desse original na língua da nossa própria experiência do mundo” (MANGUEL, 2005, p. 1).

Se considerarmos agora as transformações do romance de Cervantes em todos os formatos e gêneros de cinema, e como podemos nos situar diante deles, o conceito de tradução pode ser bastante, de fato, muito produtivo. Em estudos de cinema, sua utilização não é nova, uma vez que André Bazin já o havia utilizado nos anos cinquenta, no clássico ensaio *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*, cujo mote foi glosado por muitos outros textos sobre o assunto. Autores como Robert Stam (STAM, 2006), numa clave *bakhtiniana*,



amplificaram a proposição de Bazin, em termos de “tradução e dialogismo”. Noutra clave, Dudley Andrew emprega os termos “empréstimo, interseção, transformação” (ANDREW, 1984). Por minha parte, gosto de voltar ao texto de Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor* (BENJAMIN, 2001), tomando-lhe emprestadas algumas ideias. A primeira é a que afirma que a traduzibilidade é uma qualidade inerente de algumas obras, é o que garante a sua “pervivência” (CAMPOS, 1992). Se alguma coisa “pervive”, acrescenta Benjamin, é porque necessariamente passou por uma transformação. A segunda ideia é expressa em termos geométricos: tal como uma tangente toca uma circunferência em um único ponto apenas, e dirige-se ao infinito, a tradução toca o original num único ponto do seu sentido apenas, e segue seu curso em uma rota que aponta para a liberdade e a diferença ao mesmo tempo.

Assim, a teoria de Benjamin explica por que tantas vezes *Don Quixote* foi traduzido e recebeu diversas formas de adaptação (dança, teatro, música, quadrinhos, tevê). No caso específico do cinema, a adaptação de Welles ocupa um lugar especial, até mesmo para os especialistas em Cervantes. Ela possui alguma coisa que nenhuma outra adaptação logrou alcançar, um modo de “modernizar” o romance de Cervantes, e fazer com que os seus mais profundos mecanismos e artifícios se tornem atuais. Uma das razões para isso é que Orson Welles terá sabido exercer a contento a “tarefa do tradutor”. Segundo o próprio Welles, tratava-se, nos anos 50, de traduzir o “anacronismo” da obra de Cervantes:

O anacronismo de Don Quixote em relação à sua própria época perdeu toda a sua eficácia agora [1959], pois as diferenças entre o século XVI e o século XIV já não é tão clara em nossas mentes. Eu simplesmente traduzi esse anacronismo em termos modernos. (WELLES, 2002, p. 37)

É por isso que, em dois livros publicados há algum tempo na Espanha, que tratam das adaptações da obra de Cervantes, o lugar ocupado pelo trabalho *wellesiano* é bastante especial. Carlos Heredero, por exemplo, considera o *Don Quixote* de Welles a mais importante entre todas as transformações e adaptações da obra *cervantina*, mesmo em se tratando de uma “adaptação



fantasma” (KROHN, 1985), como o *Don Quixote* de Terry Gilliam, abordado no documentário *Lost in La Mancha*. O *Don Quixote* de Welles:

El más quixotesco de todos los empeños cinematográficos, la más audaz y sin duda la más cervantina de todas las reinenciones fílmicas que el cine ha intentado proponer del caballero manchego es, sin embargo, una obra inacabada, un apasionante work in progress que se extiende a lo largo de treinta años de obsesiva aventura en permanente lucha contra los molinos de viento de la industria y del dinero. (HEREDERO & IRIARTE, 2005, p. 88)

Em dois dos principais artigos publicados sobre o *Don Quixote* de Welles, Jonathan Rosenbaum (2008) e Esteve Rimbau (2005) chegaram à mesma conclusão, de que a tentativa de finalizar o filme de Welles leva necessariamente ao fracasso (como o que ocorreu com o filme de Jess Franco), pois não há como recuperar-se a “intenção” de Welles (como veremos adiante, Welles não deixou um roteiro, ou este se perdeu). Todavia, o projeto *Don Quixote* ocupa um lugar mítico dentro do conjunto da obra *wellesiana*, e não pode simplesmente ser esquecido. Como vou mostrar na terceira parte deste trabalho, se não é possível chegar a uma montagem final de *Don Quixote*, isso não significa que não seja possível tentar-se algum tipo de montagem do material fílmico que restou. Pois, tal como os esboços e rascunhos são importantes para esclarecer aspectos de grandes obras artísticas e literárias, as imagens contidas nas diversas versões do copião e no intocado e intocável “negativo romano” - muitas das quais nunca foram mostradas publicamente - podem, futuramente, transformar-se num ateliê, dentro do qual se pode entender melhor o método criativo de Orson Welles.

II - História da produção

De acordo com a maioria dos artigos e dos documentos publicados sobre Orson Welles e sua longa relação com *Don Quixote*, o início oficial dos trabalhos teria ocorrido com uns testes que Welles realizou em Paris, em 1955. No entanto, poderíamos retroceder um ano, se confiarmos nas memórias de sua filha Chris



Welles Feder. Em sua tocante autobiografia, ela se recorda da visita que fez ao seu pai na Espanha na páscoa de 1954, quando ele estava filmando *Mr. Arkadin*. Enquanto eles voltavam de Toledo a Madrid, provavelmente no domingo 18 de abril de 1954, Chris Welles estava olhando pela janela quando disse:

“Oh look, Daddy”. Suddenly I saw windmills standing on an empty field, a magical apparition of white windmills lined up in a row, their black blades revolving in lazy circles.

“Have you read Don Quixote?” he asked me. I shook my head. “Then you must read it at once. It’s one of the great books, and I’m going to make a movie out of it. I’ll find you a copy in English before you go back to Switzerland” (FEDER, 2009, p. 133)

Essa narrativa nos permite inferir duas coisas: primeiro, Orson Welles já estava pensando no *Quixote* durante as filmagens de *Mr. Arkadin*, e quiçá estivesse pensando em trabalhar muito tempo ainda na Espanha; segundo, Orson Welles teria lido Cervantes em castelhano; essa é provavelmente a razão porque Jonathan Rosenbaum (2005, p. 304) não obtém sucesso em comparar os diálogos e narração do filme com as traduções inglesas. Não é impossível, assim, que Welles estivesse trabalhando ao mesmo tempo sobre o original e sobre as traduções, ou que estivesse ele mesmo traduzindo passagens do texto de Cervantes. De fato, Welles estava o tempo todo e, ao mesmo tempo, traduzindo e adaptando *Don Quixote*. Como demonstrou François Thomas, a “assinatura” de Welles em seus filmes é sempre multifacetada, abrangendo não apenas os créditos (e as formas como ele brinca com os créditos, usando inclusive sua voz), mas as suas “intrusões” no tecido de seus filmes das mais variadas formas (THOMAS, 1998).

Em 1955, Welles realiza testes de câmera no *Bois de Boulogne*, Paris, com o ator Russo Mischa Auer no papel de Quixote, e seu amigo Akim Tamiroff como Sancho Pança (ambos faziam parte do elenco de *Mr. Arkadin*). Nessa mesma época, Welles também estava realizando experiências com a tevê, especialmente com o excelente piloto para a CBS, *The fountain of youth*.



A segunda experiência com *Don Quixote* ocorre em julho de 1957, a milhares de quilômetros de Paris, quando Orson Welles abandona a montagem final da sua mais significativa tentativa de retorno a Hollywood, *Touch of evil/A marca da maldade*, e voa para o México com um orçamento de 25 mil dólares, proposto pelo padrinho da sua filha mais nova, Frank Sinatra⁵. Sinatra queria produzir um telefilme sobre a segunda parte de *Don Quixote*, tendo Charlton Heston como protagonista. Se, por um lado, o abandono de *Touch of evil* custaria a Welles o definitivo adeus a Hollywood, não se deveria menosprezar a decisão que o diretor americano tomou de filmar *Don Quixote* num momento tão decisivo. E, mais do que filmar *Don Quixote*, o desejo de retomar os laços com a América Latina e com o passado traumático de *It's all true*, outro projeto inacabado, também filmado no México (além do Brasil), e que lhe fora igualmente roubado das mãos pelos estúdios de Hollywood (BENAMOU, 2007). O ator escolhido para o papel de Dom Quixote foi Francisco Reiguera, que havia lutado na Guerra Civil espanhola, e que havia trabalhado com Luis Buñuel no México. Essa escolha é significativa, pois Welles estaria reforçando os laços com a Espanha e com a posição anti-franquista, que ele mantinha desde os anos 40, quando produziu programas de rádio condenando a ditadura do Generalíssimo.

O *Don Quixote* “mexicano” tinha por início uma cena em que Welles aparece contando a história do livro a uma pequena turista americana chamada Dulcie, no lobby de um hotel. Dulcie seria protagonizada por Patty McCormack, uma jovem atriz que havia brilhado nos palcos da Broadway aos oito anos, e por quem Welles nutria certo fascínio (talvez por ser uma criança prodígio, como ele). Nessas cenas, que ainda podem ser vistas com o som original (pós-sincronizado) na versão de Bonanni (falarei dela abaixo), Orson e Dulcie discutem sobre ficção e realidade, quando Sancho Pança (Akim Tamiroff) aparece furtivamente. Em outra cena, descrita por Rosenbaum e Riambau, Sancho e Dulcie se encontram em uma sala de cinema, no qual está sendo projetado um *peplum*. Dom Quixote aparece no cinema, e senta-se para assistir o filme; aparentemente enraivecido

5. A amizade de Welles com Sinatra remonta ao início dos anos 40. Em 1944, ambos trabalharam juntos em shows destinados à reeleição de Franklin D. Roosevelt, de quem Orson Welles era admirador e apoiador.



com algum fato do filme, levanta-se, saca de sua espada e se dirige à tela, atacando os personagens com sua espada até destruir totalmente a tela, para o desespero dos espectadores! Depois disso, Dulcie e Orson discutem numa carruagem, e esta afirma ter encontrado Dom Quixote e Sancho Pança num cinema. Analisando a versão de Jess Franco detidamente, é possível localizar outras cenas rodadas no México, de modo que se torna possível reconstituir uma boa parte do *Don Quixote* “mexicano”.

A equipe de produção dessa etapa era constituída basicamente por Oscar Dancigers (produtor que havia trabalhado com Buñuel), o diretor de fotografia Jack Draper e Juan Luís Buñuel (assistente de produção). Além de interpretar papéis menores (como a mãe de Dulcie e a mulher da motocicleta, que Don Quixote ataca), Paola Mori também era a continuísta e secretária de Welles. Outros membros da equipe técnica e assistentes foram recrutados no México, em sua maior parte profissionais do cinema de curta-metragem (THOMAS & BARTHOMÉ, 2008, p. 224). Orson Welles já havia tomado naquela época a decisão de tratar de forma irreverente o anacronismo entre o século de Cervantes e o século XX: por exemplo, já nas cenas do cinema, vemos que seu propósito vai muito além de um filme “de época”.

Em maio de 1958 o diretor americano concede uma longa entrevista a André Bazin e Charles Bitch, na qual um dos principais temas é o *Don Quixote*. “O filme tem cerca de uma hora e quinze de duração. Terá uma hora e meia quando eu filmar a cena da bomba H” (WELLES, 2002, p. 38). Ele também declara ter “ensaiado Cervantes por quatro semanas”, e “inventado o filme nas ruas como Mark Sennet” (id.) Em 1958, Welles se muda para a Itália com sua esposa Paola Mori, e continua a editar o filme durante 1959 e 1960, em sua casa em Fregene, Safa Palatino, com Renzo Lucidi (que havia montado *Otelo*).

Durante o ano de 1959, Orson filma algumas cenas perto de Roma. Ele havia aceitado o papel de Saul, no épico *Davi e Golias*, exclusivamente para poder usar o cachê na produção de *Don Quixote*. Foi durante as filmagens de *Davi e Golias* que conheceu Audrey Stainton, figura chave na produção futura de *Don Quixote*. Ela relata, anos depois, que naquele ano Orson havia retomado a produção, e trazido Reiguera e Tamiroff para Roma. De noite Orson trabalhava



em *Davi e Golias*, pela manhã e à tarde retomava seu *home movie* num local desértico perto de Manziana. Esse local, e as densas nuvens de agosto, criavam a continuidade com as cenas filmadas no México, notadamente as cenas de cavalgada e da batalha contra as ovelhas. As *plongées* de Sancho contra a terra árida e as *contre-plongées* de Dom Quixote tendo ao fundo nuvens densas eram mais elementos de continuidade do que elementos simbólicos, embora possamos associá-los como um paradoxo barroco: Sancho apegado a valores terrenos, Dom Quixote apontando para o sublime (STAM, 2008).

1961 será um ano decisivo para o futuro de *Don Quixote*. Para continuar a produzir seu filme, Welles aceita a sugestão de seu amigo e produtor, Alessandro Tasca di Cutò, e se engaja em um documentário sobre a Espanha para a RAI. É assim que nasce *Nella terra di Don Chischiotte*, um documentário *road-movie*, no qual Orson e sua família viajam pela Espanha, descobrindo e revelando suas paisagens, monumentos e cultura. Era também um documentário reflexivo, em que Welles não apenas aparece em cena filmando ou dirigindo os “atores”, mas também pelo texto da narração *off*. Durante esse período, Tamiroff e Reiguera mais uma vez teriam vindo à Europa, para filmar mais cenas de *Don Quixote*. As cartas de Welles desse período (Ann Arbor papers) demonstram que Welles estava levando os dois projetos paralelamente. Apesar de trabalhar com uma equipe reduzida, ele contava com duas câmeras diferentes, uma 16mm (para o documentário) e uma Caméflex 35mm (para *Don Quixote*). Foram quase dois meses de viagem e filmagem.

Quando, em 1991, Jesus Franco, sob a concordância de Oja Kodar, decide remontar o *Don Quixote*, opta-se por misturar os dois filmes (*Don Quixote* e *Nella terra di Don Chischiotte*), o que não fazia parte dos planos de Welles. Nas cartas do período, Orson deixa clara a intenção de não misturar os dois projetos, embora pensasse eventualmente em usar algumas cenas de *Don Quixote* no documentário; e também esclarece que usaria cenas da agência audiovisual espanhola NO-DO como material de arquivo em *Nella terra*, mas jamais em *Don Quixote*. Senão, vejamos esta carta assinada por Welles em 1961:



Although the Spanish excursions are related to, and, in some ways, complement the Italian shooting of “Don Quixote” - it is important to remember that the Spanish shooting is basically for the television series. Whatever material I will be able to pick up on the way which is useful to the “Don Quixote” film will be incidental. We have nine television shows to make in, or about, Spain. Some footage of “Don Quixote” film that is, footage actually showing the figure of Don Quixote and Sancho Panza - will be interwoven in the television documentaries as part of the format, as a sort of framework. However, most of the footage actually shot for the television series will be on 16mm. (1961. Orson Welles Papers, Ann Arbor)

A principal razão para não misturar os dois filmes era, pois, a diferença de bitola. Além do mais, Welles jamais usaria o material de arquivo de NO-DO em *Don Quixote*, pois deixava claro que, se precisasse de cenas de cobertura sobre Espanha, ele mesmo as teria feito com a 35 mm. Esse é um dos problemas essenciais da escolha de Jess Franco no *Dom Quixote* de Orson Welles, de 1992. Aliás, Jonathan Rosenbaum é bastante insistente nesse ponto, ao afirmar que o uso do material de *Nella terra* no filme “de Orson Welles” de 1992 foi uma “disastrous misappropriation” (ROSENBAUM, 2008, p. 299); e, segundo ele, até mesmo um crítico como Robert Stam faz uma “lamentable assumption” (id.) ao considerar o documentário e as cenas de NO-DO como parte da concepção estética de Welles para o *Quixote*.

A partir do final de 1961, Welles envolve-se totalmente com a produção de *The trial/O processo*, e abandona por alguns anos *Don Quixote*. Contrariamente ao romance de Cervantes, Welles nunca teve a intenção pessoal de adaptar Kafka, autor por quem não nutria grande admiração. Aceitou adaptá-lo por encomenda dos produtores Michel e Alexander Salkind, escolhendo casualmente Kafka entre outros autores propostos. Durante as filmagens de *O processo* em Belgrado, Orson encontra a jovem artista Oja Palinkas (Oja Kodar), que iria ser a herdeira das obras inacabadas de Orson Welles, e iria ter um papel decisivo na história de *Don Quixote*.

Em 1964 Orson Welles retorna à Espanha e lá fica trabalhando até 1966 em *Falstaff/Chimes at midnight*, cujo roteiro é derivado de um antigo projeto



teatral, *Five kings*, no qual Welles combinava cinco diferentes peças de Shakespeare, e que foi encenada em Dublin em 1960. Durante as filmagens de *Falstaff*, Welles retoma esporadicamente *Don Quixote*, aproveitando-se de equipamento e de locações: “Em julho de 1966, as quase todas as imagens (de *Don Quixote*) já estavam na lata, quando Orson, usando uma Caméflex ele próprio, filmou as cenas de Sancho Pança procurando por seu patrão na festa de San Firmino, em Pamplona” (BARTHOME & THOMAS, 2008, p. 228). De acordo com Riambau, Welles teria filmado algumas cenas de Dom Quixote “cruzando a *Puerta del sol* em Madrid” (RIAMBAU, 2005, p. 74). Nessa época, segundo Ira Wohl, que era então o assistente do montador Peter Parashelles, os negativos de *Don Quixote* teriam sido enviados a Roma, seguindo ordens de Welles.

Juan Cobos (que havia sido assistente de produção em *Falstaff*) declarou que havia, nessa época, um “esqueleto” do filme, com cerca de 80 minutos (COBOS, 1993, p. 197-201). Ainda em 1969, Orson contrata o jovem editor Mauro Bonanni, que havia terminado recentemente seu primeiro longa-metragem como montador⁶. Enquanto isso, Orson Welles continua filmando “alguns exteriores perto de Citaveccia, e resolvendo o problema de Dulcie, alternando primeiros planos de Patty McCormack gravados no México com planos médios ou gerais de uma garota parecida com McCormack” (Rosenbaum). Em dezembro de 1969, a morte de Francisco Reiguera deveria impor um corte na continuidade do projeto. Naquele momento, Orson poderia ter decidido abandonar o projeto totalmente. Todavia, ele continuaria trabalhando na montagem com Bonanni, e até mesmo contrata Francesco Lavagnino (compositor da trilha de *Otelo*) para a trilha de *Don Quixote*.

Em 1972, Akim Tamiroff falece, o que seria mais uma razão para Orson abandonar o projeto. Todavia, Welles envia o fotógrafo Gary Graver (BARTHOME & THOMAS, 2008, p. 228) para fazer algumas tomadas durante a semana santa em Sevilha (a cores, algumas dessas tomadas aparecerão no documentário

6. Em muitas cartas Oja Kodar queixa-se de Bonanni por haver roubado o negativo, e acusando-o de jamais haver trabalhado como montador para Welles (Ann Arbor papers).



Portrait: Orson Welles, de Frédéric Roissif e François Reichenbach). Desde a produção de *Falstaff* e *Une histoire immortelle* (1968), Orson havia tido poucas possibilidades de produzir um filme de maneira “profissional” e adequada. Nesse contexto, não é difícil entender por que finalizar *Don Quixote* era uma questão complexa. Mesmo assim, Welles não abandona a ideia, e, com a morte do ditador Franco (por quem nutria um desprezo considerável), em 1983, ainda faz declarações a respeito de seu *home movie*, cuja forma, desde os anos 70, deveria se aproximar do ensaio (como *F for fake*). Chega inclusive a dar um novo título para o filme, ironicamente: *When you Are going to finish Don Quixote?* Finalmente, pouco antes de sua morte, Welles liga para Bonanni, convidando-o a ir até Los Angeles continuar a montagem do filme (BONANNI, 1992).

De 1985 a 1990, Oja Kodar apresenta a diversos produtores o material de *Don Quixote*. Ela finalmente aceita uma proposta de um milhão de dólares, feita pelo governo espanhol, para financiar a pós-produção de *Don Quixote*, a ser lançado na Expo Sevilha 1992. A produção executiva fica a cargo de Patxi Irigoyen, de El silencio, produtora criada exclusivamente para essa tarefa. Irigoyen e Oja Kodar propõem o nome de Jesus Franco, que teria sido assistente de direção da segunda unidade de *Falstaff*, embora tenha trabalhado apenas em *The treasure island*, que Orson estava rodando paralelamente. Juan Cobos, que era então a mais importante pessoa viva ligada ao projeto, recusou-se a participar (COBOS, 1993), assim como Mauro Bonanni. Bonanni inclusive recusou-se a enviar os negativos que estavam em seu poder a Madrid, por considerar que o projeto em curso em nada atendia aos interesses do projeto de Welles (com quem ele trabalhou), e que ali se estava “gestando um monstro” (BONANNI, 1992, p. 15). É daquela época o processo judicial movido por Oja Kodar e Patxi Irigoyen contra Mauro Bonanni, o que tornou impossível qualquer movimentação do negativo do filme desde então. A ideia de Bonanni, naquela época, era a de reunir especialistas de Welles de todas as partes, para que se pudesse apresentar uma versão crítica do filme. Como não houve acordo entre as partes, surgiu esse “monstro” que é o filme de Jess Franco. Talvez a ideia de Bonanni hoje seja a mais coerente, e o material possa vir à luz. Para tanto, propomos seguir um caminho para a reconstituição textual/crítica do filme.



III - Reconstrução textual de *Don Quixote*: endotexto e exotexto

A partir de agora, para que se possa descrever criticamente o *Don Quixote* de Orson Welles, é preciso considerar o conjunto do material fílmico (negativos, cópias, copiões, etc.), bem como cartas, documentos de produção, depoimentos e mesmo transformações do filme em outros produtos, como documentários sobre o filme e textos críticos. De acordo com vários depoimentos como o de Audrey Stainton e J. Cobos (STAINTON, 1988; COBOS, 1993) e os artigos sobre o filme (ROSENBAUM, 2008; RIAMBAU, 2005), não há nem nunca houve um roteiro do filme, e as páginas de roteiro que eram usadas durante as filmagens acabavam ficando em poder de Welles, e provavelmente desapareceram. Juan Cobos publicou algumas páginas do roteiro, mas não se tem certeza da proveniência desse material, e, além do mais, ele é praticamente uma descrição de algumas cenas pós-sincronizadas por Welles e outras como a do cinema. Patxi Irigoyen (entrevista em Madrid, 2013) refere-se à existência de muitas páginas do “roteiro de Welles” que teriam sido usadas por Jess Franco para versão de Sevilha 92. Esse material teria sido depositado na Filmoteca Espanhola de Madrid (durante a pesquisa que fiz lá em julho de 2013, não foi localizado nenhum material escrito proveniente da doação feita por El silencio à Filmoteca, apenas cópias do filme editado).

A ausência de um roteiro e a impossibilidade de se chegar a uma “montagem final” creditada a Orson Welles obriga a pesquisa a lançar mão de outras ferramentas de reconstrução textual. Para trabalhar com a heterogeneidade do material relacionado a *Don Quixote*, baseio-me no trabalho que Catherine Benamou (2007) realizou com outro filme inacabado de Welles, *It's all true*, filmado no México e no Brasil em 1941/1942, logo após *Cidadão Kane*. O que me interessa no trabalho de Benamou são as categorias de endotexto e exotexto, de que ela se vale, considerando o caso daquele filme, em que apenas poucas sequências vieram a ser reveladas, em que muito da filmagem original se perdeu. É por isso que ela inclui na categoria de endotexto tudo aquilo que está relacionado com a história da produção, de modo a criar uma “reconstituição arqueológica” (BENAMOU, 2007, p. 15) dos fragmentos; o endotexto diz respeito, essencialmente, ao *text-in-the-making* (BENAMOU



2007, p. 15). Quanto ao exotexto, ele diz respeito ao que “emerges from an examination of the film strategies and apparent content at the time of its making in comparison with its contemporary cinematic intertext” (id.), incluindo-se aí outros filmes relacionados com *It's all true*, bem como documentos do contexto sócio-político no qual o filme surge (a política de boa vizinhança, a ditadura de Getúlio Vargas, etc.).

Usarei as categorias de endotexto e exotexto adaptando-as para o caso de *Don Quixote*, pois esse filme tem uma história e um modo de ser bastante diverso de *It's all true*. Assim, pois, o endotexto aqui se refere simplesmente ao material fílmico original (negativos e copiões). Exotexto será aqui todo material relacionado à produção (roteiro, entrevistas, relatórios de produção, cartas, fotografias, *story-boards*) bem como o material derivado: novas versões do filme (como a de Jess Franco), livros, artigos e revistas; documentários e outras obras que reconstituem a história da produção ou citam imagens de *Don Quixote*, ou lidam indiretamente com o projeto *wellesiano* (como *Lost in La Mancha* ou como a peça de Richard France, *Obediently yours Orson Welles*).

a) Endotexto

Primeiramente, para estabelecer o endotexto, há três copiões do *Don Quixote* de Orson Welles a serem considerados. Darei, aqui, nomes genéricos a eles, para facilitar a sua diferenciação.

a1). O primeiro copião é a “cópia de trabalho de Welles”, copião contendo as escolhas que Welles fez da filmagem, com algumas cenas já pós-sincronizadas, nas quais Welles está presente como ator (com Dulcie/McCormack no lobby de um hotel mexicano, e numa carruagem, pelas ruas de México, com a mesma), e também como voz, fazendo, em algumas cenas, as vozes de Dom Quixote e Sancho Pança). Essa cópia foi apresentada a Juan Cobos em 1969, e a Bonanni em 1972. De acordo com Audrey Stainton (STAINTON, 1988, p. 259), esse copião foi entregue por Mauro Bonanni a Beatrice Welles em 1972, na Piazza del poppole, Roma,



depois de uma misteriosa carta de Welles a Bonanni (Welles teria escrito uma carta em duas partes, dando instruções a Beatrice e a Bonanni sobre como proceder); copião esse que teria ficado em poder de Susanne Cloutier (atriz de *Otelo*) até os anos 80, e teria sido enviado posteriormente a Los Angeles para Welles (ROSABELLA). De acordo com Bonanni (BONANNI, 2002), essa cópia em 35 mm poderia ter mais de uma hora, e continha as famosas claquetes descritas por Cloutier e Bonanni (ver a seguir). Não fica claro se essa cópia teria sido transformada no copião de Cannes (ver a seguir) ou se foi perdida. Bonanni (1992, p. 15) considera essa cópia o “evangelho” para uma futura reconstituição “filológica”. Nessa versão se encontrava a famosa cena do cinema, filmada igualmente na cidade do México (ver a seguir), que só apareceria ao público pela primeira vez nos anos 90, num programa de *tevé* italiano dirigido por Bonanni, e exibida num canal de *tevé* americano por Jonathan Rosenbaum (e posteriormente divulgada via *Youtube*).

- a2). A segunda versão é o “copião de Cannes”: tinha em torno de 40 minutos em 35 mm, com algumas cenas sonoras (vozes e narração de Welles). Foi apresentada pela primeira vez em 1986 por Costa-Gavras no Festival de Cannes, e subsequentemente mostrada em muitos lugares nos EUA por Oja Kodar. De acordo com Rosenbaum (ROSENBAUM, 2007), esse copião continha a cena inicial do cinema, o diálogo entre Welles e McCormack:

Initially, they're seen seated at a table in a hotel patio, where he starts to tell her the story of the novel - with a skeptical interjection from the little girl's mother (Paola Mori), who has previously insisted that these characters never existed, calling down from a balcony, and a strange appearance of Sancho sneaking into the patio after Welles and McCormack have left, as if to prove the mother wrong. Then Welles and McCormack are seen more briefly (and presumable much later) in a moving carriage, where she tells him that she took Sancho in a taxi to a movie theater, which leads one



to surmise that the (cinema sequence) might have figured as a flashback, possibly with her narration. (ROSENBAUM, 2007, p. 305).

O fato importante aqui é o modo como Welles estava pensando o procedimento *cervantino* de cruzar, no mesmo texto, “stories happening in different levels of fiction” (GONZÁLES ECHEVARRÍA, 2003), e também misturar ficção e realidade dentro do tecido ficcional, o que realmente determina o caráter de “reflexividade” do livro. É também curioso pensar a coincidência entre a ideia *wellesiana* de abrir o filme com ele mesmo contando a história do livro a uma criança, e algumas visões do romance de Cervantes como livro para crianças:

Miguel de Cervantes Saavedra’s masterpiece has endured because it focuses in literature’s foremost appeal: to become another, to leave a typically embattled self for another closer to one’s desires and aspirations. This is why Don Quixote has often been read as a children book and continues to be read by children.” (GONZÁLES ECHEVARRIA).

Essa é provavelmente a cópia que Jess Franco usou como guia para a sua versão; de acordo com Patxi Irigoyen, essa cópia deveria ter sido depositada na Filmoteca Espanhola em Madrid, junto com o resto do material. Mas lá não está (conforme pesquisa realizada em junho de 2013).

- a3). O “copião da *Cinmathèque*” está depositado em Paris, nos depósitos da *Cinmathèque Française* em Saint-Cyr, sob o título *Don Quichotte (inachevé)* 1957-1972. Trata-se de um copião com som, 35mm, de 2185 m (cerca de 80 minutos), P&B. A qualidade da imagem é excelente, provavelmente a mesma de que fala Cobos sobre a versão de 1986, e cuja diferença é gritante em relação ao filme de Jess Franco: “uma grande qualidade de imagem em P&B, bastante contrastada, que teve um resultado muito positivo junto aos espectadores, embora a montagem fosse tão rudimentar ainda”



(COBOS, 1993, p. 199). Nessa versão, todavia, as cenas iniciais com Patty McCormack não estão presentes, o que me faz acreditar que se trate de uma versão posterior a 1972, quando Welles havia abandonado a ideia de usar as cenas com McCormack, e começava a pensar em um “ensaio”. De acordo com a descrição de Philippe Arnaud (1996), o qual, aliás, considera notável a presença de apenas Dom Quixote e Sancho Pança no copião (ARNAUD, 1996, p. 224) encontram-se presentes as seguintes cenas: a) Dom Quixote sendo levado para casa por Sancho Pança (alguns planos em *fast motion*) em um vilarejo na Espanha (sem som); b) vários planos silenciosos de Dom Quixote e Sancho Pança cavalgando em lugares ermos, com o uso de câmara baixa para Dom Quixote; c) a cena em que Dom Quixote está aprisionado numa grade de madeira e discute com Sancho (vozes de Welles):

o fato mais marcante é que Welles duble as duas vozes com uma ligeira inflexão tonal que não é exatamente um disfarce, quando passamos de uma: a criação acústica dessa dupla voz corporal (dessa voz com dois corpos), essa cisão monstruosa envolvida nessa dicção de laringe e reverberante fabrica um continuum vocal a partir do antagonismo dos eixos, quase que uma materialização da consciência.” (ARNAUD, 1996, p. 226)

d) a cena em que Sancho Pança está discutindo as razões para abandonar seu trabalho de escudeiro, sobretudo por não estar sendo corretamente pago para o trabalho (cena reeditada na versão de Franco); e) uma entrevista de Dom Quixote à televisão, com Welles fazendo as vozes do entrevistador e de Dom Quixote, que descreve a televisão e outros inventos como “mágica muito poderosa” e defende a cavalaria andante como princípio ético de ajudar os desfavorecidos; e) Dom Quixote observa Sancho Pança dançando flamenco (reproduzido na versão de Franco); f) vários planos em *contre-plongée* de Dom Quixote; g) cenas silenciosas em um ferro-velho



(parcialmente em Jess Franco), nas quais Sancho Pança extrai um dente de Dom Quixote dentro de um *trailer*; h) Dom Quixote e Sancho Pança entram numa cidade moderna, passam em frente a uma escola e saúdam as crianças (filmagem “mexicana”); i) Sancho dando banho em Dom Quixote em um barril de petróleo num terraço, ao fundo vê-se um *outdoor* de “Cerveja Don Quijote”; j) Dom Quixote toma banho num rio enquanto Sancho pesca numa ponte de madeira; j) várias planos de Dom Quixote atacando as ovelhas, e depois sendo atacado por pastores; k) corrida em Pamplona: Sancho escapa dos touros, participa de uma tourada e depois se dirige à Mercedes e tenta falar com Welles (Jess Franco alternou essa cena com um plano interno do carro, no qual Welles “conversa” com Sancho: essa era uma cena de *Nella terra*); Sancho olhando através do telescópio; na última cena, Sancho está ao lado do telescópio pedindo esmolas, ao lado dele uma placa dizendo: “Quiere usted ver la luna?”

- a4). O “copião de Mauro Bonanni”; Mauro Bonanni é fiel depositário de 20 mil metros de negativos de *Don Quixote*, em função do processo judicial movido contra ele por Oja Kodar e El silencio em 1992; havendo trabalhado com Welles de abril de 1969 até 1972 como montador (STAINTON, 1988, p. 259), foi Bonanni quem soube do alerta do laboratório, em 1974, de que destruiria o negativo por falta de pagamento; autorizado por Welles (STAINTON, 1988, p. 260), Bonanni retira o material do laboratório e passa a guardá-lo consigo desde então. Depois de recusar-se a enviar o negativo para Jess Franco e Oja Kodar em 1992, fica impedido de usar o negativo, mas antes disso faz revelar várias amostras do negativo, criando um copião de cerca de 90 minutos, que apresenta à imprensa italiana em 1992. Vi esse material, em poder de Ciro Giorgini, e pude constatar a pureza e a qualidade das imagens, e inclusive da sequência inicial com McCormak, com imagem e som perfeitos. Também chama a atenção a presença das misteriosas claquetes, assim descritas por Audrey Stainton:



He never numbered anything neither his scenes nor his shots nor his reels nor his composer's musical themes. Instead, he gave all these things names, such as 'Sheep', 'Television', 'Dreamers', 'False'. / On the clapper board, in place of the title of the film, there would be something enigmatic like 'Q1' or just 'Orson Welles', followed by the number of the take. He did, of necessity, number the takes, but in a manner peculiar only to himself. For instance, the first take of a close-up of Sancho Panza would, logically enough, be marked Sancho-1. But if the second take of the same close-up happened to include a wall, he was liable to mark it, not 'Sancho-2', but 'Wall-1.'" (STANTON, 1988, p. 260).

Tal como ocorre com os anagramas de Saussure⁷, Welles estava codificando seu trabalho, com a provável intenção de impossibilitar interferências alheias na montagem (tal como havia ocorrido com *Magnificent ambersons* e *Touch of evil*). A leitura dos fragmentos da cópia de Bonanni, com as claquetes, deve ter em conta esse caráter anagramático, e criar um novo padrão de montagem para um futuro trabalho sobre o negativo romano. Bonanni declara que, além das cenas completamente pós-sincronizadas da abertura com McCormack (lobby do hotel, carruagem e cinema), ainda há a versão pós-sincronizada (com as vozes de Welles) da magnífica cena do ferro-velho (BONANNI, 1992, p. 18).

b) Exotexto

Além da versão de Jesus Franco/Oja Kodar, *Don Quijote de Orson Welles*, lançado na Expo Sevilha 1992 (e posteriormente em *Dvd*), alguns documentários reproduzem cenas e tecem comentários importantes sobre o *Don Quixote* de Welles, fornecendo pistas importantes para entender-se o endotexto. Primeiramente, o já citado *Nella terra di Don Chiciotte*, que fornece muitos elementos para entender a diferença entre o Quixote de Welles e o de Jess Franco/Oja Kodar; outros três documentários importantes são *Portrait: Orson*

7. Devo essa comparação a Francesco Casetti, durante minha palestra na Yale University em 2013.



Welles, de François Reichenbach and Frédéric Roissif; *Rosabella: anos de Orson Welles na Itália*, de Ciro Giorgini & Gianfranceso Gianni, e *Orson Welles en el país de Don Quijote*, de Esteve Riambau & Carlos Heredero.

Igualmente são parte do exotexto outros materiais como fragmentos do roteiro, notas de produção, depoimentos escritos e artigos sobre o tema. Enfim, outras obras em que o *Don Quixote* de Welles é comentado ou citado, como o documentário *Lost in La Mancha* (sobre a tentativa de Terry Gilliam de filmar *Don Quixote*) ou a peça *Obediently yours, Orson Welles*, de Richard France (e sua tradução e encenação em Barcelona, por Esteve Riambau).

A versão de 1992 de Jess Franco, *Don Quijote* de Orson Welles, já foi suficientemente descrita por Cobos, Riambau e Rosenbaum, e recebeu muitas resenhas críticas em jornais, na maior parte negativas. Em *Literatura através do cinema*, Robert Stam defende a versão “dialógica” de Jess Franco, quando a compara a outras adaptações da obra de Cervantes, sobretudo pela presença de procedimentos “reflexivos” como a inserção da parte documental, principalmente de Welles “interagindo” com seu próprio filme. O argumento de Stam é correto do ponto de vista estético, mas o excelente crítico americano não poderia ter considerado, na época em que publicou, a trama da produção, que usou impropriamente cenas de *Nella terra di Don Chischiotte* e cenas de NO-DO, para “cobrir” a ausência do negativo romano, e em função de exigências contratuais com a Sevilha 92.

Além da versão de Jess Franco, outros filmes foram lançados contendo tanto a história da produção quanto uma recepção crítica do projeto de Welles. O primeiro foi o documentário *Portrait: Orson Welles* (1968), de François Reichenbach (o mesmo de *F for fake*) e Frédéric Roissif. Trata-se de um documentário ensaístico e reflexivo sobre os limites da criação cinematográfica, situando Welles como um autor preocupado sobretudo em desafiar os modos de produção convencionais do cinema. Não por acaso, toda a parte final do filme é dedicada a *Don Quixote* (inclusive apresentando cenas de Welles filmando na Espanha), e o trabalho de Welles nesse projeto é considerado ao de Penélope. Uma comparação interessante, pois Welles estava constantemente tecendo e destecendo seu *Don Quixote* por mais de 30 anos.



O documentário italiano *Rosabella: Orson Welles years In Italy* de Ciro Giorgini e Gianfrancesco Gianni reconstrói a história dos quase 15 anos em que Welles viveu na Itália, bem como suas relações prévias e posteriores com aquele país⁸. Em boa parte dos anos em que Welles lá viveu, estava ocupado com a produção de *Don Quixote*. Numa das entrevistas, Maurizio Lucidi lembra que a história de *Don Quixote* começa com a proposta de Frank Sinatra, mas ele fala em 100 mil dólares (e não 25 mil); Vemos também uma entrevista de Welles e Paola Mori à tevê italiana, em que ele diz: “This is a home movie... when I’ll have some money to shoot I’ll work on it...it’s a experimental film, it’s a work of love”. Lucidi ainda recorda-se de uma cena que não foi rodada, mas estava nos planos de Welles: Dom Quixote e Sancho Pança chegariam a um castelo, perto de Roma, onde estava sendo dada uma grande festa de fantasia. Os convidados acreditariam que estavam vendo duas pessoas fantasiadas, quando na verdade eles eram Dom Quixote e Sancho Pança!

Orson Welles en el país de Don Quijote traça um retrato da relação entre Orson Welles e a Espanha, desde sua primeira visita, em 1931, quando ficou hospedado em cima de um bordel em Sevilha, até o seu último desejo, que era o de ser enterrado em solo espanhol (o que efetivamente aconteceu após sua morte, pois suas cinzas estão na casa do amigo toreador Antonio Ordoñez). Entre os dois momentos, Orson Welles se afeiçoa cada vez mais pela Espanha, pelas touradas e por Antonio Ordoñez. Os bastidores da produção de *Mr. Arkadin* e *Falstaff* na Espanha são analisados, e, mais especialmente, o longo projeto de *Don Quixote*, bem como a sua transformação na versão de 1992.

Conclusões

Don Quixote fez parte da experiência criativa de Orson Welles durante mais de trinta anos de sua vida. Ele passou mais tempo filmando e editando *Don Quixote* do que qualquer outro filme de sua atribulada e turbulenta carreira de

8. About Orson Welles and Italy, cf. also the excellent book by Alberto Anile. Orson Welles in Italy (Indiana University Press).



ator e diretor. Por mais que se trate de uma obra inacabada (e provavelmente porque ele assim o quis), *Don Quixote* pode ser considerado como o seu ateliê de artista (devo essa ideia a Chris Welles-Feder, em entrevista, por telefone). Assim sendo, acredito que seja temerário interpretar a totalidade de sua obra sem uma análise mais detida do projeto *Don Quixote*.

Além do mais, o romance de Cervantes não foi uma escolha casual do cineasta americano. Tanto quanto *Moby Dick* e *Coração das trevas*, muitas das chaves para abrir-se o barroco castelo de sonhos de Welles estão contidas nas páginas de *Dom Quixote*, o romance. A reflexividade e o multiperspectivismo de *Cidadão Kane* (jogos de espelho, entrelaçamento de vários níveis de ficção e realidade, intrusões narrativas), por exemplo. Mas também se pode pensar na amizade de Sancho e Dom Quixote repercutindo em outros filmes sobre a amizade entre dois homens muito diferentes, como *Falstaff*. Ou na persistência de temas *cervantinos* nas adaptações e projetos de adaptação de contos de Isak Dinesen (que era leitora de Cervantes), inclusive na questão da encenação de *The immortal story*. Enfim, se muitos *cervantistas* influentes consideram a adaptação de Welles a mais importante de todas (ainda que sejam apenas fragmentos), por que fechar os olhos para a relação de Welles com esse contemporâneo de Shakespeare, que é Cervantes?

Por tudo isso, acredito que a pesquisa sobre *Don Quixote*, tanto como a de outras obras inacabadas, pode fornecer um esclarecimento mais profundo à relação de um criador como Welles e as questões culturais de seu tempo. Obviamente, falar de obras inacabadas, de falhas, de derrotas, não é um trabalho fácil, especialmente quando se considera o quanto as ideias de sucesso e da vitória fazem parte da nossa cultura (e especialmente da cultura americana). Como disse o poeta Manoel de Barros, “a força de um artista vem das suas derrotas”. E quem senão esse moderno Dom Quixote, cujo nome é Orson Welles, pode falar sobre ser derrotado? Finalmente, o projeto *Don Quixote*, exatamente por haver sido mantido deliberadamente inacabado, fala sobre o “autor” Orson Welles. Pois que prova maior do poder de um autor sobre sua obra do que manter trancados os “manuscritos” (caso raro na história do cinema)?



Se tudo o que foi dito aqui é verdade ou ficção, já não importa saber. Mas se fosse possível apenas sonhar com o futuro de *Don Quixote*, eu pensaria que os negativos aprisionados em Roma possam ser liberados por algum tipo de encantamento; que esse material possa ser digitalizado e - para além de quaisquer reivindicações de direito autoral - possam estar à disposição dos pesquisadores, e, por que não, do público em geral. O trabalho que estou fazendo aqui, a partir daquele dos que me precederam, poderia assim auxiliar a construir, a partir do endotexto e do exotexto, não um novo e improvável *Don Quixote* de Orson Welles, mas um *Don Quixote* para todos.



Referências

- ANDREW, J. Dudley. *Concepts in film theory*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1984.
- ARNAUD, Philippe. “Don Quichotte”. In: ARNAUD, Philippe (ed.) *La persistence des images*. Paris: Cinémathèque Française, 1996, p. 224-227.
- BARTHOMÉ, Jean-Pierre & THOMAS, François. *Orson Welles at work*. London: Phaidon, 2008.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Paris: Les Editions du Cerf, 1972.
- BENAMOU, Catherine L. *It's all true: Orson Welles's pan-american odyssey*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa-renúncia do tradutor” (trad. Susana Kampf-Lages). In: HEIDER-MANN, Werner. *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001, p. 188-215.
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Ménard, autor do *Quixote*”. In: BORGES, J.L. *Ficções*. (Trad. Davi Arriguci). São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BONANNI, Mauro. “Intervista al montatore Mauro Bonanni. A cura di Mario Garofalo”. *Segnocinema*, n. 57, set./oct. 1992, p. 13-15.
- CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In.: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 31-48.
- CERVANTES, Miguel de (Saavedra). *O engenhoso cavaleiro Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Sérgio Molina. S. Paulo: 34 Letras, 2007, v. 2.
- COBOS, Juan. *Orson Welles: España como obsesión*. Madrid/Valencia: Filmoteca Española/Filmoteca Valenciana, 1993.
- FEDER, Chris Welles. *In my father shadow. A daughter remembers Orson Welles*. Chapell Hill: Alonquin Books, 2009.
- GONZÁLES ECHEVARRÍA, Roberto. “Introduction”. In: CERVANTES. *Don Quixote*. London&New York, Penguin Classics, 2003, p. 7-20.
- HEREDERO, Carlos e IRIARTE, Ana. *Don Quixote y el cine*. Madrid: Ministerio de Cultura/Filmoteca Española, 2005.



ISHAGHPOUR, Youssef. *Orson Welles cinéaste: une camera visible III*. Paris: Editions de la Différence, 2001.

KROHN, Bill. "A la recherche du film fantôme". *Cahiers du Cinéma*, n. 375, sept. 1985, p. 24-33.

MANGUEL, Alberto. "Herederos de Pierre Ménard". *La Nación*, 16.01.2005, Supl. Cultural, p. 1.

NAREMORE, James. *The magic world of Orson Welles*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1989.

RIPPY, Marguerite H. *Orson Welles and the unfinished RKO projects. A post-modern perspective*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2009.

RIAMBAU, Esteve. "Don Quixote. The adventures and misadventures of an essay on Spain". In: *The Unknown Orson Welles*. In: DRÖSSLER, Stefan (ed.) *Unknown Orson Welles*. München, Filmarchiv, 2005, p. 71-77.

ROSENBAUM, Jonathan: "When are you going to finish *Don Quixote* and why?" In. *Discovering Orson Welles*. Berkeley: University of California Press, 2008, p. 297-307.

STANTON, Audrey. "Orson Welles' secret". *Sight & Sound*, Autumn, 1988, p. 253-260.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema— realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

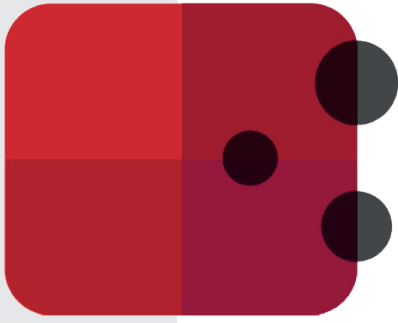
STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. São Paulo: Paz & Terra, 1981.

STAM, Robert. "Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade". *Ilha do Deserto*, n. 51, jul/dez. 2006, p. 19-53.

THOMAS, François: "La signature efacée: Orson Welles et la notion d'auteur". *Positif*, n. 449/450, juillet/août 1998, p. 6-10.

WELLES, Orson. *Interviews*. Edited by Mark Estrin. Jackson: University of Mississippi Press, 2002.

rebeca



○ zumbi nas telas: breve história de
uma metáfora

Fernando S. Vugman¹

¹ Fernando S. Vugman é doutor em literaturas da Língua Inglesa. Professor do Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL. Editor da Revista Crítica Cultural. Autor de *A casa sem fim* (contos) e *Ficção e pesadelos (pós)modernos*. E-mail: fernando.vugman@unisul.br



Resumo

Breve relato histórico dos filmes de zumbi produzidos nos Estados Unidos, comentando alguns dos mais significativos, como *Zumbi branco* (1932), dirigido por Victor Halperin e estrelado por Bela Lugosi, e que inaugura o gênero. Outros filmes a merecerem comentário são *A morta viva* (1943), de Jacques Tourner, ainda na fase “haitiana”; *A noite dos mortos vivos* (1968), dirigido por George Romero, filme que inaugura uma nova fase do gênero; além de *Zumbilândia* (2009) do diretor Ruben Fleischer, e *Meu namorado é um zumbi* (2013), de Johnatan Levine. Especial atenção é dada às funções metafóricas do zumbi.

Palavras-chave

Zumbi. George Romero. metáfora. Hollywood.

Abstract

Brief historical review of zombie films produced in the US, with comments on some of the most relevant ones, as *White Zombie* (1932), by Victor Halperin and starred by Bela Lugosi, which inaugurates the genre. Other commented films are *I Walked with a Zombie* (1943), by director Jacques Tourner, still in the “Haitian” phase; *Night of the Living Dead* (1968), by George Romero, the film that begins a new phase in the genre; and also *Zombieland* (2009), by Fleischer; and finally *Warm Bodies* (2013), by Johnatan Levine. Especial attention is devoted to the metaphorical functions of the zombie.

Keywords

Zombie, George Romero, metaphor, Hollywood.



Dentre os monstros que tem povoado as telas de cinema, o zumbi exhibe algumas particularidades. Diferentemente de monstros como Drácula e a criatura do Dr. Frankenstein, personagens oriundos da literatura e, portanto, desde cedo merecedores de atenção da crítica, o zumbi emergiu, segundo Peter Dendle, “nos anos 1930 como um monstro cinematográfico ajustado de forma única para se dirigir a muitas das tensões sociais da América do período da Grande Depressão” (2007, P. 46. Tradução nossa)². De fato, e assim argumentaremos neste texto, o zumbi tem se apresentado como figura particularmente útil para expressar as mais variadas angústias e tensões culturais, especialmente a partir de *A noite dos mortos vivos* (Romero, 1968).

A figura do monstro tem aparecido em todas as culturas ao longo da história como símbolo de todo o Mal. Nestas narrativas, o monstro é criado no interior da própria sociedade que deseja sua destruição; entretanto, filho daquela sociedade, seu impulso é sempre o de buscar sua aceitação e integração social. Seu movimento neste sentido, porém, conduz à relativização do código moral daquela sociedade, que deseja sua destruição ou expulsão definitiva, como forma de recuperar a estabilidade do seu código de valores. Como no “mundo real” não existe a possibilidade de se eliminar todo o mal (a começar por sua sempre instável e fugidia definição), no plano simbólico destas narrativas permanece sempre aberta a promessa do retorno do monstro, seja por um descendente direto, por um novo monstro, ou por ele mesmo, numa eterna ressurreição.

Como todo monstro, o zumbi tem o potencial de apagar as fronteiras entre o Bem e o Mal. Ou, na expressão empregada por Dendle, o zumbi traz à tona as “tensões culturais” de uma sociedade. Para nosso interesse aqui, o zumbi aparece como metáfora de potencial riquíssimo daquilo que a sociedade estadunidense tem considerado, ao longo da história recente, como o Mal (e os males) que a aflige. Assim, enquanto traçamos um breve

2. “(I)n the 1930s as a cinematic monster uniquely suited to address many of the social tensions of Depression-era America”.



quadro histórico deste subgênero do horror, desde sua origem até *Meu namorado é um zumbi* (2013), de Johnatan Levine, iremos apresentar algumas de suas funções metafóricas nos filmes do zumbi “haitiano” e argumentar que a partir de George Romero seu potencial metafórico se amplia enormemente.

Desde *Zumbi branco* (1932), dirigido por Victor Halpering e estrelado por Bela Lugosi, a figura do zumbi frequenta os filmes hollywoodianos. Surgindo dentro das convenções do estilo “horror”, onde encontramos o elemento sobrenatural, ou inexplicável, o castelo terrível, num precipício à beira do mar, a heroína ingênua dominada pelo vilão, a atmosfera de mistério e suspense e o herói enlouquecido pela pressão de uma situação incompreensível³, *Zumbi branco* estabelece as primeiras convenções específicas: o morto vivo como um ser escravizado por um senhor por meio da magia ou da feitiçaria (sugerindo a alienação espiritual do trabalhador em relação ao seu trabalho, bem como o impedimento do usufruto dos bens que produz); como ser sem vontade própria e insensível à dor; o figurino pobre, que remete ao figurino do monstro cinematográfico de Frankenstein (frequentemente lido como metáfora do trabalhador explorado no início da era industrial), mas também referente aos trabalhadores explorados nas colônias europeias; e a divisão dos personagens basicamente entre uma aristocracia ociosa e trabalhadores sem direitos, explorados no campo ou em uma estrutura fabril muito primitiva.

Resumidamente, é a história de um jovem casal apaixonado, Neil (John Harron) e Madeleine (Madge Bellamy), que aceita o convite de Beaumont (Robert Frazer), um homem que conhecem numa viagem de trem, para visitar sua mansão no Haiti, e ali realizarem sua cerimônia de casamento. Na verdade, Beaumont apaixonou-se por Madeleine e pediu ajuda a Murder Legendre (Bela Lugosi) para conquistá-la durante a visita. Legendre é um feiticeiro que revive mortos para submeter seus inimigos e para obter mão de obra escrava.

Usando um cachecol de Madeleine, Legendre faz um feitiço vodu, matando-a e trazendo-a de volta dos mortos para se entregar a Beaumont. Entretanto,

3. Para mais sobre as convenções de “horror”, ver FORESMAN, Scott. *Literature and Integrated Studies*, V. 2, 1997.



Beaumont logo percebe que não pode se satisfazer com uma mulher zumbi, sem alma, sem vontade e sem desejo, e se arrepende. Enquanto isto, Neil, o noivo, entra em profunda depressão após o enterro da amada e mergulha na bebida. Quando descobre que Madeleine se tornou uma morta-viva, segue até o castelo de Legendre para se vingar e salvar a noiva.

Vale ressaltar outros elementos do filme que ajudam a estabelecer um contexto entre o pré-moderno e pré-industrial e a sociedade industrial em formação: O casal protagonista, apesar da menção à modernidade nova-iorquina, chega à mansão de Beaumont à noite, numa carruagem, por uma sombria estradinha de terra (uma sequência muito semelhante àquela da chegada de Jonathan Harker ao castelo do Conde Drácula, tantas vezes encenada por Hollywood). Em um determinado ponto do caminho encontram um grupo de homens e mulheres vestidos como trabalhadores do campo, elas com lenços na cabeça e eles de chapéu de palha, enterrando um morto em pleno leito da estrada. E os zumbis de Legendre, quase todos negros ou mestiços, trabalham na plantação de cana, ou na fábrica de açúcar, em que o pouco maquinário é movido pelos seus corpos. Assim se estabelecem as convenções da fase clássica deste gênero: indivíduos sem alma e sem vontade própria, despertados da morte por um senhor perverso e cruel, movendo-se num cenário que se alterna entre castelos sombrios ou ricas propriedades rurais e plantações de cana, em meio ao qual acompanhamos uma heroína branca perseguida pelo vilão e salva pelo seu hesitante herói. Enfim, o filme de Halpering dá origem ao que viria a ser convencionalmente chamado de “zumbi haitiano”, que perdurará até o aparecimento do zumbi de George Romero.

Onze anos mais tarde, o diretor Jacques Tourner lança *A morta-viva* (1943), mais uma vez combinando as plantações caribenhas, o vodu e uma mulher branca transformada em zumbi. Aliás, outro elemento de *Zumbi branco* que vai se repetir em *A morta-viva* e outros filmes de zumbi deste período, como *Ouanga* (1936)⁴, é a preocupação com a “apropriação dos corpos femininos e a aniquilação da mente feminina por captadores masculinos” (Dendler, 2001.

4. *Ouanga* (1936), dirigido por George Terwilliger.



Tradução nossa)⁵, embora a figura feminina venha a conquistar uma variedade de papéis e funções nos filmes de zumbi a partir de *A noite dos mortos-vivos*⁶. Também como em *Zumbi branco*, o filme de Tourner faz seguidas referências à escravidão. Em diferentes momentos da trama personagens se referem lugubrememente a uma escultura em madeira de São Sebastião atravessado por flechas no jardim da propriedade, explicando que aquela era a figura de proa do navio negreiro que havia trazido os escravos da família Holland.

Aqui, a história apresenta Betsy (Frances Dee), uma jovem enfermeira canadense que vai às Índias Ocidentais para tratar da Jessica Holland (Christine Gordon), esposa de Paul Holland (Tom Conway), dono de uma fazenda de cana de açúcar. Jessica parece sofrer de um tipo de paralisia mental surgida depois de um episódio de febre. Segundo o médico da família, doutor Maxwell (James Bell), a febre teria danificado a medula espinhal, deixando a paciente sem a capacidade de fazer nada por vontade própria. Os outros membros da família Holland são o meio-irmão Wesley Rand e a Sra. Rand (Edith Barret), médica e mãe de Paul e Wesley.

Logo, Betsy se apaixona por Paul e num gesto extremamente romântico e altruísta decide fazer todo o possível para curar sua esposa, acreditando que ele ainda a ama. Depois do fracasso de um tratamento médico radical conduzido pelo Dr. Maxwell, ela fica sabendo, por meio de Alma (Theresa Harris), empregada da casa, da possibilidade de cura de Jessica através de um ritual vodu, realizado por uma feiticeira da comunidade negra da ilha. Acompanhada de Alma, Betsy leva sua paciente até o centro vodu sem autorização da família. Lá, chocada, descobre que a feiticeira vodu é a própria Sra. Rand, que se justifica dizendo recorrer ao vodu somente para convencer os ilhéus a tomarem seus medicamentos, mas também admite que Jessica jamais poderá ser curada.

A confusão toda envolvendo os nativos e o vodu atrai a atenção da polícia local e, pressionada diante de seus familiares, a Sra. Rand admite ter matado Jessica e a transformado em zumbi, para impedir que ela traísse Paul e fugisse com

5. “(...) appropriation of female bodies, and the annihilation of female minds, by male captors.”

6. Neste ensaio não discutiremos os diferentes papéis femininos nos filmes de zumbi e suas possíveis conotações.



seu meio-irmão Wesley. Por fim, o próprio Wesley mata Jessica definitivamente, deixando seu corpo para ser encontrado na praia pelos negros da ilha.

A partir da década de 1950, período de intensa produção de filmes de ficção científica como alegorias da Guerra Fria, o zumbi inspirado no vodu e no folclore haitianos começa a exibir uma dispersão das formas de sua caracterização. É quando aparecem zumbis alienígenas, como em *Teenage Zombies* (James Warren, 1959) e em *Invasores invisíveis* (Edward L Cahn, 1959); zumbis radioativos, como em *Cadáver atômico* (Edward L Cahn, 1955); e até zumbis submarinos, a exemplo de *O fantasma de Mora Tau* (Edward L Cahn, 1957). Entretanto, nestes filmes os zumbis ainda aparecem como personagens bastante secundários. Dentre estes, segundo Cueto, o que mais merece atenção é *Invasores invisíveis*. De acordo com Cueto:

“(…) esta pequena película B (...) indica que Romero tomou dali algumas das características apresentadas em *A noite dos mortos-vivos*, tanto do argumento (um grupo de pessoas se encerra num *bunker* enquanto são cercados por zumbis), como da forma (os mortos, por exemplo, estão caracterizados de forma muito similar)” (2009, p. 58).⁷

Mas os filmes de zumbi sofrerão transformações decisivas a partir de *A noite dos mortos-vivos*. Filmado por George Romero em preto e branco e com baixo orçamento, o filme se concentra num grupo de sete personagens que se isolam numa casa de fazenda abandonada, depois que os mortos começam a sair de suas sepulturas e a vagar por todo o país devorando os vivos. Ali passarão a noite enquanto enfrentam os zumbis do lado de fora e lidam com os conflitos que surgem em meio ao próprio grupo.

Com as novas características atribuídas à figura do zumbi, este personagem se transforma num dos mais populares e bem sucedidos dos subgêneros dos

7. “(…) esta pequeña película B (...) apunta a que Romero tomó de ella algunas de las características de *La noche de los muertos vivos*, tanto del argumento (un grupo de personas se encierran en un búnker mientras los zombis acosan) como de la forma (los muertos, por ejemplo, están caracterizados de forma muy similar).



filmes de terror. Agora, os mortos-vivos não são mais ressuscitados por métodos mágicos, como no vodu; não são mais corpos sem vontade própria e escravizados pelo vilão da trama, mas seres movidos por algum impulso interno e incontível, de origem nunca bem explicada, alheios a qualquer ordem externa. *A noite dos mortos-vivos* enfatiza a ausência de uma explicação mágica, ou mesmo de qualquer explicação para o aparecimento dos zumbis, e substitui uma vontade regida por um senhor por outra vontade, agora de origem desconhecida, cujo impulso se apresenta como uma fome insaciável pela carne de humanos vivos.

Mais do que isto, Romero cria aquilo que viria a se cristalizar como a “forma zumbi”, para dotá-la de um potencial metafórico possivelmente ainda não encontrado em nenhum outro monstro, ou mesmo em qualquer outra figura mitológica. Ao libertá-lo do domínio de um senhor (um feiticeiro, um “cientista maluco”, etc.), Romero elimina a relação entre o zumbi e qualquer propósito ou finalidade, mas, ao mesmo tempo, dota-o de uma vontade incontível e sempre agressiva e destruidora. Um ser que se apresenta simultaneamente como uma força da natureza e como um ser sobrenatural. Um ser movido apenas pelo desejo de consumir, mas que nada ganha com este consumo. Uma criatura que se orienta sempre como massa, como multidão. Um monstro cuja aparência é a de alguém que “morreu em vida”, ou seja, que se move como os vivos, mas cuja superfície exhibe uma destruição mais profunda, interior, uma corrupção da própria alma, da própria vontade. Com tudo isso, não causa espanto que a partir de *A noite dos mortos-vivos* tenha explodido nas telas filmes de zumbis como metáforas da sociedade de consumo, da sociedade de massas, da preocupação excessiva com a própria aparência e outras angústias relacionadas à aparência das pessoas, das crises de identidade, dos processos desumanizadores da lógica econômica e social contemporânea, do uso pervertido da tecnologia, do medo da morte e de uma variedade aparentemente infundável de instintos e emoções humanas destrutivas latentes.

O filme de Romero também introduz outras novidades significativas. Por exemplo, o cenário deixa de exibir castelos terríveis e canaviais sombrios e agora os mortos vivos passam a assombrar a bem cuidada zona rural estadunidense enquanto fora das salas de exibição a sociedade vive os protestos contra a



guerra do Vietnã, o movimento *hippie*, a invenção da pílula anticoncepcional e o amor livre, os assassinatos de John Kennedy e de Martin Luther King Jr. e a chegada à Lua. A década de 1960 também pode ser identificada com a chegada definitiva da sociedade estadunidense à modernidade e com a tradução do sonho americano em sonho de consumo. A televisão e o rádio também aparecem como marcas da modernidade.

A noite dos mortos-vivos rendeu grande bilheteria e uma recepção polêmica, pois, além dos aspectos já mencionados, muitos lhe atribuíram uma mensagem antirracista por colocar Duane Jones como o primeiro ator negro a protagonizar um filme de horror. Ben, seu personagem, dotado das qualidades do homem de ação hollywoodiano, é o único que sobrevive ao longo da noite na casa abandonada. Mesmo assim, na manhã seguinte é assassinado com um tiro na cabeça por um dos homens do xerife. Na sequência final vemos fotos de jornal onde seu corpo aparece sendo carregado como o de um morto-vivo.

Desta gama de metáforas potenciais desencadeadas por George Romero, daremos maior atenção, a partir daqui, àquela que o próprio diretor escolheu para desenvolver de modo quase didático nos filmes de zumbi seguintes que realizaria, especialmente em *O despertar dos mortos* (1978): o zumbi como o indivíduo desumanizado e dominado pela lógica da sociedade de consumo.

Realmente, dez anos depois, com *O despertar dos mortos*, Romero faz ainda mais explícita sua crítica ao consumismo ao colocar um *shopping center* como refúgio dos personagens principais, onde ficam sitiados, pois é para lá que se dirige a massa de zumbis, supostamente movidos pelo imperioso hábito de consumo que os dominava em vida.

Enfim, o zumbi de George Romero passa a simbolizar o indivíduo típico da sociedade de consumo: o que o move é o desejo irrefreável de consumir, desejo este que se apresenta como um impulso irracional e incontível, que nada acrescenta a sua existência, já que ele está morto. Desprovido de humanidade, ele retém o impulso consumista como último traço do que um dia foi. Movido apenas pelo desejo de consumir, o zumbi nada produz, gerando um desequilíbrio que, levado ao limite, significaria a própria destruição da sociedade humana.



Em 2009, com a comédia *Zumbilândia*, o diretor Ruben Fleischer leva o comportamento dos zumbis consumistas de Romero ao seu limite lógico ao criar uma sociedade onde quase todo mundo no planeta se transformou em morto-vivo. Nesta comédia apocalíptica, as pessoas se transformaram em zumbis após consumir hambúrgueres contaminados por um vírus, uma explicação tão vaga e absurda quanto a radiação espacial de *A noite dos mortos-vivos*. Permanecem como humanos apenas quatro personagens: Columbus (Jesse Eisenberg), um jovem nerd antissocial; Tallahassee (Woody Harrelson), ex-dono de oficina obsecado por encontrar um *Twinky* (um confeito industrializado) ainda no prazo de validade; e a jovem e sexy Wichita (Emma Stone), e sua irmãzinha adolescente Little Rock (Abigail Breslin).

O filme de Fleischer chega às telas logo depois da eclosão da crise financeira mundial, desencadeada pela quebra do banco Lehman Brothers, nos Estados Unidos, em setembro de 2008. Essa crise, que ainda se arrasta por todo o mundo desenvolvido sem que se aviste seu fim, é resultado justamente de uma lógica econômica e cultural onde na mesma medida em que se abandona a produção e o trabalho, se privilegia o consumo. Uma crise que destruiu a “normalidade” existente e que não permite vislumbrar qualquer nova “normalidade” a ser alcançada.

O cenário de *Zumbilândia* é um mundo de mercadorias em abundância e sem consumidores (nem os zumbis tem mais quem comer), como os novos pobres que não cessam de surgir nos Estados Unidos e Europa. No filme, o desejo de retorno à antiga normalidade aparece na procura obsessiva de Tallahassee por um *Twinky*; ao mesmo tempo, a futilidade da antiga normalidade fica bem ilustrada nas várias cenas em que os quatro protagonistas se divertem simplesmente destruindo mercadorias em exposição.

Nos filmes de George Romero sempre há uma volta à normalidade ao final da trama. De um modo ou de outro, seja pelas forças do Estado, seja pela promessa de uma nova sociedade, como em *Terra dos mortos* (2005), no universo de Romero sempre persiste a esperança de uma normalidade recuperada. O universo de Fleischer não oferece mais essa possibilidade. Quando a lógica do hiperconsumo é levada ao seu limite, onde a relação entre as pessoas é substituída pela relação



entre os objetos, em que as identidades se constroem baseadas no que se possui, tudo o que resta são pessoas vazias a quem seguir consumindo não serve de mais nada. Sem que se escape desta lógica não há futuro para a sociedade. Do mesmo modo, sem ter para onde voltar, os personagens de *Zumbilândia* se ocupam cruzando um país vazio e assombrado até atingirem seu objetivo: brincar num grande parque de diversão na costa Oeste. Ao final, alcançado esse objetivo, nada lhes resta. Como consolo, reconhecem-se como uma família. Mas uma família que não tem o que fazer, nem para onde ir. *Zumbilândia* termina com uma mal disfarçada admissão de que não há mais um futuro.

Entretanto, sempre haverá um futuro. Por mais que a crise mundial siga sem um claro horizonte e sem solução, o mundo segue existindo e as pessoas, vivendo. E é como uma alternativa utópica às distopias de Romero e de Fleischer que aparece, em 2013, *Meu namorado é um zumbi*, dirigido por Johnatan Levine. Lançado cinco anos depois da eclosão da crise, o filme de Levine situa seus zumbis num mundo pós-apocalíptico semelhante àquele de *Zumbilândia*, com um punhado de seres humanos lutando para sobreviver num mundo repleto de mercadorias abandonadas e tomado por zumbis.

Se o filme de Fleischer termina sem alternativas para a humanidade, novas transformações no universo de Levine reabrem a possibilidade de um futuro menos estéril; se o primeiro é uma distopia, o segundo é uma utopia. E a utopia do ressurgimento de um mundo reumanizado precisa de um zumbi que fale.

A trama começa com as reflexões de um protagonista incapaz de lembrar o próprio nome, sem memória do passado e... morto. Ele não consegue realmente falar, mas ouvimos seus pensamentos. "R" (Nicholas Hoult), nome que receberá mais adiante da heroína, tem consciência de ser um morto-vivo, e passa a maior parte do tempo perambulando por um aeroporto em meio a uma multidão de outros zumbis. Agora existe um segundo tipo de zumbi, os chamados "esqueletos", em estado mais avançado de decomposição, de feições escuras e sinistras, extremamente agressivos e devoradores de qualquer coisa que tenha um coração pulsante; zumbis que aparentemente perderam seus últimos traços de humanidade. Esses dois tipos de mortos-vivos dominam o planeta.



Os humanos que restaram vivem protegidos por altos muros rodeando parte do centro de Nova York. No interior dos muros levam uma vida com poucas esperanças, liderados por uma instituição militar, enviando grupos armados de quando em quando para recolher medicamentos e outras necessidades do lado de fora. E é em uma dessas saídas que Julie (Teresa Palmer) e seu grupo são surpreendidos por zumbis. R mata seu namorado, mas apaixona-se por ela à primeira vista e a salva, conduzindo-a até o avião abandonado que ele habita. Ao longo dos dias que dura essa convivência, segue-se um duplo processo de sensibilização de Julie em relação a R e da própria humanização deste.

Eventualmente, Julie abandona R e retorna para sua casa intramuros, onde seu pai é o comandante militar que odeia zumbis. Desolado, no caminho de volta ao aeroporto, R encontra um grupo de zumbis que, como ele, estão passando por um processo de reumanização. Como ele, começaram a ter sonhos e não mais apenas fragmentos da memória daqueles cujos cérebros comeram. Por conta desse processo de voltar à vida, misteriosamente deflagrado pelo contato entre Julie e R, os “esqueletos” também estão seguindo em direção à cidade sitiada, para dar fim aos humanos e, de quebra, de todos os outros zumbis.

Já dentro da cidadela, R consegue encontrar Julie e juntos tentam, sem sucesso, convencer seu pai (Grigio/John Malkovich) de que os zumbis estão de algum modo se reumanizando. Na confusão que se segue, zumbis e humanos se juntam para enfrentar os esqueletos, derrotando-os. A trama termina com seres humanos e zumbis juntos. Os muros da cidadela são derrubados. Julie e R seguem como namorados. As copas das árvores do Central Park exibem o alaranjado do outono. À plateia é entregue uma vaga utopia, sem uma proposição política mais clara, mas com a promessa de que o amor a tudo vencerá. Finalmente, a sociedade de consumo encontra sua redenção.



Referências

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

CUETO, José Manuel Serrano. *Zombie evolution: El libro de los muertos vivientes en el cine*. Madrid: T&B Editores, 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto Editora, 1997.

DENDLE, Peter. "The zombie as barometer of cultural anxiety". In SCOTT, Nial. *Monsters and the Monstrous: myths and metaphors of enduring Evil*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi BV., 2007. 45-56.

DENDLE, Peter. *The zombie movie encyclopedia*. Jefferson, North Carolina: McFarland & company Inc., Publishers, 2001.

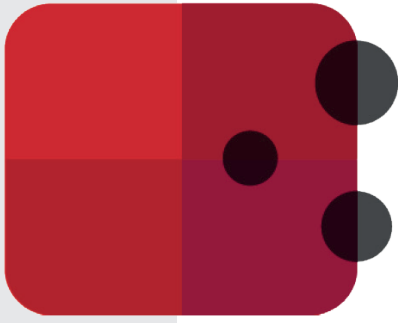
HARPER, Stephen. "Night of the living dead: reappraising an undead classic". Bright Light Film Journal. Disponível em: <http://www.brightlightsfilm.com/50/night.html>. Acesso em 19/11/2013.

MORARU, Christian. "Zombie pedagogy: rigor mortis and the U. S. body politic". Studies in popular culture, 34.2 Spring 2012. Disponível em: <http://www.pcasacas.org/SiPC/34.2/Moraru.pdf>. Acesso em: 18/11/2013.

PAFFENROTH, Kim; Iona College. "Religious themes of George Romero's zombie movies". Golem Journal. Disponível em: http://www.golemjournal.org/Spinrg_2006_Issue/Paffenroth_Zombies_S06.pdf. Acesso em 19/11/2013.

SCOTT, Nial. *Monsters and the Monstrous: myths and metaphors of enduring Evil*. Amsterdam-New York: Editions Rodopi BV., 2007.

rebeca



Desvestindo *A noiva de Frankenstein*

José Gatti¹

¹ José Gatti é professor na Universidade Federal de Santa Catarina, na Universidade Tuiuti do Paraná e no Centro Universitário Senac/SP. Tem livros e artigos publicados sobre políticas de representação nos meios audiovisuais. Organizador, com Fernando Marques Penteadó, do livro *Masculinidades: teoria, crítica e artes* (Estação das Letras e Cores, 2011). E-mail: zegatti@uol.com.br



Resumo

Este trabalho busca definir e identificar elementos de subversão cronotópica no cinema. Para essa tarefa, serão utilizados conceitos propostos por Mikhail Bakhtin, Lezama Lima e Ismail Xavier numa análise textual de *A noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935).

Palavras-chave

Cinema de horror, direção de arte, políticas de representação, subversão cronotópica.

Abstract

This essay seeks to define and identify elements of chronotopic subversion in film. For that task, concepts proposed by Mikhail Bakhtin, Lezama Lima and Ismail Xavier will be used in a textual analysis of *The bride of Frankenstein* (James Whale, 1935).

Keywords

Horror film, art direction, politics of representation, chronotopic subversion.



O conhecimento se traduz no nomear: ao recortarmos o real e darmos nomes às partes, acreditamos conhecer a verdade e estabelecemos uma relação entre a palavra e o recorte.

Julio Jeha

Este é um exercício de análise textual que faz parte de um projeto de pesquisa, em que examino cronotopos no cinema. Para essa tarefa, tomo aqui como exemplo *A noiva de Frankenstein* (James Whale, 1935), filme que se tornaria cultuado nos anos subsequentes a sua realização, fazendo hoje parte do cânone dos compêndios de história do cinema. O filme dá continuidade à história contada em *Frankenstein*, dirigido pelo próprio Whale em 1931 e adaptação do romance *Frankenstein ou o moderno Prometeu* de Mary Wollstonecraft Shelley, publicado em 1818. É, portanto um filme produzido pela indústria (no caso, Universal Studios) e destinado a um amplo público, mas que também estabelece um diálogo com a chamada alta literatura. Além disso, trata-se de um caso especial, que nos permite abordá-lo como um filme de subversão cronotópica, pois, como veremos, a narrativa de *A noiva de Frankenstein* está pontuada por indícios de tempos e espaços discrepantes e que convivem nas mesmas cenas.

Por outro lado, esse é um filme que, ao longo dos anos, passou por muitas transformações. Explico melhor: o filme propriamente dito pode estar preservado, mas a maneira como é recebido/percebido varia de acordo com seu momento de exibição. Em outras palavras: a espectralidade sofreu transformações e, nessa perspectiva, o filme veio a ser apreciado de distintas formas. Desse modo, na contemporaneidade, podemos apreciar elementos cronotópicos de *A noiva de Frankenstein* que talvez não estivessem disponíveis para o público de 1935. Aparentemente não estavam para a crítica contemporânea do filme, que não deixou registros sobre a questão.

Eventuais descontinuidades espaço-temporais não parecem ter causado prejuízo em sua reputação como filme de horror. Se hoje nós o percebemos como um filme de *terror* é porque o mundo mudou, o cinema mudou e, com eles, a maneira de percebermos os filmes. Esses elementos, que hoje podem ser entendidos como



parte de uma narrativa que entabula um diálogo lúdico, não o eram em 1935, quando o filme foi lançado. Até mesmo o atrevido (e divertido) apelo do cartaz original, “*Warning! The Monster demands a Mate!*”², cheio de insinuação sexual numa época em que a produção cinematográfica era rigidamente controlada pelo Código Hays de censura, servia para alimentar o sentimento de atração, horror e repulsa que caracterizam o gênero. Assim, pode-se supor que eventuais discrepâncias espaço-temporais da narrativa de *A noiva de Frankenstein* passaram despercebidas pelo público, chocado demais para notá-las.

Podemos avaliar um pouco do impacto do cinema de Whale no filme *O espírito da colmeia*, realizado por Victor Erice em 1973. O filme retrata a exibição de *Frankenstein* numa pequena comunidade do interior da Espanha, por volta de 1940. As protagonistas, duas meninas em idade escolar, se aterrorizam com o personagem da tela, até o momento em que entram em contato com outro “monstro”, um guerrilheiro perseguido pelas tropas fascistas, escondido numa tapera abandonada. Esse encontro, que desencadeia a iniciação das meninas à vida adulta, exigirá delas a redefinição do que se considera um monstro. Mas o que importa aqui é que, no contexto diegético de *O espírito da colmeia* (isto é, a Espanha franquista pós-Guerra Civil), *Frankenstein* ainda mantém suas qualidades de filme aterrorizante.

Além disso, vale a pena lembrar que a obra de Whale é abordada, neste estudo, como filme de terror de narrativa realista, isto é: se houver um cientista capaz de criar monstros, o filme o mostra de forma plausível, pelo menos para o público dos anos 1930 e 1940. Seja baseado em episódios históricos ou não, o filme de horror é, portanto, realista — mesmo que sua narrativa seja habitada por monstros improváveis.

Subversão cronotópica

Elementos de subversão cronotópica podem, com efeitos variáveis, apontar para diferentes formas de representação do mundo, suscitando diferentes posicionalidades espectatoriais. Isto é: parto da hipótese de que as audiências

2. “Atenção! O Monstro exige uma Companheira!”



podem ser solicitadas a se posicionarem de formas diferentes diante de modos de representação diferentes.

O estilo narrativo hegemônico no cinema mantém sua base em formatos de representação realista, alicerçados por regras de continuidade estabelecidas desde o início do século XX. Essas regras têm fortes raízes históricas no cinema de narrativa clássica e muitos elementos característicos desse período formativo permanecem vigentes na produção contemporânea. Essa prática cinematográfica, ainda dominante, foi responsável pela formação espectral dos meios audiovisuais desde a segunda década do século XX, e fez também com que o público visse nessa forma de representação uma qualidade intrínseca ao próprio meio, deixando todas as outras formas de representação relegadas a categorias específicas (como, por exemplo, a do cinema experimental) ou, ainda mais grave, na categoria de equívoco ou erro, num processo de desqualificação de filmes que não se enquadrariam nas regras de continuidade (como os filmes de baixo orçamento, por exemplo).

Essa postura persiste vigorosa no meio cinematográfico, podendo ser facilmente detectada, por exemplo, nos currículos de certas escolas e nos “manuais de roteiro” que abundam nas prateleiras das livrarias, no Brasil e em outros países. O resultado é que, para o senso comum, filmes são feitos para se mostrar um mundo que se imagina imbuído de continuidade e causalidade lógica e, por esse princípio, gerações de roteiristas são formadas dentro desse paradigma de imenso poder ideológico.

O trabalho de Mikhail Bakhtin (1981) pode nos ajudar a compreender como esse paradigma se impõe. O autor russo desenvolve o conceito de cronotopo, para designar as relações espaço-temporais que estão no cerne da estrutura narrativa do romance — e, por extensão, também do cinema. O cronotopo se manifesta de forma concreta, por exemplo através de indicadores geográficos e temporais, delineando desse modo a marca — também concreta — da narrativa em nosso imaginário.

Também recorro aqui às categorias formuladas por Ismail Xavier em seu livro *O discurso cinematográfico*. Nesse trabalho Xavier apresenta dois atributos: opacidade e transparência. Nem sempre excludentes, esses atributos servem



para se abordar as diferenças entre um cinema de continuidade e suspensão da descrença, ou seja, de transparência, e um outro cinema, de opacidade, que exige uma participação ativa por parte do espectador e se coloca, dessa forma, como alternativa ao cinema hegemônico.

Podemos, também, agrupar filmes em dois campos distintos: filmes de narrativa transparente e subversão cronotópica involuntária, e filmes de narrativa opaca, ou de subversão cronotópica deliberada. No primeiro grupo se alinhariam os filmes que apresentam elementos de subversão sem um projeto de produzir uma perspectiva crítica por parte do público — como, por exemplo, os filmes “desqualificados”, mencionados acima. Nesse campo podemos reunir toda uma linhagem de filmes produzidos pela indústria do entretenimento e que, em maior ou menor medida, não logram manter congruências de continuidade e verossimilhança. Por outro lado, podem ser incluídos, neste grupo, muitos filmes com chancelas de “qualidade”, que retratam períodos históricos determinados num ponto específico do passado, conhecidos em inglês como *period films*. Incluem-se aí as séries bíblicas, o gênero western, e mesmo filmes do gênero horror. É visível, nesses filmes, o esforço de seguir certos parâmetros de figurino e cenário que sejam coerentes com a imagem que o público já tem de um determinado período histórico — e diretores de arte frequentemente apoiam seus trabalhos em pesquisas iconográficas e literárias. No entanto, é sabido que esses filmes evidenciam, também, diretivas próprias do sistema de estrelas, que exige a manutenção de quesitos relacionados à imagem dos elencos. Isso se nota, por exemplo, na frequente discrepância entre a maquiagem e os penteados contemporâneos ao momento da produção e os figurinos pesquisados em documentos históricos, criando figuras híbridas em termos cronotópicos.

O problema se coloca na medida em que o cronotopo se constitui apenas para (re)afirmar parâmetros de um realismo delimitado ideologicamente, como pratica o cinema hegemônico. Podemos identificar obras que desafiam esses parâmetros, apresentando elementos de subversão cronotópica — isto é, que subvertem cronotopos ajustados à expectativa limitada pelo entendimento do cinema como veículo destinado à produção de textos realistas. Nos últimos anos, diversos filmes têm aplicado estratégias narrativas que deliberadamente



subvertem regras de continuidade e linearidade diegética, isto é, a articulação dominante entre códigos de linguagem audiovisual presentes em fórmulas consagradas de caráter realista. Essas narrativas, ao irromperem em filmes aparentemente ajustados em convenções previsíveis, apresentam elementos que sugerem a-temporalidades ou trans-temporalidades e, desse modo, solicitam novas posturas espectatoriais. Refiro-me aqui a filmes que desrespeitam normas convencionais de diegese, apresentando figurinos, trilha sonora, cenários e objetos que estabelecem tempos e espaços em descompasso. Esses filmes parecem convidar seus espectadores a entrarem num diálogo que desafia a suspensão da descrença — outra regra básica estabelecida pelo cinema clássico. Assim como a continuidade, a suspensão da descrença é um procedimento que informa a espectralidade cinematográfica, expressa numa espécie de pacto, permitindo que o público supere objeções que poderiam se constituir pela não aceitação de inverossimilhanças na narrativa. Estão entre esses filmes os experimentos radicais de Derek Jarman, como *Sebastiane* (1976), *Caravaggio* (1986) e *Eduardo II* (1991); e também de Alex Cox, cuja obra *Walker* (1987) encena uma Nicarágua que mescla, simultaneamente, 1855 e 1985. Vale assinalar também o recente *Maria Antonieta* (Sofia Coppola, 2006), de grande alcance comercial, que, além de acoplar som de rock a passos de minueto, ousou introduzir um conspícuo par de tênis *All star* na coleção de sapatos *ancien régime* da rainha. Desse modo, filmes como esses parecem abrir espaço para leituras que valorizam qualidades metafóricas que passam a ocupar papel proeminente, a ponto de superarem as costumeiras armadilhas textuais desencadeadas por prerrogativas genéricas pré-estabelecidas.

Nesse processo de subversão, os cronotopos podem ser reorganizados de modo a criarem novos arcos significativos sobre tempos e espaços, para produzir aquilo que Lezama Lima denominou *Eras imaginárias*. Elas se expressam em narrativas nas quais elementos de épocas diferentes erigem um arco espaço-temporal capaz de produzir significados indetectáveis nos relatos de continuidade (e aqui estendo o conceito de continuidade narrativa àquela mesma continuidade da técnica cinematográfica, pedra fundamental do cinema hegemônico, sustentáculo da quarta parede e condição *sine qua non*



para a manutenção da suspensão da descrença que rege as espectralidades convencionais). Diz Lezama: “Los nexos causales en un continuo parecen como um reto al azar, a los sortilegios”. (1971, 372) É esse azar, esse acaso, que alimenta o texto poético, que abre portas para os espectadores que encontrarão seus próprios caminhos de leitura.

Produzido num contexto em que se privilegiava o cinema de transparência, *A noiva de Frankenstein* parece irromper com elementos de opacidade e subversão cronotópica — e parece capaz, também, de erigir seus próprios arcos espaço-temporais significativos. É o que tentarei examinar em seguida.

○ palacete da escritora

Partindo dessa premissa, como se constrói a diegese de *A noiva de Frankenstein*? O filme abre com cenas no salão de um palacete. Ali estão reunidos Mary Shelley, a autora do romance *Frankenstein* (vivida pela atriz Elsa Lanchester), seu marido, o poeta Percy Shelley (Douglas Walton) e o grande amigo do casal, o poeta-aventureiro George Byron (Gavin Gordon). Apesar de não haver indicações na tela, sabemos que o palacete estava localizado na Suíça, e que foi efetivamente compartilhado pelos três no verão de 1816. Os créditos de abertura já haviam anunciado: “Suggested by the original story written in 1816 by Mary Wollstonecraft Shelley and adapted by William Hurlbut - John Balderston”.³ Desse modo, Whale dialoga com vários tipos de público, inclusive aquele que detém um conhecimento das biografias daqueles personagens. Para um público mais amplo, bastará identificar ali os personagens (que se nomeiam mutuamente nos diálogos), sua posicionalidade social (pertencem à elite) e temporal (o início do século XIX).

Naquele salão, quase tudo remete àquela época — o figurino, os objetos de cena e a arquitetura classicista, de pé direito descomunal. A direção de arte do filme é assinada por Charles D. Hall, que nessa cena mantém

3. “Inspirado na estória original escrita em 1816 por Mary Wollstonecraft Shelley e adaptada por William Hurlbut - John Balderston”.



padrões cuidadosos de continuidade e autenticidade. Esses padrões podem ser identificados até mesmo nos sotaques dos personagens: em meio aos floreios elogios que faz ao talento de Mary, Lord Byron auto-reflexivamente refere-se a seu próprio falar impostado, possivelmente de inflexão escocesa (“I even r-r-roll my Rs as I speak...”⁴).

Trata-se, portanto, de uma visão (de 1935) de como aquele momento (Suíça, 1816) deveria ser representado, de acordo com convenções de verossimilhança e realismo, isto é, de como se imaginava que os personagens se vestissem e falassem. A abertura de *A noiva de Frankenstein* cumpre, assim, diversas funções: certifica a narrativa com a autenticidade expressa pela própria voz autoral de Mary e encobre, desse modo, a voz autoral de James Whale e seus colaboradores (que incluíam, tanto no elenco quanto na área técnica, um grande número de britânicos como Whale) no estúdio Universal em Hollywood. Além disso, confere à narrativa fílmica um status de alta arte que a literatura escrita poderia atribuir — lembremos que o cinema, no momento em que *Frankenstein* foi realizado, dificilmente era visto como uma manifestação cultural de prestígio.

Lá fora, o palacete é castigado por uma tempestade de raios e trovões; no salão, Mary faz um bordado, ladeada por Shelley e Byron. Nessa cena, Lanchester usa um vestido de gaze branca, com lantejoulas formando borboletas, estrelas e luas, compondo um clichê quintessencial de feminilidade.

Ao ferir-se com uma agulha, ela é socorrida pelos dois homens, que se espantam com o fato de uma criatura tão frágil ter sido capaz de escrever uma história de tamanha brutalidade como *Frankenstein*. (Figura 1) Ao que Mary, instada por Byron, resolve dar continuidade à história de Frankenstein e seu monstro. A fragilidade de Mary parece assegurar ao espectador imbuído de espírito patriarcal que sim, a mulher já tem um lugar definido. No entanto, a ambiguidade parece prevalecer, pois essa mesma mulher frágil assumirá o comando da aterrorizante narrativa.

4. “Eu até enr-rolo meus er-res, enquanto falo...”



Figura 1

Byron diz “I am all ears!”⁵, e Mary começa a narrar. E com essa estratégia de caráter auto-reflexivo, o filme indica aos espectadores que a cena de 1816 é apenas uma introdução à história principal.

○ mundo do monstro

Passamos, portanto, de um cronotopo preciso, um salão na Europa do início do século XIX, para outro contexto cronotópico: o mundo ficcional criado pela personagem-autora Mary Wollstonecraft Shelley. A voz *over* da narradora entra em *fade* e a tela é ocupada pelo novo contexto diegético, pois, a partir desse momento, veremos as cenas dessa outra história. No entanto, o que Mary conta a seu marido, a Byron e, por extensão, a nós espectadores, é representada em falas, cenários, objetos de cena e figurinos que resultam numa articulação de tempos e espaços distintos daqueles que denotavam a Suíça de 1816. De certa

5. “Sou todo ouvidos!”



forma, Mary monta sua história a partir de partes de outros cronotopos, criando um corpo novo e complexo, quiçá monstruoso. Daí a tarefa deste estudo: a de tentar recortar o real fílmico e dar nome às partes que o constituem, ciente de que essa busca esteja baseada na mera presunção de se conhecer a verdade que ele porventura encerra.

Onde acontece a história? A trama supostamente acontece em algum lugar da Europa central, com a predominância de nomes alemães. Os habitantes da aldeia assolada pelo monstro se apresentam ora como camponeses centro-europeus, a falar inglês com sotaques, ora vagamente germânicos, ora vagamente britânicos (um arremedo inglês britânico era muito valorizado em Hollywood naquele momento), ou claramente irlandês (caso de Minnie, camareira do castelo de Frankenstein, personagem vivida pela célebre comediantes irlandesa Una O'Connor). O prefeito da cidade é chamado de *Burgomaster*, um termo inglês de notória ressonância germânica.

Quando acontece? Seguindo o mesmo padrão híbrido das falas, o figurino parece compor diferentes tempos e espaços: o dr. Frankenstein (o ator Colin Clive), por exemplo, usa costumes e gravatas do século XX (Figura 2); sua noiva Elizabeth (Valerie Hobson) porta maquiagem, penteados e tailleurs pós-Chanel já bastante populares nos grandes centros urbanos euro-ocidentais dos anos 1930. São elementos de estilo que se afastam da diegese da cena de abertura (1816), e que remetem ao tempo de realização do filme propriamente dito (1935). É uma articulação cronotópica que pode ter passado despercebida por público e crítica, mas que pode ser incorporada na medida em que recebemos aquilo que a personagem-autora Mary Shelley relata como “nosso” momento presente: 1935, assim, seria o futuro de 1816.



Figura 2

Em outro momento de discrepância temporal Elizabeth e Frankenstein falam por um telefone (vale ressaltar, sem fio), objeto ainda não concebido em 1816. Entretanto, o vislumbre mais radical e grotesco desse futuro talvez esteja na cena em que o dr. Pretorius (Ernest Thesiger), o sinistro ex-professor de Frankenstein, faz uma demonstração dos resultados de suas experiências com clones aprisionados em garrafas. (Figura 3)



Figura 3



Seus frascos guardam: uma rainha e um rei (que, pelo figurino, datam do século XVI); um bispo; uma sereia (feita a partir de algas marinhas); uma bailarina (que, monotonamente, dança sempre para a mesma canção de Mendelssohn); um demônio de fraque (que, como Pretorius indica, foi moldado segundo suas próprias feições) (Figura 4).



Figura 4

Desse modo, tanto a presença do telefone quanto das experiências genéticas servem para revelar que, na perspectiva da espectralidade contemporânea, esse futuro já é nosso passado, estendendo um arco espaço-temporal do passado distante (1816), tocando o passado recente (1935) e nos alcançando no presente (201...). Nessa perspectiva, *A noiva de Frankenstein* se mostra como um filme de terror com elementos de ficção-científica, agregando partes a um todo difícil de encaixar num só gênero narrativo.

É também Pretorius que vem confundir ainda mais as possíveis cronologias diegéticas de *A noiva de Frankenstein*: ao invadir uma cripta em busca de um esqueleto que sirva para compor a noiva, um dos assistentes de Pretorius lê a inscrição do túmulo: “Morreu em 1899, Madeline Ernestine, querida filha de...” A noiva, portanto, é composta de partes do corpo de uma jovem falecida em 1899.



A noiva transtemporal

As cenas finais de *A noiva de Frankenstein* compõem as imagens que tornariam o filme célebre. No laboratório em que trabalham Frankenstein e Pretorius a diegese se confunde ainda mais. O laboratório é cheio de aparatos de complexa tecnologia e oculto numa enorme torre de pedra. Num misto de arquitetura medieval e equipamento futurista, o laboratório traz ressonâncias de outro filme de grande repercussão, realizado cerca de dez anos antes: *Metropolis*, em que Fritz Lang e Thea von Harbou estabelecem articulações cronotópicas entre a Idade Média (como atestam os cenários da catedral e da casa de Rothwanger, o cientista), uma urbe futurista (muito semelhante às metrópoles norte-americanas contemporâneas do filme), e um laboratório em que se criam humanoides (e que estabeleceria um padrão iconográfico para inúmeros filmes de ficção científica subsequentes). Em que pesem suas diferenças estéticas, culturais e políticas, os dois filmes criam eras imaginárias próprias, ao reunir momentos e espaços distintos para compor suas narrativas.



Figura 5



Trazida à vida, a noiva desperta e é prontamente assistida por Frankenstein e Pretorius (Figura 5). Ela se assemelha a uma múmia, envolta em faixas de gaze presas por alfinetes. A cena traz ressonâncias de outros filmes de sucesso na época, como por exemplo, *A múmia*, dirigido por Karl Freund em 1932 e protagonizado pelo mesmo Boris Karloff que faz o monstro em *A noiva de Frankenstein*.



Figura 6

Num corte em fusão, ela reaparece já devidamente vestida e penteada por seus criadores. Uma vez em pé, a noiva claudica. O quadro evoca a cena de abertura, em que Mary Shelley, ferida pela agulha, é assistida por seu marido e seu amigo (Figura 6). De fácil apreensão, a analogia se torna clara, especialmente quando nos damos conta de que noiva e Mary Shelley são vividas pela mesma atriz, Elsa Lanchester. O filme entabula assim um diálogo lúdico com os espectadores. Nos créditos finais, duas colunas (de personagens e atores) surgem encabeçadas pela frase “A good cast is worth repeating”⁶, e trazem, mais abaixo, a enigmática

6. “Vale a pena repetir um bom elenco”.



menção: “The monster’s mate...?”⁷. A pergunta convida os espectadores a adivinharem o nome omitido de Lanchester.

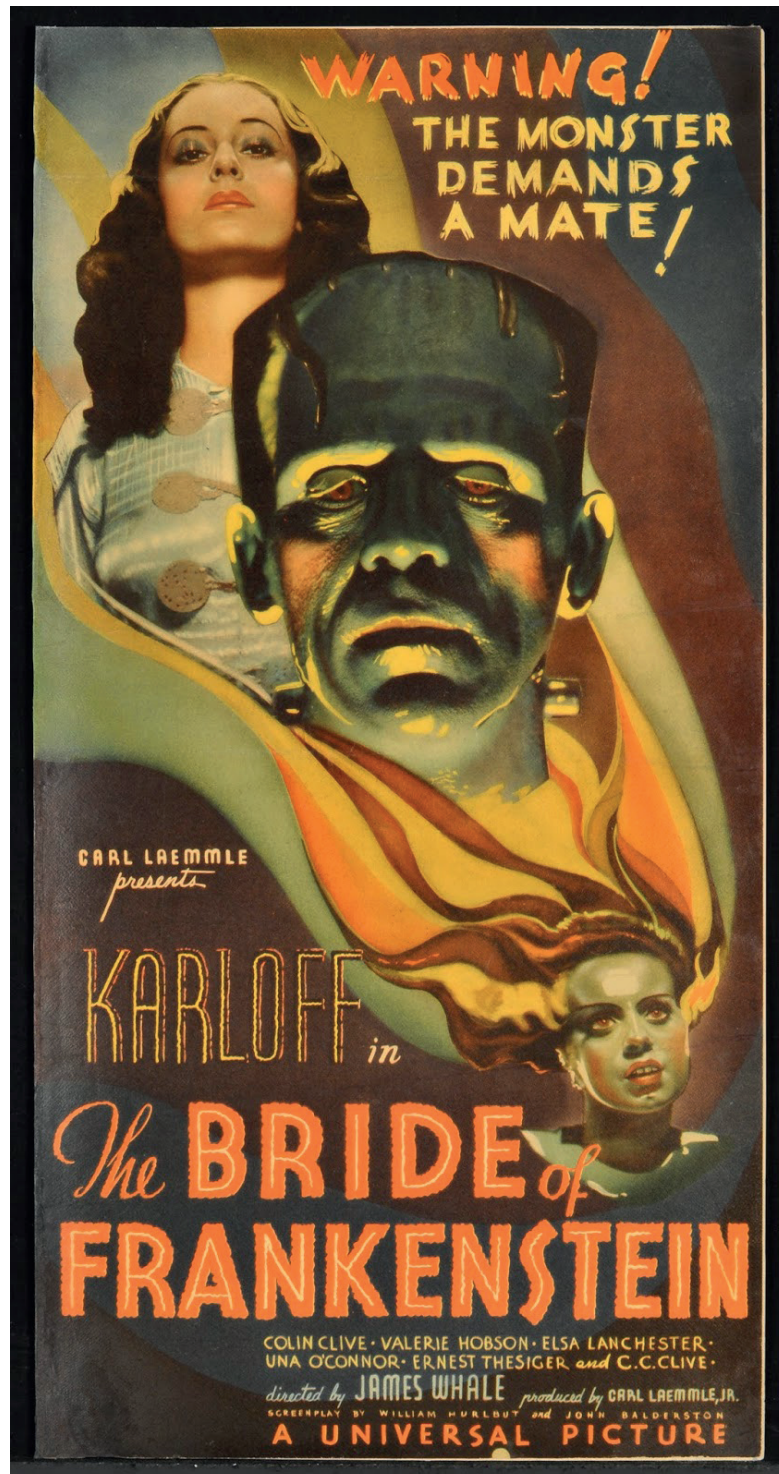


Figura 7

A escolha da atriz sugere uma superposição entre as duas personagens: por um lado Mary, a autora, e por outro a noiva, sua criação. Vale lembrar também

7. “A companheira do monstro...?”



que o próprio título do filme abre a possibilidade de outra superposição, na medida em que “noiva” pode significar duas personagens: Elizabeth, a noiva do dr. Frankenstein, e a parceira do monstro, criada para ser sua noiva.⁸ É algo sugerido também pelo cartaz de lançamento do filme, em que Elizabeth e a noiva parecem compor um casulo que contém a cabeça do monstro. (Figura 7) São estratégias narrativas, intra e paratextuais, que funcionam como um jogo de espelhos, em que não apenas são confundidos tempos e espaços, mas também as identidades. De certo modo, *A noiva de Frankenstein* parece insistir em incertezas: diante da opacidade deste filme, a espectralidade, com uma expectativa baseada na suspensão da descrença e na segurança da continuidade, é desestabilizada, invadida por desconfiança e suspeita.

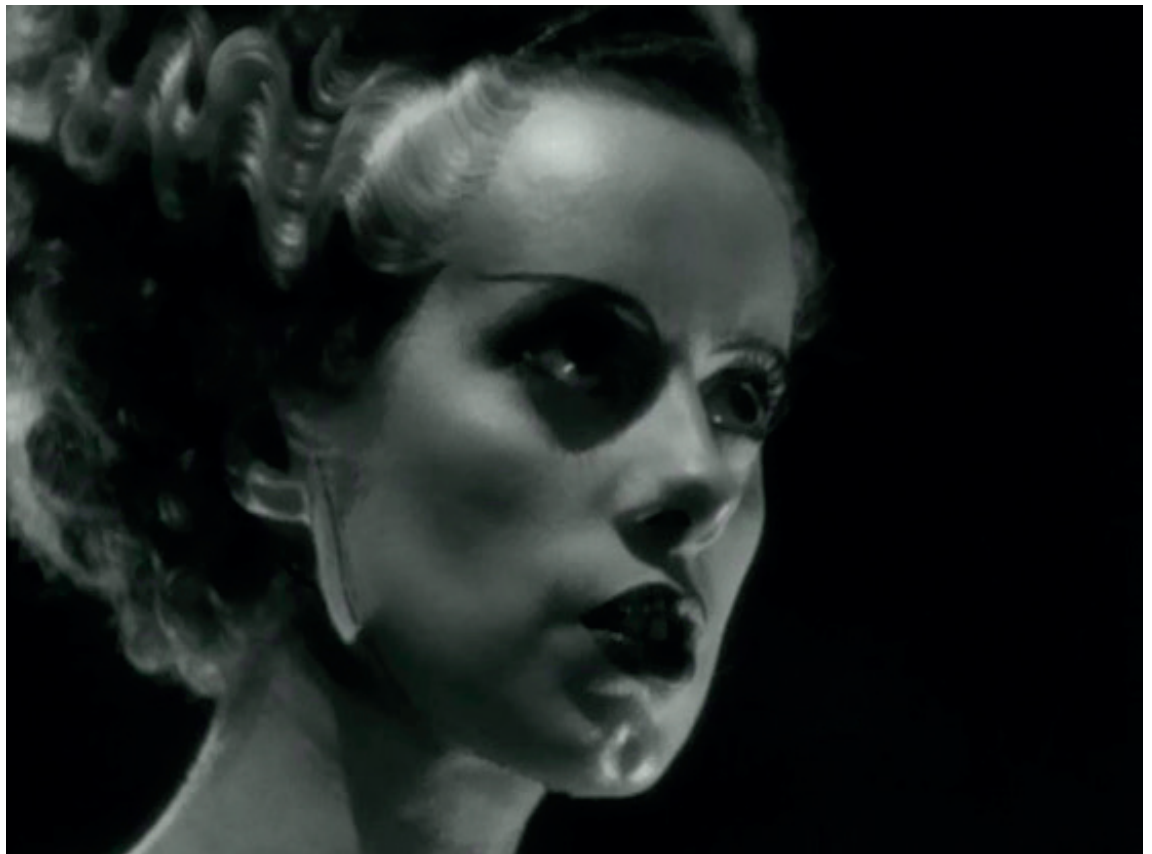


Figura 8

A cena final traz para primeiro plano o trabalho de dois profissionais — cujos nomes não aparecem nos créditos — e que foram responsáveis por detalhes

8. De modo semelhante, costumamos aceitar a operação metonímica que faz de “Frankenstein” o equivalente de “Monstro de Frankenstein”, ou seja, o ser criado pelo ousado médico, e não o próprio médico.



que marcaram a memória que muitos de nós temos do filme: a maquiagem, o penteado e o figurino da noiva. Foram eles Jack Pierce (autor da imagem do Monstro nos dois filmes da série dirigidos por Whale) e Otto Lederer (seu colaborador) que, sob orientação de Whale, criaram o notório penteado em ferro marcel com as eletrizadas mechas brancas da noiva, possivelmente baseado em imagens de Nefertiti.⁹ (Curtis, 1988). Enfaixada ou vestida a noiva se associa, mais uma vez, à antiguidade egípcia (Figura 8).

Em termos cronotópicos, trata-se de mais uma associação que assinala uma era imaginária, em que uma figura do passado remoto se relaciona diretamente com a imagem teleológica que o filme faz de seu presente-futuro. Feita de partes de cadáveres, assim como seu parceiro monstro, a noiva emerge do passado e do além, para projetar-se num futuro transtemporal.

Happy ending?

Após a explosão da torre-laboratório em que perecem o monstro, a noiva e Pretorius, o filme apresenta um pequeno epílogo: vemos o dr. Frankenstein e sua noiva Elizabeth, que assistem à queda da torre e se abraçam. Ela choraminga e ele a consola, dizendo “Darling, darling...”.¹⁰

Ao invés de retornar a 1816, ou seja, à instância narradora e autoral de Mary Shelley, os espectadores são deixados para sempre nesse presente diegético de 1935, que hoje faz parte irremediável de nosso passado. E se Mary Shelley conduziu uma narrativa de violência e horror até aqui, a aterrorizada Elizabeth a remete de volta ao papel identificado com a mulher frágil e desamparada, prestes a se assustar com uma explosão ou uma simples agulha de bordado,

9. Agradeço ao visagista Valter Sabino (studiosabino@hotmail.com) as preciosas informações sobre a produção do estilo do penteado da Noiva.

10. Talvez tenha sido Whale o criador desse recurso tão freqüente no cinema hollywoodiano: a alavanca onidestruidora (que mais recentemente assumiu a forma de um “botão autodestruidor”), implacavelmente operada pelo Monstro na cena final. É ele quem decide o destino dos personagens, dizendo a Frankenstein e sua noiva: “You live! We belong dead.” (“Vocês viver! Nós pertencer aos mortos”).



carente de um homem que a proteja. Desse modo *A noiva de Frankenstein*, um filme repleto de ousadia cronotópica, diferença indentitária e liberdade estética, parece se fechar na segurança dos papéis de gênero preconizados pelos valores patriarcais. Mas por outro lado, como sabemos, o monstro e, quem sabe, sua noiva, podem ter sobrevivido à destruição final.



Referências

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981. Edição brasileira: *Questões de Literatura e Estética*. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1993.

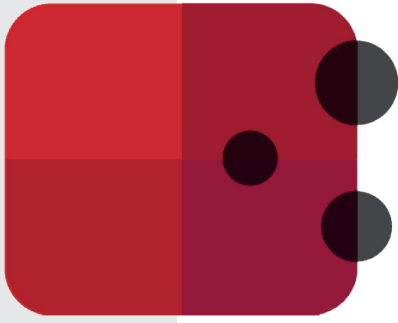
CURTIS, James (1998). *James Whale: A New World of Gods and Monsters*. Boston, Faber and Faber.

JEHA, Julio. *Das origens do mal: a curiosidade em Frankenstein*. In Julio Jeha e Lyslei Nascimento. *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2009.

LIMA, Lezama. *Las eras imaginarias*. Madrid: Fundamentos, 1971.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio: Paz & Terra, 1977.

rebeca



Um desejo de sociedade, um
desejo de ordem. Filmes *noirs* e
faroestes: a cidade domada

Eliana Kuster¹

¹ Arquiteta, doutora em Planejamento Urbano e Regional, professora de Estética e História da Arte no Instituto Federal do Espírito Santo. E-mail: elianakuster@gmail.com



Resumo

Através da análise de duas figuras arquetípicas das narrativas cinematográficas é que se desenvolve esse artigo, estabelecendo um paralelo entre os personagens do *cowboy* e do detetive. Essa relação, e a observação do significado de tais personagens no período específico de seu surgimento, podem nos ajudar a melhor compreender a ideia da ordem urbana como elemento essencial ao convívio social. Essa ideia foi construída em determinado período tendo, dentre outras linguagens, o cinema como coadjuvante. Ao nos determos no papel simbólico representado por esses personagens, bem como na função que essas tipologias fílmicas - o *faroeste* e o *noir* - apresentam como auxiliares à constituição de um imaginário, o que fica clara é a importância desempenhada pelas narrativas cinematográficas no engendramento do tecido social que nos rodeia.

Palavras-chave

Cidade, cinema, imaginário, ordem urbana.

Abstract

Through the analysis of two archetypal figures of film narratives, this article establishes a parallel between the characters of the cowboy and the detective. This relationship, and the observation of the meaning of such characters in the period of its emergence can help us to understand the idea of urban order as essential element to social life. When we analyze the symbolic role represented by these characters and these typologies filmic - the westerns and the noirs -, what is clear is the importance played by the film narratives in engendering the tissue social around us.

Keywords

City, cinema, imaginary, urban order.



Eles são figuras solitárias: não têm passado, não têm família, não constituem laços sociais. Chegam sozinhos e vão embora da mesma maneira. Na maior parte das situações, bebem demais, são *blasés*, e têm em sua história pregressa algum episódio trágico que pode servir a explicar este seu aparente descolamento do mundo e sua autossuficiência. Suas vestimentas obedecem a códigos específicos: um usa botas pesadas, camisas por dentro de calças jeans ajustadas por largos cintos que finalizam em fivelas enormes e vistosas. O revólver repousa no coldre à cintura, sempre à vista, pronto para ser rapidamente sacado. O outro veste ternos, invariavelmente escuros e, na maior parte das vezes, um cigarro queima lentamente entre seus dedos. Suas armas estão discretamente colocadas por dentro do paletó. Os dois usam chapéus, embora bastante diferentes no formato. Os dois são agentes da ordem. Os dois são personagens centrais de estilos de filmes que, se à primeira vista têm pouco em comum, ao serem analisados mais detidamente, apresentam insuspeitadas semelhanças entre si.

Estamos falando de dois personagens caros às narrativas cinematográficas: o detetive e o *cowboy*. Movendo-se nas sombras e furtivamente, esses dois homens têm mais em comum do que poderíamos supor em um primeiro olhar. Sobretudo, podemos tomá-los como a resposta a uma angústia: aquela que vai ter como desdobramento um anseio pelo estabelecimento de uma ordem social que permita o convívio. Tal aspiração passou a permear a sociedade norte-americana dos anos quarenta e cinquenta.

A esses dois personagens arquetípicos da literatura e do cinema, correspondem também dois estilos fílmicos: os *faroestes* e os *noirs*. O primeiro, tratando do estabelecimento de regras civilizatórias em terra virgem, onde impera a total ausência de códigos e qualquer deslize pode acabar em morte. O segundo, debruçando-se sobre a selva urbana para decifrá-la, reconhecendo e castigando os seus sujeitos indesejáveis, de forma que, com a sua anulação - real ou simbólica -, a vida na urbe seja possível. Não por acaso esses dois estilos fílmicos - bem como os dois personagens - são oriundos do cinema norte-americano.

As vastas terras virgens que parecem esperar pela mão civilizadora do homem e as cidades que cresceram vertiginosamente, configurando-se como espaços urbanos sem terem atravessado o processo histórico constitutivo das capitais



européias, incitam a que esses temas sejam fundados como uma resposta a esta necessidade: a implementação da ordem. Seja na “terra de ninguém” dos *faroestes*, seja na “cidade corrompida” dos filmes *noirs*.

A cidade parece desde sempre ser pelo menos a figura do processo civilizador, o lugar onde surge, se instaura a diferença e com ela começa a transformação do homem por si mesmo. Em outras palavras, o lugar onde o desejo se inventa e se revela humano no sentido hegeliano, e portanto onde o político vai ser mais importante do que o ‘natural’, cuja propriedade resta a satisfação direta - animal, diremos com Hegel - da necessidade (CALLIGARIS in PECHMAN, 1994, p. 89).

O psicanalista Contardo Calligaris ressalta, portanto: é nas cidades - ou através delas - que acontece a transformação do homem por si mesmo, através da “invenção” do desejo. Logicamente que desejos sempre existiram - como impulso fundamental do homem -, mas, nas cidades, ele vai tomar outra dimensão: a da afirmação de si mesmo no mundo. Nas cidades, o homem sai da esfera restrita da satisfação das necessidades, e entra naquela que vai clamar pelo apaziguamento, ao menos parcial, ou momentâneo, dos seus desejos. E é exatamente essa outra estatura que o desejo passa a apresentar na vida urbana que nos interessa, porque ali, ele vai exigir do sujeito muito mais do que simplesmente acalmar os seus impulsos mais urgentes, conduzindo-o a um campo mais sofisticado: na cidade, o indivíduo tem que se fazer valer. É ainda Calligaris quem analisa:

Não seria difícil então entender por que a cidade é classicamente um lugar de delinquência; a oportunidade não faz o ladrão, ao contrário: ser ladrão é um jeito de se fazer valer, e a cidade é o lugar onde se trata de se fazer valer (de desejar desejos que, quem sabe, desejem o nosso desejo) (Ibid., p. 92).

A consideração acima se refere à situação da cidade já estabelecida, que apresenta - através do anonimato, da obscuridade, da multidão - mil e uma



oportunidades para que se exerça qualquer delito; mas é igualmente válida para outra circunstância: a de uma cidade que está sendo implantada em solo virgem. Caso esse território que se pretende urbano, não seja, desde muito cedo, pautado por regras de convivência e ordem, essa lacuna pode vir a se tornar um problema futuro. As considerações do autor são, portanto, apropriadas para as duas situações que abordaremos aqui: a da cidade existente e já corrompida por processos de delinquência, vícios e devassidão, mas também para aquela que pretende estabelecer um núcleo em uma região vazia.

Podemos começar por essa figura arquetípica do cinema norte-americano: o *cowboy*. Esse sujeito solitário que chega a uma ‘terra de ninguém’ - normalmente uma pequena vila com ruas de terra, poucas casas de madeira, um *saloon* e uma cadeia - e tem justamente o papel de... impor a ordem! Aqui, não estamos tratando ainda das metrópoles, nem das regras sofisticadas para o convívio nelas. No oeste norte-americano não há, ainda, ruas dotadas de sinais aos quais se deve obedecer, placas indicativas de direções a seguir ou elementos da rotina urbana mais sofisticada. A questão em pauta ali é mais visceral: quem não obedecer às regras de convívio é passível de ser morto. Em meio à intensa disputa de terras que é, na verdade, a constituição do solo norte-americano, a figura do *cowboy* é justamente a deste arauto da constituição de uma ordem que, sem piedade, vai ditar essas regras e limites de convivência. Naquela situação, não há regra que não passe pela força e pelas armas, sendo essa dinâmica, nas palavras de André Bazin, a “sociologia primitiva do oeste” (BAZIN, 1991, p. 204).

A construção de tal personagem nasce, não por acaso, em um país que se estabelece como chão urbano nesse momento, e que, dada a sua dimensão e a aceleração de seu processo de emancipação e desenvolvimento, precisa realizar essa passagem em tempo recorde: do caos de um país rural no qual vigem poucas leis, a um espaço pautado pela ordem urbana e constituído por suas regras, no espaço de poucas décadas. Para os norte-americanos, mais do que para qualquer outro povo, o cinema será um elemento crucial desse processo. Não é por acaso que um dos gêneros mais difundidos do cinema nos Estados Unidos nasce daí: o *faroeste*, ou *western*, denominado por Bazin como



“o cinema americano por excelência” (Ibid., p. 199)². O mesmo autor toma para si a tarefa de questionar a longevidade do *western*. Qual seria o segredo de sua permanência como gênero cinematográfico? - se pergunta ele, definindo de antemão:

Seria vão o esforço de reduzir a essência do *western* a qualquer um de seus componentes manifestos. Os mesmos elementos são encontrados em outras partes, mas não os privilégios que parecem se ligar a eles. Logo, o *western* deve ser outra coisa que não a forma. As cavalgadas, as brigas, homens fortes e corajosos numa paisagem de uma austeridade selvagem não poderiam ser suficientes para definir ou resumir o charme do gênero (Ibid., p. 201).

Bazin se questiona sobre essa representatividade e longevidade do gênero em um ensaio escrito em 1953. A produção cinematográfica das décadas que se seguiram só veio a lhe conferir mais razão, e tornar seu questionamento mais pungente. Se rememorarmos esse período, podemos perceber que, vezes sem conta, esse gênero foi anunciado como “esgotado”, para, outras tantas vezes, ressurgir como fênix de suas próprias cinzas, pelas mãos de diretores diversos, cujas abordagens recentes do *western* podem variar das mais tradicionais, como as realizadas por James Mangold ou Clint Eastwood, ou tomar os rumos de uma renovação, sem, contudo, deixar de lado as suas características fundamentais, como as produções dos irmãos Coen³.

A questão de Bazin, portanto, continua atual. E a resposta que ele apresenta para tal dinâmica vai ao encontro do que nos interessa aqui, e dos motivos pelos quais o *western* nos parece importante como gênero a respeito do qual tecer

2. É interessante verificar que o primeiro filme rodado em Hollywood, em 1910, “*In old California*”, de D.W. Griffith, foi um *western*. Outro filme, “*The squaw man*”, de 1914, de Cecil B. DeMille, seguiu-se ao pioneirismo de Griffith, como o primeiro longa-metragem realizado naquela que seria a terra do cinema. O gênero foi passando por uma evolução constante devido à crescente popularidade da fórmula.

3. Refiro-me aqui especificamente aos filmes “*3:10 to Yuma*” (“*Os indomáveis*”, James Mangold, 2007), “*Unforgiven*” (*Os imperdoáveis*, Clint Eastwood, 1992), “*True Grit*” (*Bravura indômita*, Joel e Ethan Coen, 2010).



considerações. Segundo ele, o ponto principal que confere a esse tipo de filme a sua longevidade, é que ele lida com a questão do mito. Esta seria a “realidade profunda” do *western*, a de proporcionar a ilusão de um mundo que, iniciando do nada, com ruas poeirentas, construções de madeira, índios e meia dúzia de homens brancos, se permite ser ordenado. Bazin explora essa ideia, afirmando:

As paisagens imensas de prados, desertos e rochedos, onde se agarra, precária, a cidade de madeira, ameba primitiva de uma civilização, estão abertas a todas as possibilidades. O índio que a habita era incapaz de lhe impor a ordem do Homem. Ele só se tornará senhor dela identificando-se à sua selvageria pagã. O homem cristão branco, ao contrário, é realmente o conquistador, criador de um Novo Mundo. A relva cresce por onde passou seu cavalo, ele vem implantar, a um só tempo, sua ordem moral e sua ordem técnica, indissolivelmente ligadas, a primeira garantindo a segunda. A segurança material das diligências, a proteção das tropas federais, a construção de grandes estradas de ferro importam talvez menos que a instauração da justiça e de seu respeito. As relações da moral e da lei (...) foram, há menos de um século, a proposição vital da jovem América. Somente os homens fortes, rudes e corajosos podiam conquistar estas paragens virgens. (...) Lá onde a moral individual é precária, somente a lei pode impor a ordem do bem e o bem da ordem (Ibid., p. 204- 205).

Ainda segundo o autor, o gênero, exatamente por ter se tornado esta metonímia de um processo de constituição de um ordenamento social, se situaria em uma região na qual há pouco espaço para dubiedades: não existem zonas “cinza”, o Bem e o Mal precisam ser reconhecidos com clareza. Porém, o Bem,...

...em seu estado nascente engendra a lei em seu rigor primitivo, a epopeia vira tragédia pelo aparecimento da primeira contradição entre o transcendente da justiça social e a singularidade moral, *entre o imperativo categórico da lei, que garante a ordem da futura Cidade, e aquele não menos irreduzível da consciência individual* (Ibid., p.206, grifos meus).



O *faroeste* é um estilo de filme que, desde seu surgimento, é encontrado, com maior ou menor intensidade, nas produções cinematográficas. Oriundo de um tipo de literatura popular surgido no início do século XX, começou a se tornar tema de produções fílmicas por volta de finais da década de vinte. Nas décadas de quarenta e cinquenta, porém, é que acontece o seu período áureo.

Ainda na acepção de André Bazin, a questão principal do *western* é a construção de uma mitologia. Segundo o autor, os atributos formais que compõem esse estilo “são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito. O *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão” (Ibid., p. 201). E o autor continua, afirmando que pouco importa a história sobre a qual nos debruçamos: se sobrepostas, todas elas podem ser traduzidas por um viés composto por elementos mitológicos:

Se quisermos nos empenhar para comparar essas histórias encantadoras, mas inverossímeis, para sobrepô-las, como se faz em fisiognomonía moderna com vários negativos de rostos, veremos aparecer por transparência um *western* ideal feito das constantes comuns a todas elas: um *western* composto unicamente de seus mitos em estado puro (Ibid., p. 202).

Bazin elenca alguns exemplos que estariam, inevitavelmente presentes nas diversas narrativas e que seriam, portanto, responsáveis pela constituição desse “mito”. Dentre eles, a figura da mulher. Segundo ele, a divisão entre “bons” e “maus” em um *faroeste* típico se dá apenas entre os personagens masculinos. As mulheres, mesmo as que desempenham o papel de prostitutas, são todas dotadas de bons corações, e, não raro, têm a oportunidade de se “regenerar” através de um personagem masculino. Defende o autor:

É evidente que tal hipótese procede das próprias condições da sociologia primitiva do Oeste, onde a raridade das mulheres e os perigos da vida rude em demasia deram a essa sociedade nascente a obrigação de proteger suas fêmeas e seus cavalos. Contra o roubo de um cavalo, o enforcamento pode ser suficiente. Para respeitar as mulheres, é preciso mais que o receio de um risco tão fútil como o da vida: a força positiva de *um mito*. O que ilustra o *western* institui e confirma a mulher em sua função vestal das virtudes



sociais de que este mundo caótico ainda tem a maior necessidade. Ela contém em si não apenas o futuro físico, mas, pela ordem familiar à qual ela aspira como a raiz à terra, seus fundamentos morais (Ibid., p. 204, grifo meu).

Interessante verificar como Bazin se posiciona, considerando a força construtiva do imaginário mais sólida e impositiva que a da própria ameaça à vida e entendendo que a narrativa cinematográfica constitui-se em peça-chave para o engendramento desse mito. O que o autor frisa é, portanto, a força das representações - em especial a cinematográfica - na constituição dessa mitologia que vai, ao final, originar aquilo que passaremos a chamar de instituições. Serão essas que tornarão viável a sociedade. Afinal, através de Castoriadis, podemos afirmar que:

A sociedade é obra do imaginário *instituinte*. Os indivíduos são feitos, ao mesmo tempo que eles fazem e refazem, pela sociedade cada vez *instituída*: num sentido, eles *são* a sociedade. (...) A validade efetiva das instituições é garantida primeiramente e antes de tudo pelo próprio processo, graças ao qual o monstinho que só sabe dar vagidos torna-se um indivíduo social. E ele só vai chegar a isso na medida em que interiorizar as instituições (CASTORIADIS, 2006, p. 123-126, grifos do autor).

E a que serviria essa construção mítica? Ainda segundo Bazin, ela seria a forma de colocar em cena, a oposição entre as “forças do Mal e os cavaleiros da justa causa” (BAZIN, 1991, p. 204), contribuindo, assim, para a construção de uma moral onde parecia não existir nenhuma. De alguma maneira, poderíamos pensar naquelas amplas terras virgens como a metonímia do próprio território norte-americano que, embora já pontuado por grandes cidades, ainda encontrava-se em boa parte inexplorado e via-se carente de regras e limites dentro dos quais operar seu processo civilizador.

O *western* traz, em seu bojo, justamente esta questão: como lidar com os gigantescos espaços vazios que se estendem à frente deste desbravador responsável pelo processo de conquista do oeste? Embora tal processo tenha se dado principalmente no século anterior, certamente a sua força simbólica



fez com ele se transformasse em um dos episódios marcantes da história norte-americana e um dos pontos fundamentais do imaginário balizador da constituição da nação estadunidense. A imagem é, na verdade, muito potente: o homem branco, praticamente sozinho, em face de uma natureza absolutamente selvagem e inexplorada. Outros homens ali, apenas os índios, tão ou mais selvagens que a natureza que o desafia. É fácil perceber o quão marcante esse conceito se tornou para a construção da ideia de um indivíduo forte e criador - por meio de suas próprias mãos e desejo - de uma nação igualmente forte. Esse, certamente, é um dos motivos do estilo cinematográfico em questão ter encontrado território fértil nesse país.

Isso acontece justamente em um período no qual a produção cinematográfica nos Estados Unidos apresenta um forte crescimento. Durante estas duas décadas o mundo não apenas atravessou a Segunda Guerra Mundial - o que, sem dúvida alguma, teve o poder de inibir a produção cinematográfica europeia - mas também viu o início da Guerra Fria, que poderia ser simplificada descrita como um embate entre duas ideologias opostas: o capitalismo americano, cuja face mais evidente talvez seja aquilo que chamaríamos de “*american way of life*” e o comunismo soviético. Não restam dúvidas que discursos diversos foram tomados, ao longo desse período, como legitimadores, tanto de um quanto de outro sistema de ideias. Podemos mesmo pensar na ascensão do *faroeste* oriundo dos Estados Unidos, que se torna um dos estilos fílmicos predominantes nesse momento, como uma das maneiras de reforçar este ideário a respeito do modo de vida capitalista. Afinal, o que seria mais representativo do alardeado empreendedorismo norte-americano que a figura de um homem que, sozinho, transforma uma terra virgem - e selvagem - em uma cidade dotada de leis, regras de convívio e oportunidades de negócios? Além de ser uma representação poderosa do que poderíamos chamar de “desejo de cidade” através da colocação em cena da “conquista do Oeste”⁴, o

4. Essa consideração pode ser desdobrada em uma pergunta: por que ir tão longe, arriscando-se tanto, para colonizar um país? Certamente a resposta a isso não é fornecida apenas por razões práticas. Ou seja, há imbricadas, no que convencionamos chamar de conquista do oeste norte-americano, uma série de questões de ordem moral, de ordem econômica, mas também de ordem política. A imagem



cowboy é responsável, segundo Bazin, pela criação de um mito a respeito da instituição de uma ordem, que, em alguns aspectos pode ser mais eficaz que a própria ideia do castigo através da pena de morte. Podemos mesmo ver nesse personagem, em algum nível, uma correlação com aquele tipo tão fortemente arraigado no imaginário norte-americano: o *self made man*.

Fazendo eco a esta correlação de ideias que dispõe em lados opostos os dois poderosos sistemas ideológicos da época - o capitalismo e o comunismo -, Bazin, ainda tratando dos *westerns*, afirma que a história do cinema só conheceu outro tipo de narrativa épica e histórica cuja força fosse equiparável à desse estilo. Ele refere-se, não por acaso, ao cinema oriundo da Revolução Russa, comparando-o com as narrativas sobre a conquista do oeste americano:

Como a conquista do Oeste, a Revolução soviética é um conjunto de eventos históricos que marcam o nascimento de uma ordem e de uma civilização. Ambas engendram os mitos necessários à confirmação da História, ambas também tiveram que reinventar a moral, encontrar em sua origem viva, antes de sua mistura ou poluição, o princípio da lei que colocará ordem no caos, separará o céu da terra. Mas talvez o cinema fosse a única linguagem não apenas capaz de expressá-la, mas, sobretudo de lhe dar a sua verdadeira dimensão estética. Sem ele, a conquista do Oeste não teria deixado com as *westerns stories* senão uma literatura menor, e não foi por sua pintura, nem, no melhor dos casos, por seus romances, que a arte soviética impôs ao mundo a imagem de sua grandeza. É que o cinema, desde então, é a *arte específica da epopéia* (Ibid., p. 208, grifo nosso).

Ou seja, nas duas situações, seja a da constituição do mito que contribui à implantação de uma ordem, seja a da apropriação do discurso cinematográfico como partidário de um sistema de ideias específico, estamos tratando, na realidade, do engendramento de poderosos imaginários, que se apropriam da

do homem branco frente à natureza selvagem é por demais poderosa e constituidora do imaginário dos americanos a respeito de si mesmos, a ponto de se transformar nesse estilo de filme que apenas nesse país teria lugar para surgir. Tentativas de realizar *faroestes* na França ou na Austrália (esse último, um país que, por suas condições de colonização, apresentaria semelhanças possíveis a serem tomadas como representação), revelaram-se apenas cópias do poderoso estilo original.



linguagem cinematográfica como tradutora dos desejos de um determinado período. Os *faroestes* são um forte exemplo desta reconstituição imaginária através da narrativa ficcional que passará a permear o real e a compô-lo, e é nesse sentido que podemos compará-lo ao nosso próximo estilo cinematográfico: os filmes *noirs*. Passaremos, então, para o segundo desses dois gêneros de narrativa cinematográfica.

O cenário muda, o personagem é outro. Mas, apesar de algumas diferenças radicais entre os estilos, as questões são insuspeitadamente semelhantes entre si. O *cowboy* dos *faroestes* é o agente da ordem, forasteiro que chega a uma terra virgem sem nenhuma instituição de regras. Mas, para que ali nasça uma cidade, essa região necessita dessas regras, e as deseja. O desejo expresso pela narrativa dos *faroestes* é este: o de uma força - na maioria das situações, metonimizada por um homem - que, mais do que qualquer lei, tenha o poder de estabelecer a divisão entre o certo e o errado. Já quando focamos nosso olhar nos filmes *noirs*, encontramos um desejo semelhante, metaforizado através de um personagem diferente: o detetive.

Atravessado por fortes semelhanças com a figura do *cowboy*, o detetive move-se solitário pela selva urbana como aquele. Se nos filmes de *faroeste* o sol explode nos *travellings* de vastas pradarias, nos filmes *noirs* a trama acontece prioritariamente em planos mais fechados tomados à noite. Para além desses contrastes de enfoque e luz, uma das diferenças entre eles que mais irá nos interessar poderia ser apontada exatamente em seu posicionamento em relação à cidade: o primeiro prepara o terreno para o seu acontecimento, para o surgimento de uma aglomeração de pessoas que poderá vir a se tornar uma metrópole. O segundo, na maior parte das vezes, habita uma cidade que já é urbana, e não mais se reconhece na metrópole pela qual transita. Ele é, no conceito de Peixoto, um homem de outro tempo que...

... fala de sua cidade como algo que não existe mais. Como mais uma das coisas que passou a vida buscando e perdeu. Tinha até árvores nas ruas. Ele gostava dela. Agora, com seus condomínios baratos e restaurantes da moda, tomada por uma fauna de aventureiros e *gangsters*, e pelas mulheres que



vivem com eles, ela não é mais o mesmo lugar. O detetive não se reconhece mais nela. Aquele que deveria se sentir em casa em suas ruas, tornou-se um estranho em sua própria cidade (PEIXOTO, 1987, p. 43).

Poderíamos dizer que ele sofre de algo que é possível denominar de “nostalgia da cidade”. Se para um personagem a cidade ainda vai ser, para o outro ela já foi. Um trabalha na expectativa do seu acontecimento, do acontecimento urbano e, para que esse advenha, ele deve instaurar regras que o possibilitem. O outro trabalha com uma cidade que acontece “demais”, tão demais que ele não consegue mais se sentir à vontade em seu espaço. Sua luta é para, de alguma maneira, ainda reconhecê-la, ainda sentir alguma familiaridade com ela. Para tanto, este homem de terno escuro se move nas sombras, acompanhado pelo seu revólver e por sua principal “arma”: o olhar.

O detetive é um *voyeur*, como o espectador de cinema. Ele está sempre olhando através de portase janelas, reconstituindo trajetos e locais, assistindo ao espetáculo do crime e da fuga. De longe. É esse descomprometimento que lhe permite ficar frio e não se deixar levar pelas motivações e tensões daqueles que vivem os dramas que investiga (Ibid., p. 16).

Curiosa comparação que estabelece Peixoto entre o detetive e o espectador de cinema: os dois permanecem nas sombras, os dois são seres solitários, os dois têm no olhar a sua principal interação com o mundo que os cerca. Os dois são *voyeurs*, seja do que se passa nas telas de luz, seja do que acontece nas ruas sombrias.

Se o nosso personagem tenta com tanto empenho observar o que se passa, talvez seja porque a cidade tenha se tornado opaca ao olhar. O historiador Robert Pechman, tratando dos livros que trabalham dentro do estilo do romance policial, é quem vai detectar:

É no romance policial que a dimensão enigmática da cidade - que não se deixa ler - ganha seu maior fulgor. A perplexidade, o assombro, a complicação do plano e a dificuldade do percurso fazem reverberar na metrópole moderna as conotações do labirinto mítico. (...) O detetive é, pois, a figura chave do



romance policial, basicamente porque, com seu conhecimento da cidade, não se deixa enganar pelas *aparências* (PECHMAN, 2002, p. 281, grifo do autor).

Será exatamente na tentativa de avançar para além dessas aparências que o nosso personagem lançará mão do olhar. Ainda de acordo com Pechman, ele é, mais que um intérprete das cidades, um condenado a elas. Ressalta o autor:

O detetive, embora leitor da cidade, é criatura dela, ele está *condenado à cidade*, sob o risco de decifrá-la. Mas não há decifrar a cidade. Decifrá-la, abolir seu mistério, seria convertê-la em outra coisa, porque cidade é labirinto e labirinto é mistério. Porque cidade é multidão, e multidão encobre o mistério (Ibid., p. 282, grifo do autor).

É dessa tentativa de decifrar a cidade que o detetive preenche seus dias. Mais que punir o criminoso, ele pretende identificá-lo. Se na cidade, ainda por acontecer, do *faroeste* o inimigo a ser combatido estava bem claro em sua identidade - o malfeitor, o índio, o bandido, o agente da desordem -, na cidade já estabelecida esse panorama se oblitera: na multidão, qualquer um pode ser o inimigo. Até aquele que parece amigável e está ao nosso lado o tempo inteiro. O labirinto urbano torna indistinguíveis os papéis.

O que talvez possa ser uma solução para este personagem tão urbano e tão amargurado, então, é tentar usar o seu olhar atravessado por um dos conselhos que nos dá Italo Calvino. Em suas “cidades invisíveis”, após fazer com que Marco Polo percorra as diversas cidades que compõem o reino de Kublai Kahn a fim de descrevê-las, o escritor dá voz à angústia do imperador, que nos parece bem semelhante à do detetive. Diz Kahn: “É tudo inútil, se o último porto só pode ser a cidade infernal, que está lá no fundo e que nos suga num vórtice cada vez mais estreito” (CALVINO, 1999, p. 150).

A essa expressão de desânimo, Polo responde:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos.



Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (Ibid., p. 150).

Se para o *cowboy* dos *faroestes*, era possível pensar em transformar o inferno ao seu redor de maneira mais geral, dotando-o de regras, e fazendo da vida ali alguma coisa de desejável, para o detetive talvez não reste mais que reconhecer - através de fragmentos colhidos aqui e ali, em meio ao caos urbano - a imagem de um local no qual a vida seja minimamente possível, retirando do “inferno” urbano algo que ele ainda reconheça como... cidade.

Estamos tratando aqui - seja através do detetive, seja através do *cowboy* -, de personagens que trazem, no bojo de seu surgimento, a constituição de um imaginário social, ou seja, do engendramento daquelas que, na acepção de Castoriadis, são...

...as condições de fabricação de indivíduos sociais capazes de fazer funcionar a reproduzir a sociedade que os fez existir. É deste ponto de vista que o *valer* (Gelten) das significações imaginárias sociais é condição *sine qua non* da existência de uma sociedade. (...) Não pode haver sociedade que não *seja* alguma coisa para si mesma; que não se represente como sendo alguma coisa (CASTORIADIS, 2002, p. 19-21, grifos do autor).

Essa representação de si, que - longe de corresponder estritamente ao que se passa através dos aspectos concretos do mundo - é estabelecida em grande parte tomando como material de base os desejos que uma sociedade apresenta - ou representa - a respeito de si mesma, daquilo que ela “quer ser”, é sempre tomada de forma coletiva. Ainda nas palavras do filósofo,

“Para si mesma”, a sociedade não é jamais uma coleção de indivíduos efêmeros substituíveis, vivendo em um dado território, falando uma mesma língua, praticando “exteriormente” os mesmos costumes. Ao contrário,



estes indivíduos “pertencem” a esta sociedade *porque* eles participam de suas significações imaginárias sociais, de suas “normas”, “valores”, “mitos”, “representações”, “projetos”, “tradições”, etc., e porque eles partilham (quer eles saibam ou não) a vontade de ser desta sociedade e de fazê-la ser continuamente (Ibid., p. 20, grifo do autor).

Ao sair de seu dia-a-dia rotineiro e entrar em uma sessão de cinema, é possível ao indivíduo experimentar várias formas de escape: ele sonha; ele estimula o seu desejo; ele se proporciona uma pausa em seu cotidiano que lhe permite melhor assimilá-lo - e a si mesmo inserido nele -; ele expande os seus limites corporais, sendo capaz de engendrar novos olhares e outras percepções a respeito da passagem do tempo. Tal fenômeno leva nome de *diegese*⁵, termo de origem grega que poderia ser simplificarmente expresso como o mundo ficcional no qual a narrativa mergulha o espectador.

Essa imersão na realidade paralela que o filme propõe contribui para que o espectador saia daquela sessão fortemente tocado em sua subjetividade. Embora nada tenha acontecido que lhe exija ter por consequência transformações concretas, a experiência pode ser tão intensa que lhe possibilitará, por vezes, realizar mudanças a partir dela.

Isso também poderia ser possível através do mergulho na literatura, ou mesmo em outras formas de arte, poderiam argumentar alguns. E é verdade. A experiência do cinema, porém, é mais intensa e imersiva, somados que serão diversos fatores que se completarão na constituição desta realidade paralela que o filme se pretende⁶.

5. Não é interesse desse texto aprofundar-se na descrição e análise desse fenômeno, interessa apenas ressaltar a sua existência como uma das forças envolvidas na constituição da narrativa cinematográfica. Tal dinâmica que encadeia o real, a construção narrativa que se fundamenta nele, e a constituição de imaginários promovida através da ficção é de fundamental importância para os argumentos elencados aqui.

6. Susan Sontag aponta mesmo, uma subversão desta ordem: a da ficção vivida como realidade. Sontag chama a atenção para uma fala atual bastante corriqueira que denota o oposto a isso: a realidade vivida como ficção. Afirma ela: “Hoje em dia é comum que as pessoas insistam em lembrar-se do acidente violento do qual foram vítimas - um desastre de avião, um tiroteio, uma bomba terrorista - e que ‘parecia um filme’. Assim nos expressamos, sendo aparentemente desnecessárias quaisquer outras descrições, quando queremos explicar como tudo era tão real” (SONTAG, 1981, p. 155, grifo nosso).



Na sala de cinema é possível ao espectador a construção de novas perspectivas sobre o mundo que o cerca, seduzido que será pela junção de cenário, música, personagens, roteiro, que comporão todo um simulacro de realidade à qual ele se sentirá aderido. Ali ele viverá outras vidas, cometerá crimes, herdará fortunas, travará batalhas, morrerá dramaticamente ou, frequentemente, viverá feliz para sempre. Tudo isso o abastecerá, permitindo-lhe retornar à sua vida cotidiana munido de um antídoto a ser usado contra a sua rotina repetitiva: a ilusão de ter, durante alguns momentos, sido outro, tido outros amores, atravessado outras experiências, provado outras vidas. Ainda que possa ser apenas para retornar à sua com alívio - caso contrário, o que explicaria o sucesso, por exemplo, dos filmes de terror?

Tal experiência pode, em um primeiro momento, ser reconhecida pelo seu aspecto mais visível: o do funcionamento como uma válvula de escape às tensões do cotidiano.

Hugo Mauerhofer vem ressaltar que, sem dúvidas,

... a cada dia, ele (o cinema) torna suportável a vida de milhões de pessoas. Elas catam as migalhas dos filmes assistidos e as levam consigo para a cama. O cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidas que perderam grande parte de sua substância. Trata-se de uma *necessidade* moderna, ainda não cantada em versos. O cinema nos faz ficar tristes e nos faz ficar alegres. Incita-nos à reflexão e nos livra de preocupações. Alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida (in XAVIER, 1983, p. 380, grifo do autor).

Esse é, sem dúvida, um de seus aspectos principais⁷. Afinal, depois de um dia estafante de trabalho, as pessoas se dirigem ao cinema para ter um

7. O cineasta Woody Allen constrói um brilhante retrato dessa situação que transforma o cinema nesta válvula de escape que torna mais suportável um cotidiano pesado em seu filme *The purple rose of Cairo* (A rosa púrpura do Cairo, 1985). Allen põe em cena uma mulher com um emprego insatisfatório e um casamento entediante, durante os anos da Grande Depressão norte-americana, que encontra refúgio desse cotidiano difícil que não lhe incita emoções, na cadeira do cinema. O diretor, como que para tornar realidade os sonhos de milhares de mulheres semelhantes à Cecília, sua personagem, faz com que o galã das histórias assistidas por ela saia das telas e venha para o mundo real, no qual se perde de amores por ela. Todo o roteiro se desenvolve a partir desta situação de confronto fantasia / realidade.



pouco de diversão! Mas, junto a essa diversão, se olharmos mais de perto, há outros elementos.

Na medida em que vive estas outras experiências - ou, em outras palavras, quanto mais o espectador se vê imerso em outras vidas - mais ele se torna capaz de reconhecer quem ele é de fato. Sabemos, através de Georg Simmel (2002), que tão poderoso quanto se identificar como pertencente a um grupo através da semelhança em valores, comportamentos e cultura, pode ser a situação oposta, ou seja, através das diferenças, reconhecer-se como pertencente a uma categoria diversa. Em outras palavras, ao ver - e “viver” - outras vidas no cinema, o espectador confirma, para si mesmo, quem ele próprio é, e a qual grupo pertence.

Esse reconhecimento de si é fundamental para que a dinâmica da vida urbana aconteça. Dito de outra maneira, a criação de mecanismos de manutenção da ordem - absolutamente essencial à vida nas cidades - será tanto mais efetiva quanto forem os meios de sua propagação, e quanto mais claro ficar a quem esses mecanismos se destinam.

Em resumo, o homem urbano precisa se reconhecer como tal. Além disso, esse mesmo sujeito pertencente às cidades precisa estar imbuído dos preceitos que o permitam manter um convívio social. Ao nos determos sobre os dois personagens que fundamentam a nossa análise - o *cowboy* e o detetive - percebemos que os dois apresentam esses pontos em comum: com a sua atuação, seja na cidade que vai nascer, seja na que já está lá, eles reafirmam quem é esse homem urbano e o que ele deseja. E é sempre a partir dessas definições - e da sua redefinição, de tempos em tempos - que se pode pensar na possibilidade da constituição de uma ordem social que torne possível o acontecimento urbano.



Referências

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. *As Encruzilhadas do Labirinto IV: a ascensão da insignificância*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

_____. *As encruzilhadas do labirinto III: o mundo fragmentado*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2006.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____.(org.) *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Editora Ufrj, 1994.

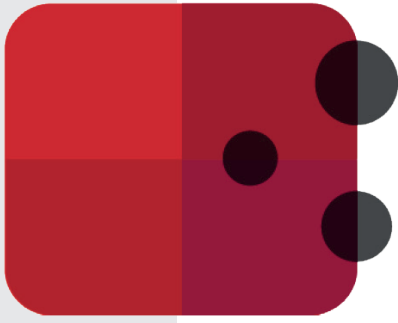
PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SIMMEL, Georg. “La expansión del grupo y el desarrollo de la individualidad” In _____. *Sobre la individualidad y las formas sociales*. Buenos Aires: Universidade Nacional de Quilmes, 2002.

SONTAG, Susan. O mundo-imagem. In: _____. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasil, 1983.

rebeca



*Epidemic e a produção de afetos no
cinema de Lars von Trier¹*

Emília Valente Galvão²

1. Uma versão preliminar e reduzida deste trabalho foi apresentada durante o XVI Encontro Socine, realizado de 8 a 11 de outubro de 2012, em São Paulo.

2. Mestre e doutoranda em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA, especialista em análise dos discursos audiovisuais pela mesma instituição. E-mail: emiliamariavalente@yahoo.com.br



Resumo

O objetivo deste artigo é examinar elementos da obra do cineasta dinamarquês Lars von Trier, a partir das noções de participação afetiva (MORIN, 1971; METZ, 1977) e modos de produção de afetos (ODIN, 2000). Por meio da análise do filme *Epidemic* (1987), o texto tenta demonstrar como, desde o início de sua carreira, o diretor vem colocando em cena uma série de problemas relacionados à expressão dos afetos dos personagens e à convocação da experiência afetiva do espectador a partir da apropriação de estratégias associadas aos gêneros de corpo (WILLIAMS, 1991).

Palavras-chave

Lars von Trier, *Epidemic*, espectadorialidade cinematográfica, participação afetiva.

Abstract

This article aims to examine some aspects of the work of the Danish filmmaker Lars von Trier by means of the notions of affective participation and “modes of production of affects” (ODIN, 2000). Through an analysis of the film *Epidemic* (1987), the document tries to demonstrate how, since the beginning of his career, and by the appropriation of some strategies associated to film bodies (WILLIAMS, 1991), the director stresses several ethical and esthetical problems related to the expression of characters affective responses and the elicitation of spectators affective reactions.

Keywords

Lars von Trier, *Epidemic*, cinema spectatorship, affective participation.



Introdução

Na época do lançamento do filme *Epidemic*, em 1987, o dinamarquês Lars von Trier era um cineasta ainda pouco conhecido do grande público em nível internacional, mas já com algum prestígio no circuito de festivais. Três anos antes, seu primeiro longa-metragem de ficção, *O elemento do crime* (*Forbrydelsens element*, 1984) havia sido contemplado com o prêmio técnico em Cannes e antes disso, outros filmes de curta e média metragem dirigidos por ele tinham sido premiados em festivais internacionais³. *Epidemic*, no entanto, não foi bem recebido na mostra *Un certain regard* do Festival de Cannes e teve um desempenho fraco de bilheteria, a ponto do diretor tornar-se “*persona non grata* no negócio do cinema dinamarquês” (LUMHOLDT, 2003, p. 22). Até hoje, permanece como um filme pouco comentado da carreira de Lars von Trier.

Entretanto, muitos dos elementos que se tornariam marcantes na obra do cineasta parecem estar prefigurados neste trabalho, sobretudo no que diz respeito às estratégias de convocação da “participação afetiva”⁴ do espectador,

3. Em 1981, Lars von Trier foi o primeiro aluno da Escola de Cinema da Dinamarca a ser premiado no Festival Europeu de Escolas de Cinema de Munich, com o curta-metragem *Nocturne*. Em 1982, seu média-metragem *Images of relief* (*Befrielsesbilleder*), produzido como trabalho de conclusão de curso, venceu o prêmio especial do mesmo festival, tendo sido exibido comercialmente em salas de cinema da Dinamarca e transmitido na Grã-Bretanha pela rede *Channel4 Television*, patrocinadora do evento.

4. Edgar Morin (1970, p. 117) nota que a impressão de realidade produzida pelas imagens cinematográficas conduz a um impulso de participação. Como no cinema, no entanto, encontramos fora da ação e privados da participação prática, tem-se uma participação afetiva ou subjetiva. Morin considera a participação afetiva como um equivalente do complexo de “projeções-identificações” que levaria o espectador de cinema simultaneamente a projetar sua subjetividade no filme e assimilar em si, identificando-se, aquilo que é projetado no *écran*. A perspectiva é semelhante à assumida por Christian Metz, no artigo *A respeito da impressão de realidade*, no qual afirma que a impressão de realidade desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo *perceptivo e afetivo de participação* (METZ, 1977, p.16, grifo meu). No presente trabalho, a participação afetiva é compreendida como a capacidade do espectador de reagir afetivamente ao filme, em especial às personagens e situações narradas. Optou-se por evitar o termo “identificação”, para tentar minimizar ambiguidades, dadas as controvérsias que envolvem hoje o termo e à variedade de sentidos a ele atribuídos. Alguns autores, como Odin (2000, p. 40) compreendem a identificação como um dos mecanismos envolvidos no processo de participação afetiva. Já Jullier e Marie (2009, p. 68-69) defendem o termo “participação” como uma alternativa a “identificação”, aderindo às críticas cognitivistas ao uso do conceito pela tradição dos estudos semiopsicanalíticos.



ou dos “modos de produção de afetos”⁵⁶. O objetivo deste artigo é desvendar a natureza destas estratégias, demonstrado como, já durante esta fase inicial da carreira do cineasta, é possível observar em sua obra a emergência de uma série de problemas relacionados à expressão e à convocação da experiência afetiva do espectador pelo cinema narrativo de ficção. Tais problemas – que tensionam os limites entre categorias como aproximação e distanciamento, além de provocar reflexão sobre os limites éticos do manejo dos afetos do espectador - parecem estar ligados diretamente ao interesse por um tipo específico de experiência afetiva, caracterizada por reações excessivas e instintivas, que envolvem o espectador num nível corporal.

O diálogo com as estratégias dos gêneros de corpo

No artigo *Film bodies: gender, genre and excess*, Linda Williams (1991) direciona sua atenção para certos gêneros de filmes, classificados comumente como de “mau gosto” e desvalorizados pelo apelo sensacionalista e mesmo grosseiro a respostas que são de uma natureza não reflexiva nem muito menos estética, mas quase inteiramente instintiva. Williams classifica como “gêneros de corpo” ao horror, à pornografia e ao melodrama - mais especificamente aos chamados filmes para mulher ou *wheepies* (filmes para chorar). Tais gêneros

5. Em seu modelo semiopragmático, Roger Odin fala, na verdade, em “modos de produção de sentidos e afetos”, ressaltando, em apoio à tese do pesquisador cognitivista Torben Grodal, que “processos cognitivos e processos emocionais são indissociáveis ou no mínimo intimamente ligados” (ODIN, 2000, p. 38). O presente artigo segue esta mesma perspectiva. É só, portanto, por um esforço de abstração que se fala aqui na convocação da dimensão afetiva da experiência do espectador. Uma análise como a proposta neste artigo não tem como ser realizada sem um exame também da dimensão dos sentidos; do trabalho cognitivo de construção da narrativa.

6. A questão da experiência afetiva do espectador é hoje alvo do interesse de diversas correntes teóricas, que raramente dialogam entre si. No presente artigo, optou-se por um enfoque que articula a abordagem semiopragmática proposta por Odin (2000) a contribuições cognitivistas. Vale ressaltar, no entanto, que o termo “afetos” vem sendo largamente empregado também dentro da tradição pós-estruturalista, tendo como referência central reflexões desenvolvidas por Deleuze (1983, 2005) a partir de Spinoza e Bergson. Neste contexto, fala-se em uma “virada afetiva” (*affective turn*) em contraposição à “virada linguística”, que marcou o domínio da semiótica e da semiologia nos anos 60 e 70, ou à “virada cultural” dos anos 80 e 90, auge da disseminação dos estudos culturais (CLOUGH; HALLEY, 2007, p. 9)



teriam em comum o fato de visar de modo muito direto uma certa “afetação” do corpo do espectador ao explorar o “espetáculo de um corpo capturado sob o domínio de intensa emoção e sensação” (WILLIAMS, 1991, p. 4). Não raras vezes, lembra ela, o sucesso destas produções é medido pela intensidade das respostas fisiológicas que produzem, seja excitação sexual, batimentos cardíacos acelerados pelo medo ou lágrimas de profunda tristeza.

A autora vê em operação nestes filmes um “sistema de excesso”, e procura refletir sobre a função e o sentido deste excesso, do modo aparentemente gratuito como estes gêneros exploram a violência, a sexualidade ou a dor emocional. Uma das suas principais preocupações é com as questões de gênero (no sentido de feminino e masculino) implicadas nos modos como estes filmes se endereçam ao espectador, e nas fantasias que eles encenam.

Para o efeito do nosso trabalho, a categoria dos “filmes de corpo” criada por Williams é interessante para ajudar a compreender algumas estratégias evidentes em *Epidemic* e em outros filmes de Lars von Trier. Não por acaso, a obra do cineasta dinamarquês dialoga, com frequência, com as estratégias das produções de “baixa cultura” a que Williams se refere. O melodrama – e o universo dos *tears jerkers* – é o exemplo mais óbvio, referência central para os filmes da Trilogia do Coração de Ouro, em especial *Ondas do destino* (*Breaking the waves*, 1996) e *Dançando no escuro* (*Dancer in the dark*, 2000) como atestam inúmeras análises (BAINBRIDGE, 2007; FURUITTI, 2003; OLIVEIRA, 2008; RODRIGUES, 2006; SIMONS, 2007). Seu próximo filme, *The nymphomaniac*, está sendo anunciado como um projeto pornô, com uma versão *hardcore* para exibição em festivais e outra mais leve, formatada para o circuito comercial.

Em *Epidemic* – e também em *Antichristo* (2009) e na minissérie para a televisão *O Reino* (*Riget*, 1994) – são as convenções do horror que marcam presença. No filme aqui analisado, Lars von Trier e o roteirista Niels Vørsel interpretam a si mesmos. Às vésperas de entregar ao produtor os originais de um roteiro, eles descobrem que o disquete com o arquivo do texto foi



danificado. Decidem então escrever um roteiro inteiramente novo. Quando Niels datilografa numa folha de papel em branco o título *Epidemic*, aos sete minutos do filme, dando início à elaboração do roteiro, um narrador em *voice over* anuncia para o espectador uma “coincidência sinistra e fantástica”: durante os cinco dias em que aquele roteiro foi criado e escrito, uma epidemia real se aproximava. Sua erupção coincidiu com a finalização do trabalho. A sequência mostra um apartamento abandonado, com cacos de louça e uma garrafa espalhados no chão, sangue escorrendo na parede e uma poça sobre a mesa. Tudo mostrado em lentos e solenes *travellings*, com efeitos de fusão entre as imagens e o acompanhamento ainda mais solene de um trecho da abertura da ópera *Tannhäuser*, de Wagner.

A partir daí, a narrativa (que se divide em cinco capítulos, um para cada dia de trabalho) irá se bifurcar em duas linhas de ação, acompanhando por um lado Lars e Niels no processo de construção do roteiro; e por outro, as cenas do filme que eles criam: a história de Dr. Mesmer, um médico idealista da Idade Média – interpretado pelo próprio von Trier - que parte numa jornada para salvar as vítimas da peste, sem saber que ele próprio espalha a doença.

A referência ao horror é evidente em certas escolhas estilísticas. Na composição de algumas imagens, há distorções e jogo de luz e sombra que remetem à estética dos filmes do expressionismo alemão dos anos 20, como *O gabinete do Dr. Caligari* (1922) e *Nosferatu* (1920). Em outros momentos, *Epidemic* parece mais próximo das produções de terror “B” mais recentes, seja pela evidente precariedade dos recursos empregados nos “efeitos especiais”, pelos efeitos sonoros à base de sintetizadores que pontuam a narrativa, ou ainda pela exploração de imagens repulsivas, sobretudo na sequência final, com a mostração em plano detalhe de feridas e furúnculos provocados pela epidemia.



Imagens repulsivas na sequência final de *Epidemic* remetem aos filmes “B” de terror

Se as obras do expressionismo alemão dos anos 20 gozam de prestígio dentro de uma tradição de culto ao cinema como arte, o mesmo não pode ser dito das produções de horror de baixo orçamento com as quais von Trier também flerta em *Epidemic* – e que se enquadrariam mais facilmente na categoria “filmes de corpo” proposta por Williams. A desvalorização dessas obras não parece derivar apenas de questões formais ou estéticas.

Há, é claro, outros gêneros fílmicos que representam e afetam o corpo sensório- por exemplo, o suspense, musicais, comédias. Eu sugiro, no entanto,



que os gêneros fílmicos que obtiveram um status cultural especialmente baixo, que parecem existir como excesso mesmo para o sistema dos gêneros populares, não são simplesmente aqueles que apresentam de modo sensacionalista corpos na tela e registram efeitos no corpo dos espectadores. Antes, o que marca especialmente estes gêneros do corpo como “baixos” é a percepção de que o corpo do espectador é capturado em um mimetismo quase involuntário da emoção ou da sensação do corpo na tela, ao lado do fato de que o corpo apresentado é feminino.⁷(WILLIAMS, 1991, p.4)

A referência ao corpo feminino aí é controversa e seu exame exigiria toda uma discussão sobre gênero que escapa ao escopo desse trabalho. De qualquer forma, o que parece evidente nesta discussão é a emergência de um problema ético. Quais os limites válidos no cinema para a manipulação de afetos, sobretudo quando se visam de modo muito direto reações corporais instintivas, que fogem ao controle do espectador? E mais: até que ponto o desconforto em relação a estas experiências emocionais e sensoriais orientam julgamentos sobre as obras? A qualidade de um filme pode ser medida por este tipo critério?

Ao incursionar pelo território dos “gêneros de corpo” (e, sobretudo, no contexto de um cinema autoral, de investigações formais), a obra de von Trier problematiza questões como estas. Para entender, no entanto, como um tipo de efeito é produzido é preciso desvendar, em primeiro lugar, a natureza das estratégias empregadas pelo diretor para perseguir um tipo de imersão, quase mimética, na diegese. Na sequência final de *Epidemic*, que mostra uma sessão de hipnose de consequências catastróficas, estas estratégias podem ser identificadas claramente. Por esta razão, tal sequência será alvo a seguir de um exame mais detalhado.

7. There are, of course, other film genres which both portray and affect the sensational body-e.g., thrillers, musicals, comedies. I suggest, however, that the film genres that have had especially low cultural status- which have seemed to exist as excesses to the system of even the popular genres- are not simply those which sensationally display bodies on the screen and register effects in the bodies of spectators. Rather, what may especially mark these body genres as low is the perception that the body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen along with the fact that the body displayed is female.



Empatia, mimetismo e imersão na diegese

A cena dura 24 minutos, integrando a quinta e última parte da narrativa. Lars, Niels e a mulher de Niels, Suzzane, recebem o assessor do Instituto de Cinema da Dinamarca Claes Kastholm⁸ para um jantar onde o roteiro será apresentado. Lars conta a história do filme dentro do filme, revelando o seu final: contaminado pela doença e com todos ao seu redor mortos, Dr. Mesmer ajoelha e agradece a Deus pela vida que teve. Ao ouvir o relato, o produtor se mostra insatisfeito, não só com o teor da narrativa (“Eu estava esperando mais ação”) como com as dimensões do roteiro (“Apenas 12 páginas após um ano e meio de trabalho?”). Lars, então, conta que preparou uma surpresa, para apresentar o filme “de um modo menos tradicional”. Alguns instantes depois chegam ao apartamento um hipnotizador e uma mulher. Ele vai sugestioná-la, transportando-a psiquicamente para dentro das páginas finais do roteiro. O que se segue pode ser descrito como a exibição do “espetáculo de um corpo capturado sob o domínio de intensa emoção e sensação”, para citar Williams (1991, p. 4) mais uma vez. O transe hipnótico leva a mulher progressivamente a se descontrolar, ingressando num estado de total horror e desespero, que culmina com o aparecimento de chagas no seu corpo e no corpo das outras pessoas que estão na sala. A epidemia fictícia contaminou a “vida real”.

É interessante notar que, ao contrário do que acontece em outros momentos da narrativa, aqui não são inseridas imagens do filme dentro do filme. É apenas por meio da fala e das afetações no corpo da hipnotizada que o espectador pode ter acesso às cenas do roteiro. Toda a encenação evolui a partir de um contraponto entre os planos que mostram a mulher e aqueles que revelam os olhares dos que estão em torno dela (*reaction shots*), além de algumas rápidas tomadas que prometem ao espectador a revelação de informações privilegiadas,

8. O sistema de subvenção às produções do cinema dinamarquês é realizado por meio de uma equipe de assessores vinculados ao Instituto de Cinema da Dinamarca que selecionam os filmes a serem financiados e acompanham o seu processo produtivo. Um dos assessores do Instituto na época, Claes interpreta a si próprio em *Epidemic*. Consta inclusive que o filme foi resultado de uma aposta entre Claes e Lars von Trier, que garantiu ao consultor que seria capaz de realizar um filme comercial com apenas um milhão de coroas, quantia considerada baixíssima para a produção de um longa-metragem no país à época. (STEVENSON, 2005, p. 69).



manobrando expectativas em relação à iminente disseminação da epidemia: o plano detalhe de uma ferida na mão de Niels, o *zoom* na janela do apartamento em frente, uma movimentação de carros na rua. Nos dois últimos exemplos, inclusive, insinuem-se acontecimentos que nunca serão explicados nem terão qualquer desdobramento para a narrativa.

De qualquer forma, o foco central da cena é muito claramente o transe hipnótico. A princípio, a personagem, tensa, com os olhos fechados, descreve as imagens: “Eles têm medo da infecção e da morte; estão sofrendo profundamente”. Em seu redor, Lars, Niels, Suzanne e o produtor Claes a olham com curiosidade e risos de ironia. Aos poucos, porém, suas expressões assumem um ar tenso, de desconforto. A mulher vai ficando cada vez mais transtornada: primeiro trêmula, gemendo e chorando, com as mãos sob o rosto e o pescoço; depois em pé, soltando gritos e urros e sacudindo todo o corpo. Ela se lança contra a parede e em seguida salta sob a mesa, enfiando violentamente um garfo na enorme ferida que surge em seu pescoço.

Na escala de planos, de modo geral, os planos mais longos e aproximados são reservados à mostração do transe. Enquanto as *reaction shots* de Lars, Niels, Claes, e Suzanne duram em média dois a seis segundos, as tomadas focalizando o corpo e principalmente o rosto da mulher hipnotizada chegam a se prolongar por quase um minuto. O tempo se dilata para a exibição minuciosa da evolução das respostas emocionais e sensoriais extremas. Após o momento de maior intensidade da cena (o extremo *close up* da ferida) o ritmo se acelera bruscamente. Resultado: enquanto a evolução do transe se prolonga por 10 minutos, menos de dois são necessários para narrar, de forma elíptica, a disseminação final da epidemia entre os demais presentes na sala⁹.

O que mais chama atenção nesta cena é o modo como ela parece apelar para o que os psicólogos chamam de mimetismo afetivo (*affective mimicry*).

9. Os instantes finais remetem diretamente à sequência inicial, com a música solene de Bach, suaves *travellings* e fusões entre as imagens, sugerindo a passagem do tempo: Suzanne caída ao lado da parede cheia de sangue. Claus em estado de choque, von Trier na mesa diante do corpo em espasmos da jovem e Niels no chão da varanda com o corpo cheio de feridas.



A ideia de um mimetismo afetivo advém da observação do fenômeno dos reflexos-espelho (*mirror reflexes*) ou mimetismo motor (*motor mimicry*), uma tendência dos indivíduos de imitar aspectos dos gestos e expressões faciais de seus interlocutores ou de pessoas que observa - como quando esboçamos uma expressão de dor ao ver o sofrimento de alguém. Trata-se de uma resposta automática e involuntária que teria a função de permitir ao sujeito obter informações sobre o estado mental daqueles com quem se relaciona. Além disso, presume-se que a repetição das expressões aciona uma resposta afetiva: a pessoa capta algo do sentimento do outro. Daí a ideia de um mimetismo afetivo ou contágio emocional.

Alguns pesquisadores cognitivistas do cinema veem no modo como certos filmes se apropriam de recursos como o *close up* um apelo à comoção emocional via efeitos de mimetismo. Plantinga (1999, p. 239) identifica numa série de produções norte-americanas a recorrência do um tipo de cena de apelo ao mimetismo afetivo, a que ele chama de “cena da empatia”. Nestas cenas – que com frequência aparecem nos finais dos filmes - o ritmo da narrativa se reduz e a atenção se volta para experiência interior de um personagem. Usa-se muito o *close-up*, em planos ou estrutura de planos longos, com a utilização da música, empaticamente, como reforço.

Treze anos depois de *Epidemic*, von Trier adotaria uma estratégia do gênero na sequência final de *Dançando no escuro*, que se demora na mostraçãõ de todo o horror e desespero da protagonista instantes antes de ser enforcada. Curiosamente, aqui também a *mise en scène* é construída a partir de um contraponto entre as expressões de uma personagem e os olhares daqueles que a observam¹⁰.

10. É digno de nota também o fato de que tanto em *Dançando no escuro* quanto em *Epidemic*, os urros das personagens pontuam mais a intensidade dramática da cena do que o recurso da música extradiegética. Na sequência do enforcamento de Selma, o canto à capela da personagem marca o fim de seu tormento e a redenção final, instantes antes da morte. Em *Epidemic*, há um som muito breve de sintetizadores apenas no momento em que a personagem crava o garfo na ferida, já no final do transe.



No alto, a cena do enforcamento em *Dançando no escuro*. Abaixo, a sessão de hipnose em *Epidemic*.

No caso de *Epidemic*, um dado interessante é que ao mesmo tempo em que a “cena da empatia” convoca de forma muito intensa e excessiva a participação afetiva, ela pode ser compreendida também como um comentário sobre o poder do cinema de levar o espectador a uma profunda imersão na diegese. Afinal, não são as cenas de um filme imaginário que afetam de modo tão visceral a personagem, a ponto de fazer com que a epidemia fictícia contamine a “vida



real”? Como se sabe, a analogia entre o transe hipnótico e a experiência do espectador é recorrente nos estudos sobre cinema (BERTON, 2009; MORIN, 1971; BARTHES, 1975). Nos filmes que formam a Trilogia Europa de Lars von Trier (que inclui, além de *Epidemic*, *O Elemento do crime* e *Europa*), o cineasta faz várias referências ao tema¹¹. Anos mais tarde, ele chegou a comentar, numa entrevista a respeito de *Ondas do destino* (*Breaking the waves*) – que aqueles seus três primeiros filmes “eram sobre hipnose” enquanto a produção mais recente “era hipnose”, dado ao apelo realista do estilo semidocumental¹² (VON TRIER apud LUNHOLDT, 2003). Tão importante, portanto, quanto a afetação do espectador é o modo como esta afetação é problematizada em *Epidemic*, por meio de uma série de jogos metalinguísticos inseridos na narrativa.

Reflexividade, impressão de realidade e afeto

Ao construir a narrativa de *Epidemic* como um pseudodocumentário sobre o processo de elaboração de um roteiro, Lars von Trier cria condições para colocar em cena uma série de reflexões sobre o seu ofício como roteirista e diretor, e mesmo sobre as condições de produção na indústria cinematográfica da Dinamarca. Aos 24 minutos do filme (na segunda parte, intitulada *A linha*), Lars e Niels aparecem pintando na parede do apartamento a linha dramática da narrativa que estão construindo. “Um filme deve ser como uma pedra no sapato”, diz o “personagem” von Trier, numa sentença que se configura claramente também como um comentário do von Trier cineasta, para além da diegese.

Já na cena do jantar, o produtor Claes fala da junta direcional que controla a indústria cinematográfica naquele “pequeno país” (e que exige roteiros com no mínimo 150 páginas), além de comentar, lamentando, que nos

11. *O elemento do crime* (1984) começa com um psicoterapeuta hipnotizando um detetive para que ele recorde os acontecimentos do passado. Em *Europa* (1991), um soturno narrador em *voice over* (interpretado por Max von Sidow) dá os comandos de contagem regressiva que irá transportar o espectador para a narrativa (“Quando eu contar até 10, você estará em...Europa”).

12. We try to make it look like reality with the semi-documentary style, which means that it is hypnosis while the others film are about hypnosis (tradução livre).



“filmes dinamarqueses há menos gritos e sangue do que alguns querem”. A compreensão do contexto da produção de *Epidemic* e das estratégias adotadas pelo cineasta num nível extratextual ajudam a lançar uma luz diferente sobre estes trechos de diálogo, aparentemente sem muita importância para a narrativa. Isso porque à época do lançamento do filme, Lars von Trier (àquela altura um cineasta ainda jovem e em fase de afirmação), costumava fazer críticas contundentes tanto aos instrumentos de fomento ao cinema no seu país quanto às produções de seus pares. Nesse contexto, ele contrapunha-se, com frequência, às produções comprometidas com questões políticas e sociais e a toda uma tradição humanista de recusa ao cinema de apelo sensacionalista (LUMHOLDT, 2003, p. 6).

Para além das brincadeiras metalinguísticas¹³, no entanto, o que parece caracterizar de modo mais exato o exercício de reflexividade aqui empreendido é a opção por uma estética do descuido ou do “mal feito”, como se malogros na construção da narrativa audiovisual - de inverossimilhanças no roteiro à precariedade dos recursos empregados nos cenários e ambientações - pudessem ser utilizados para intensificar no espectador a consciência do filme enquanto artefato, tornando visíveis para ele as tais marcas da enunciação fílmica.

Em *Epidemic*, esta estratégia é usada de modo exaustivo. As cenas do “filme dentro do filme” parecem esboços de cenas, tão improvisadas e inconsistentes como o roteiro que Lars e Niels tentam elaborar às pressas, para cumprir o prazo de cinco dias. Numa delas, Dr. Mesmer (também interpretado por von Trier) inicia sua jornada de mártir pairando no ar sob os campos de trigo ao som

13. Outro jogo interessante efetuado em *Epidemic* diz respeito às instâncias narrativas. Ao longo do filme, duas diferentes vozes são ouvidas na narração em *voice over*, que antecipa informações não disponíveis para os personagens. Mais curioso, no entanto, é um diálogo em *off* ouvido no início do filme. Lars está no apartamento com Niels, falando ao telefone com o produtor Claes. Depois que ele desliga, uma rápida cena mostra um homem de casaco em um telefone público. A imagem é acompanhada pelo seguinte diálogo em *off*: “ - O que Claes está fazendo ali? - Comprou uma capa de chuva.- Outra? - Ele tem fetiche com isso”. Retrospectivamente, o espectador atento de *Epidemic* poderá reconhecer ao assistir pela segunda vez o filme a figura de Claes (apresentada oficialmente só na cena final do filme) como o homem de casaco de chuva, e as vozes misteriosas como sendo de Lars e Niels. A situação sugere que a dupla transitou da ação narrada para um lugar externo à diegese, de personagens a espectadores ou mesmo narradores do filme.



de Richard Wagner – e pendurado por um cabo a um helicóptero, a despeito de sua história se passar na Idade Média. Mesmo a narrativa da “vida real” parece construída de modo displicente - pelo menos sob os critérios clássicos. Não raras vezes o roteiro se demora longamente em situações gratuitas e mesmo bizarras, que não “empurram a ação para frente” nem parecem ter uma correlação significativa com o resto da trama. É o caso do episódio em que Niels narra para Lars sua troca de correspondência com adolescentes de Atlantic City¹⁴ ou a cena em que os dois abrem um tubo de *Signal Plus*, por conta da semelhança entre a pasta de dentes listrada e a descrição do “pus bicolor” que encontraram nos relatos medievais sobre a peste.

Inteiramente rodado em preto e branco, *Epidemic* se vale de recursos técnicos e formais para deixar clara ao espectador a distinção entre as cenas da “vida real” e aquelas do filme dentro do filme. Nas primeiras, o som é direto e as imagens foram captadas no formato 16 mm, característico do documentário, enquanto nas segundas, usa-se filme 35 mm, com som pós-sincronizado – seguindo o padrão mais tradicional dos filmes ficcionais da grande indústria. Longos e fluidos *travellings*, além do uso de composições com profundidade de campo em algumas cenas, contribuem também para conferir uma estética própria à narrativa da trajetória de Dr. Mesmer – distinta da reservada às cenas que mostram Lars e Niels como roteiristas, com reenquadramentos e *zooks* abruptos que podem ser associados a um registro documental e mesmo espontâneo ou amador.

Não é difícil reconhecer em *Epidemic*, em embrião, estratégias que remetem à proposta do movimento Dogma 95 – lançado por Trier e Vinterberg oito anos depois. Ainda que não se tenha aqui o estilo de montagem com saltos bruscos (*jump cuts*) que notabilizou o Dogma (e marcou presença em boa parte dos trabalhos do cineasta, a partir dos anos 90) é evidente já neste filme o movimento na direção de produzir um apelo realista a partir da criação de uma atmosfera falsa de documentário – um recurso que se tornaria bastante comum

14. Nesta sequência, Niels afirma ter o projeto de escrever sobre a América de modo similar a Kafka, sem nunca viajar até lá. Anos mais tarde, Trier diria a mesma coisa a respeito de *Dogville*, anunciado como a primeira parte da trilogia EUA – Terra das Oportunidades.



nas últimas décadas em produções vinculadas a uma certa tendência realista do cinema contemporâneo (SALOMÃO, 2005).

Odin (2000, p. 70) acredita que as figuras do “mal feito” (planos movimentados, oscilantes, com imagens “mal enquadradas”) podem assumir um papel, nos dias de hoje, de um tipo de senha para um modo de leitura documentarizante. No entanto, ressalta ele, estas figuras nem sempre têm o “efeito documentarizante” como costumam ter as senhas exteriores ao texto, dadas previamente ao espectador - como as informações veiculadas em *posters*, *trailers* e outros materiais de divulgação. “Em certas produções do cinema experimental”, continua Odin (2000, p. 70), “elas funcionam como uma máquina de guerra contra o cinema dominante e como figuras de valor estético”¹⁵. O manifesto Dogma – com suas críticas às grandes produções e ao padrão hollywoodiano – parece indicar que esta é uma leitura adequada para o emprego que Trier realiza das “figuras do mal feito”.

Do ponto de vista da produção dos afetos, no entanto, qual o impacto visado por esta estratégia? Na sequência final de *Epidemic*, já analisada, a simulação do registro documental pode ser entendida como um apelo extra à imersão do espectador, conferindo uma espécie de valor adicional de verdade à narrativa. Estratégias extratextuais inclusive parecem ter sido utilizadas também com este sentido: em entrevistas, o diretor afirmou na época que a jovem que aparece em cena teria sido realmente hipnotizada durante as filmagens (LUMHOLDT, 2003).

Ao mesmo tempo, a estratégia também se incorpora aos exercícios de reflexividade propostos em *Epidemic*. Isso porque, ao contrário do realismo clássico, que visaria à transparência, a estética realista perseguida por Trier se apropria, como já foi dito aqui, das “figuras do mal feito” para chamar atenção para a materialidade do filme, para a ficção enquanto farsa, manipulação,

15. *Dependent, ces figures ne produisent pas toujours un effet documentaire: dans certaines productions du cinéma expérimental, par exemple, elles fonctionnent comme une machine de guerre contre le cinéma dominant et comme des figures à valeur esthétique*



artifício¹⁶. Nesse sentido, ela contribuiria para afastar o espectador da diegese, promovendo distanciamento em relação às emoções e sensações do personagem e reduzindo, portanto, a participação afetiva do espectador.

Como entender este paradoxo? Com frequência, nos estudos sobre o cinema, a participação afetiva foi compreendida como uma consequência do efeito de impressão de realidade produzido pelas imagens em movimento (MORIN, 1971). Logrado (mesmo que por uma voluntária suspensão da descrença) pela semelhança entre as imagens na tela e sua experiência subjetiva de percepção da realidade, o espectador tenderia a reagir afetivamente às situações encenadas de um modo muito direto, mimetizando as emoções dos personagens.

Mas até que ponto a participação afetiva depende mesmo da impressão de realidade? Odin (2000, p. 20) elabora uma reflexão sobre as distinções entre diegetização e impressão de realidade que pode ajudar a lançar luz sobre esta questão. O autor lembra que a impressão de realidade é um fenômeno ligado a certos traços da matéria de expressão da linguagem cinematográfica, como o movimento das imagens e o som sincronizado. Outras linguagens, como o texto escrito, por exemplo, seriam incapazes de produzir impressão de realidade. Não obstante, seria um erro deduzir que elas são incapazes de produzir um efeito diegético. A prova disso é que a leitura de um romance é capaz de propiciar um “efeito de mundo” tão ou mais intenso que a apreciação de um filme.

A capacidade de uma linguagem de produzir um efeito diegético não tem nada a ver com sua capacidade de produzir impressão de realidade. Pode-se mesmo concluir que a impressão de realidade seja o principal obstáculo à diegetização. Para um espectador de hoje, face às produções do cinema dos primeiros tempos, é a impressão de realidade que, denunciando os cenários como tecidos pintados, bloqueia a diegetização em proveito da construção de um *espaço espetacular* (de um espaço que se denuncia como uma construção efetuada em vista de um espetáculo versus um mundo

16. O exemplo talvez mais claro deste tipo de estratégia está em *Os idiotas*. Única produção de Lars von Trier a receber o selo Dogma, o filme traz várias cenas onde é possível visualizar o aparato técnico das gravações, com microfones e a câmera refletida no espelho.



no qual eu posso crer). O mesmo na televisão, é a impressão de realidade que, fazendo-me ver uma cena de teatro com cortinas, cenários e atores (...) ou um estúdio com microfones, câmeras e praticáveis (como se produz todos os dias), me convida a *espetacularizar* (a tomar consciência de que eu estou diante de um espetáculo) e não a *diegetizar* (a entrar em um mundo)¹⁷. (ODIN. 2000,p. 20).

Quando, portanto, na cena final de *Epidemic*, Trier persegue reações de mimetismo afetivo ao apelar para a mostraçãõ de um corpo com reações emocionais e sensoriais intensas, é o fenômeno de impressão de realidade que parece estar sendo usado a favor da imersão na diegese e, conseqüentemente, da participação afetiva do espectador. Em contrapartida, ao expor em cena o helicóptero que permite a Dr. Mesmer deslizar no ar é à consciência do cinema enquanto espetáculo – reflexiva e distanciada do *pathos* do personagem – que o filme parece se endereçar.

Em trabalhos posteriores, os dois tipos de estratégias se apresentam de forma ainda mais imbricada, como se o objetivo fosse conduzir o espectador a transitar continuamente entre modos de apreciação radicalmente diversos – ou talvez testar os limites para manter o espectador imerso na narrativa, mesmo diante de uma exposição ostensiva dos artifícios da encenação. Os filmes da inconclusa Trilogia EUA – Terra das Oportunidades, *Dogville* (2003) e *Manderlay* (2005) são exemplares nesse sentido, com o exercício de um distanciamento *brechtiano* (na opção pelo não-cenário e na narrativa em forma de parábola) associados a recursos tradicionalmente usados para convocação da empatia, como os *close-ups* valorizando as expressões e olhares dos personagens.

Muitas vezes, na obra de von Trier, esta contraposição é lida como uma contraposição entre artifício e autenticidade (BAINBRIDGE, 2007), entre uma

17. *Il peut meme arriver que l'impression de réalité soit le principal obstacle à la diégétisation. Pour un spectateur d'aujourd'hui, parexemple, face aux productions du cinema dès premiers temps, c'est l'impression de réallité qui, em dénonçant les décors comme dès toiles peintes, bloque le diégétisation ao profit de la construction d'un space spectaculaire (d'un espace que se dénonce comme une construction effetué em vue d'un spectacle vs um monde dans lequel on peut croire). De même à la télévision, c'est l'impression de réalité qui, em me faisant voir uns scène de théâtre avec rideaux, décors e acteurs (...) ou um plateau de télévision avec micros, câmeras et praticables (comme cela se produit tous le jours), m'invite à spectaculariser (à prendre conscience que jê suis face à um spectacle) et non à diégétizer (a entrar dans le monde).*



mise en scène de apelo realista, que persegue a “verdade” no corpo dos atores/personagens e uma representação altamente estilizada¹⁸, que se revela como jogo de pura convenção. Nos demais filmes da Trilogia Europa, *O elemento do crime* e *Europa*, a opção recaía de maneira mais simples sobre a estilização: são filmes com planos cuidadosamente planejados, que chamam atenção pelo uso de recursos como *back projections* e efeitos expressionistas na fotografia.

É em *Epidemic*, portanto, que a opção pela contraposição começa a se delinear a partir, inclusive, dos dois registros em que a narrativa se bifurca e que já foram citados aqui: o “da vida real”, que apela para uma leitura documentarizante, e o do filme dentro do filme, estilizado a ponto de se revelar como uma absurda farsa¹⁹. Esta faceta farsesca do filme (que contamina também o registro documentarizante) será melhor examinada a seguir, quando retomarmos o problema das relações entre a retórica moral e apelo afetivo.

Farsa e alegoria, retórica moral e afeto

Filmes se valem de crenças e valores morais disseminados na sociedade para manejar os afetos do espectador. Ao mesmo tempo, se utilizam do trabalho de produção de afetos para transmitir valores e crenças. Estas relações são

18. Esta estilização pode levar ao que Odin (2000, p. 42) chama de “defasagem”, quando os parâmetros fílmicos (o trabalho plástico, rítmico e musical do filme) ganham autonomia em relação à narrativa, chamando atenção para si mesmos em lugar de contribuir para que o espectador vibre ao ritmo dos eventos narrados. Como um exemplo de defasagem estética, Odin cita sua própria reação a um filme como *Betty Blue* (37.2° le matin, 1986), de Jean Jacques Beineix, com seus “belos cenários”, “De modo geral, as imagens muito belas e a estética publicitária de muitos filmes recentes me incomodam e bloqueiam minha participação nas aventuras que se querem, todavia, altamente geradoras de emoção”. No original: “D’une façon générale, les trop belle images et l’esthétique publicitaire de bien des films récents me gênent e bloquent ma participation à des aventures qui se veulent pourtant hautement génératrices d’emotion. O autor (2000, p.43) ressalta, ainda, que certos filmes perseguem voluntariamente um efeito de defasagem, seja de modo generalizado (como nos filmes experimentais, onde a estruturação do filme como narrativa depende de uma competência do espectador) ou por meio de uma autonomização produzida a partir de um sistema de oposições inscrito no próprio filme.

19. Em *Dançando no escuro* (2009) uma estratégia semelhante é adotada graças aos elementos formais que pontuam uma rígida distinção entre as cenas da “vida real” da protagonista e aquelas que descrevem os seus delírios musicais. Também em *Antichristo* (2009), o cineasta parece oscilar entre imagens altamente estilizadas (como a sequência inicial, que dialoga esteticamente com Tarkóvski) e um estilo mais despojado, focado no trabalho do ator, como nos filmes do *Dogma*.



bem conhecidas e notadas por diversas vertentes teóricas, incluindo autores cognitivistas e aqueles que se mantêm mais fieis à tradição francófona dos estudos inspirados na semiologia e na psicanálise.

No segundo grupo, Odin (2000, p. 45) ressalta as relações entre o que ele chama de *mise en phase* e o processo de transmissão de valores. Compreendida como uma modalidade da participação afetiva do espectador, a *mise en phase* é definida pelo autor como “os processos que me conduzem a vibrar ao ritmo daquilo que o filme me dá a ver e compreender”²⁰. Para Odin, a *mise en phase* narrativa é um operador formidável para levar o espectador a aderir aos valores expressos pela narrativa, chegando a atuar mesmo como um produtor de valores. No filme de ficção clássico, prossegue Odin, o processo funciona, com frequência, a serviço de um sistema de oposições binárias, promovendo no espectador um efeito tranquilizador, já que ele sempre sabe a que valores deverá aderir. Em outras produções, no entanto, este trabalho pode ser muito mais complexo e ameaçador para o espectador, na medida em que é a própria crise dos valores que é colocada em causa pela *mise en phase*.

Entre os cognitivistas, a estrutura moral do filme é vista muitas vezes como um determinante essencial para o engajamento do espectador com o personagem (SMITH, 1997). Já Plantinga (2009, p. 191) chama atenção para a “retórica da emoção”, ou seja, para as relações entre as estratégias de produção de efeitos emocionais de um filme e sua retórica, o universo de ideias e valores morais que ele transmite e que exercem um impacto persuasivo sobre o espectador. Na opinião do autor, o apelo às emoções no cinema “não é apenas uma questão de sentimentos, mas diz respeito também a formas de pensar e valorizar que são encorajadas pelo texto e que precedem ou acompanham a resposta emocional. Por estas razões, as emoções do espectador sempre levantam questões éticas e ideológicas”²¹ (PLANTINGA, 2009, p. 191).

20. Par *mise en phase*, j’entends le processus qui me conduit à vibrer ao rythme de ce que le film me donne à voir et à entendre. La *mise en phase* est une modalité de la participation affective du spectateur au film.

21. The elicitation of emotion is not merely about feelings; it is also about ways of thinking and valuing



Neste contexto, é útil indagar acerca das relações entre a retórica de um filme como *Epidemic* e suas estratégias de apelo afetivo. Ao contrário das produções “B” de terror com que dialoga em sua sequência final, este filme de baixo orçamento está repleto de longas digressões e referências alegóricas orientando o espectador a um tipo de fruição que está longe de centrar-se majoritariamente nos prazeres e desprazeres do corpo e em suas sensações. O próprio contexto de exibição e circulação da obra —lançada durante o Festival de Cannes, uma das principais instâncias de divulgação e reconhecimento do chamado cinema de arte ou autoral - já constrói para o espectador um outro horizonte de expectativas, levando-o a se interrogar sobre as intenções por trás do recurso à afetação, sobre os valores, ideias e reflexões que poderiam justificá-la.

Acontece que há poucas garantias a quem se dedicar à tarefa de identificar o “ponto de vista” deste filme, no sentido aí, obviamente, não da focalização narrativa mas de uma perspectiva sobre as coisas do mundo, sobre os dados da realidade a que a obra se refere. Pistas contraditórias permitem a *Epidemic* ser compreendido ora como uma alegoria perturbadora sobre a experiência do horror - numa Europa assombrada pelos fantasmas da 2ª Guerra Mundial e da Guerra Fria – ora como pura farsa, uma brincadeira provocadora com nossas reações sensório-emocionais, e também com os nossos critérios a cerca do bom e do mau gosto ou daquilo que pode ser considerado “cinema de qualidade”.

Para a primeira interpretação, contribuem algumas informações extratextuais. Os outros dois filmes da Trilogia Europa – *O elemento do crime* e *Europa* – se apresentam como reflexões sombrias e esteticamente sofisticadas sobre o continente europeu e seu passado traumático – sobretudo *Europa*, que narra a história de um norte-americano de ascendência germânica que vai morar na Alemanha após o fim da guerra para auxiliar na reconstrução do país. Além disso, em *Epidemic*, há um episódio (aparentemente sem muita relação com o restante da história) no qual Lars e Niels decidem fazer uma viagem à Alemanha. Lá encontram um amigo que lhes relata uma revelação feita pela

that are encouraged by the text and precede or accompany emotional response. For these reasons, spectator emotion always raises ideological and ethical issues.



mãe em seu leito de morte sobre a experiência terrível que ela viveu no segundo bombardeio inglês em Colônia durante a 2ª Guerra, exatamente no dia do seu nascimento ²².

Em paralelo a reflexões como estas, os indícios que levam a uma interpretação de *Epidemic* enquanto farsa se multiplicam. Muitas delas já foram examinadas aqui, mas vale a pena retornar à questão. Nas cenas do “filme dentro do filme” o efeito farsesco parece ser buscado por uma combinação de estratégias contrastantes. De um lado, há os movimentos solenes de câmera e a música de Richard Wagner – que surge grandiosa e trágica como um *leitmotiv*, dando um tom épico à narrativa de Dr. Mesmer. Do outro, as situações e diálogos que muitas vezes soam não só inverossímeis como bizarros e de mau gosto. Um dos exemplos mais eloquentes é a cena que mostra o desespero de um padre, companheiro de viagem de Dr. Mesmer, diante da disseminação da epidemia. Flutuando num lago cercado por corpos de outras vítimas da praga, o personagem – que é interpretado por um ator negro - berra a seguinte frase: “Que diabos! Tudo o que um negro precisa são sapatos folgados, xotas apertadas e um lugar quente pra cagar!”.

De modo também insólito, após a violência psicológica produzida pela sequência da hipnose, o filme se encerra com os créditos passando sobre movimentadas imagens aéreas de prédios, fábricas e estradas de alta velocidade acompanhadas, na banda sonora, por uma curiosa versão *rock'n roll* da música de Wagner, com letra escrita por Lars von Trier e Niels Vørsel. No refrão, as palavras de horror que ouvimos na cena anterior reaparecem, agora cantadas animadamente por um corinho: “*Epidemic, we all fall down*”.

Desse modo, o filme se encerra deixando - por meio do recurso à ironia e à farsa - a sugestão de uma intencionalidade da narrativa no sentido de apenas

22. Também nesta cena o filme brinca com referências cruzadas das mais diversas. No relato sobre o bombardeio, o personagem conta que sua mãe teria ficado soterrada, tendo arranhado a parede com as mãos para fazer um buraco e acenar às pessoas, que a ajudaram a sair. Em uma cena do filme dentro do filme – exibida poucos minutos depois – vemos uma mulher soterrada se debatendo por socorro: trata-se da enfermeira, namorada do Dr. Mesmer, que teria sido enterrada viva entre as vítimas da peste. Além disso, o hospital no qual a mãe do personagem estava durante o bombardeio ficava na rua Richard Wagner, enquanto a música do compositor alemão pontua todo o filme.



realizar um jogo com os afetos do espectador. É nesse sentido que acreditamos ser coerente dizer que as estratégias de apelo afetivo do filme se apresentam como problemas éticos endereçados a um espectador. Diante da dificuldade de identificar com clareza a retórica do filme, somos desafiados a decidir por nós mesmos acerca do sentido e da legitimidade daquilo que surge em cena como uma mobilização agressiva de reações instintivas básicas.

Este tipo de estratégia pode ser detectada, de forma ainda mais clara, em *Dançando no escuro*. A história da ingênua imigrante tcheca Selma Jetkova (Björk) – que passa por todo tipo de infortúnio até ser condenada à morte e enforcada nos Estados Unidos dos anos 60 - se apropria de lugares comuns exaustivamente explorados pela dramaturgia para fazer com que o espectador se comova com a personagem, sentindo-se algumas vezes como se estivesse literalmente “na sua pele”.

Ao mesmo tempo, o filme deixa revelar, em seus exageros e no descuido em relação ao uso destas mesmas convenções, um subtexto farsesco capaz de fazer com que alguns espectadores se deem conta, com incômodo, das estratégias de apelo afetivo empregadas pela narrativa. Graças a esta configuração é que a obra parece produzir reações emocionais muito discrepantes no público, desde manifestações de intensa comoção e lágrimas a uma franca rejeição não só ao filme como ao seu realizador, acusado não raras vezes de farsante e manipulador (DITZIAN, 2008; GALVÃO, 2011).

Conclusões

Outros exemplos da filmografia *trieriana* – como *Antichristo* (2009) e suas polêmicas imagens de sexo e mutilação genital – poderiam ser elencados aqui para referendar nossas hipóteses, demonstrando o modo como questões relacionadas à participação afetiva do espectador são endereçadas na obra do diretor dinamarquês. Ao elegermos *Epidemic* como fio condutor da investigação, a intenção foi apenas direcionar um olhar mais atento para um momento particular da trajetória do cineasta, onde parecem ter sido cristalizadas certas estratégias que se tornariam recorrentes na sua produção mais recente e que são de especial interesse para a nossa pesquisa.



De qualquer forma, espera-se que o exposto neste artigo tenha sido suficiente para demonstrar em que sentido é possível dizer que a obra de Lars von Trier problematiza, a partir de um diálogo com as estratégias dos gêneros de corpo, questões éticas e estéticas relacionadas à expressão dos afetos do personagem e à convocação da experiência afetiva do espectador. Obviamente, tais questões não são caras apenas à produção deste cineasta. São problemas que, ainda que não sejam formulados e compreendidos como tais, dizem respeito a todo o campo, orientando soluções na forma de convenções e práticas legitimadas por diferentes tradições nos modos de fazer e pensar cinema.

Nesse sentido, o exercício é parte de um esforço na direção de construir um ponto de vista (ainda que modesto) para o estudo da afetividade nos filmes, centrado em dinâmicas concretas de produção e recepção. Tal ponto de vista permitiria uma apropriação crítica de contribuições teórico-metodológicas distintas (e, os trabalhos de Odin e dos autores cognitivistas aqui citados são apenas alguns exemplos possíveis), por entender que tais abordagens se inserem em uma longa tradição de reflexão sobre o fazer cinematográfico em seu ofício cotidiano de expressar e convocar afetos. Uma reflexão que envolve não só teóricos, mas realizadores, críticos e todos que, de algum modo, experimentam as emoções e sensações proporcionadas pelas imagens em movimento.



Referências

BAINBRIDGE, Caroline. *The cinema of Lars von Trier: authenticity and artifice*. Wallflower Press: London, 2007.

BARTHES, Roland. “En sortan du cinema”. *Communications*, 23, 1975. 104-107.

BERTON, Mireille. “ Cinéma et hypnose (Raymond Bellour, le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités | Stefan Andriopoulos, Besessene Körper : Körperschaften und die Erfindung des Kinos | Ruggero Eugeni, La relazione d’incanto. Studi su cinema e ipnosi | Rae Beth Gordon, Why the French Love Jerry Lewis : From Cabaret to Early Cinema)”, 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 58 | 2009, mis en ligne le 01 octobre 2012. Disponível em: <http://1895.revues.org/3971>. Acessado em 7 de novembro de 2011.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

CLOUGH, Patricia; HALLEY, Jean. *The affective turn: theorizing the social*. Durhan: Duke University Press, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Cinema II: A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FURUITI, Edna. A imagem fundamental e o traumático: possibilidades de sentidos em *Festa de Família*, e na *Trilogia Coração de Ouro*, de Lars von Trier. 2003. 125 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo, São Paulo.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. São Paulo. Ed. Senac, 2009.

LUMHOLDT, Jan (Org.). *Lars von Trier: interviews*. EUA: University Press of Mississippi, 2003.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

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



OLIVEIRA, Fábio Crispim de. *Espaços excludentes, corpos excluídos: a narrativa cinematográfica de Lars von Trier*. Brasília, 2004. 144 f. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília.

PLANTINGA, Carl. "The Scene of Empathy and the Human Face on Film". In: PLANTINGA, Carl R.; SMITH, Greg. *Passionate views: Film, cognition and emotion*. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press, 1999.

_____. *Moving viewers: American film and the spectators experience*. Los Angeles: University of Califórnia Press, 2009.

RODRIGUES, Virgínia Jorge Silva. *Coração de ouro: o cinema melodramático de Lars von Trier*. 2006. 231 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

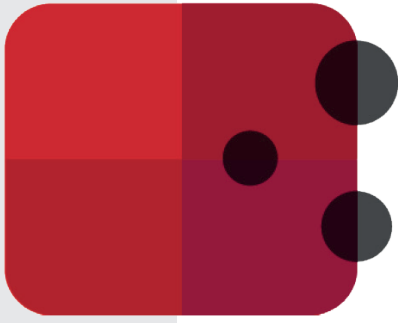
SIMONS, Jan. *Playing the Waves: Lars von Trier's game cinema*. Amsterdam University Press - Film culture in transition, 2007.

SMITH, Murray. *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. New York: Oxford University Press, 2004.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

WILLIAMS, Linda. *Film bodies: gender, genre and excess*. *Film quarterly*, Vol. 44, No. 4. (Summer, 1991), p. 2-13. Disponível em <http://linksjstor.org/sici?sici=0015-1386%28199122%2944%3A4%3C2%3AFBGGAE%3E2.0.CO%3B2-2>

rebeca



Roger Munier: a paralisia da razão e o silêncio da consciência¹

Júlio Bezerra²

¹ Uma versão diversa deste texto foi apresentada no XVII Encontro Socine (Unisu, 2013).

² Crítico de cinema, produtor e diretor de curtas e séries de TV, Julio Bezerra realiza estágio pós-doutoral em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: julioabezerra@yahoo.com.br



Resumo

O objetivo é deste texto é fazer uma introdução à obra do francês Roger Munier, para quem a imagem cinematográfica é uma imagem de outra ordem, que ultrapassa aquilo que ela ajuda a narrar e anuncia um mundo pré-lógico que domina e controla a nossa imaginação. A nossa ideia é apresentar as linha gerais de sua visão de cinema, fortemente influenciada pela hermenêutica *heideggeriana*, enfatizando o que de mais importante se exala nas entrelinhas dos ensaios de Munier: a noção de que um filme já descreve meticulosamente, antes do espectador ou do crítico se debruçar sobre ele, todos os tipos de coisas - algo que estará na base da compreensão cinematográfica *deleuziana*.

Palavras-chave

Roger Munier, cinema, hermenêutica, fenomenologia.

Abstract

The purpose of this paper is to make an introduction to the work of Roger Munier, for whom the cinematic image is a completely different kind of image, which goes beyond what it helps to narrate and announces a pre-logical world that dominates and controls our imagination. Our idea is to present the broad lines of his vision of film, strongly influenced by Heidegger's hermeneutic, emphasizing the most important lesson to exhale between the lines of Munier's essays: the notion that a movie meticulously describes, before the spectator or the critic dwell on it, all sorts of things - something that will be on the basis of Gilles Deleuze's understanding of film.

Keywords

Roger Munier, film, hermeneutic, phenomenology.



Roger Munier é uma espécie de momento perdido nos anais internacionais da teoria cinematográfica. Mesmo em seu país de origem, a França, ele ainda é pouco discutido ou citado. Filósofo de formação, ex-aluno e um dos primeiros tradutores de Martin Heidegger para o francês, Munier assina ensaios sobre as mais variadas artes, especialmente a poesia, desde os anos 60. Em 1963, em um diálogo com Andre Bazin e Jean Epstein, sempre tendo como base a ontologia hermenêutica de Heidegger, Munier voltaria sua atenção para o que chama de “imagem objetiva”. Para Munier, uma fotografia e um filme são compostos por imagens de outra ordem, única na história da arte, que ultrapassa aquilo que elas ajudam a narrar e anunciam um mundo pré-lógico que domina e controla a nossa imaginação. *Contre l’image* (“contra a imagem”, em português) é o nome paradigmático de sua obra-panfleto - um resumo de suas ideias surgiria antes em inglês em 1962 com “*The fascinating image*”.

O objetivo deste texto é justamente apresentar as linhas gerais da particular visão de cinema deste ilustre desconhecido – embora um cineasta do tamanho de Raul Ruiz já tenha dito que em sua juventude no Chile, os ensaios de Munier “traziam à tona uma tempestade de declarações, contradeculações, e reprimendas, suficiente para encher dezenas de volumes” (RUIZ, 1995, p. 32). Munier faz na verdade parte de uma certa tradição da teoria cinematográfica, que espremida entre dois períodos de fortes e díspares cargas ideológicas (o realismo do pós-guerra e as rupturas desconstrutivistas), acabou sendo jogada para escanteio em meio à transição da era do cineclube para a universidade³.

Refiro-me a autores de inspiração fenomenológica como Andre Bazin (1992), Amédée Ayfre (1964) e Michel Mourlet (1959). Quando vão ao cinema, os autores

3. Em 1978, Dudley Andrew publicou um artigo na então influente revista *Wide Angle* que identificava, em primeiro lugar, uma negligência em relação à tradição da fenomenologia dentro da teoria cinematográfica, e, em segundo, uma tendência generalizada de se ignorar “a maneira peculiar com que a significação é experienciada no cinema e a qualidade única da experiência que é ver alguns filmes específicos” (Andrew, 1978: 45).



de inspiração fenomenológica se movem em uma tentativa de descrever o valor e “a importância que todos sentimos em determinados momentos do cinema” (ANDREW, 2002, p. 202). Eles compartilham uma certa primazia concedida ao plano imediato da vida, considerada como fundante e originária, e se voltam com afinco para a metade realista da imagem cinematográfica em uma discussão sobre a imagem dentro de suas relações com o objeto do qual é imagem, sobre o que essa relação seria capaz de manifestar e que significados ela irradiaria.

A primeira parte da obra de Munier se constitui em uma reflexão sobre o vínculo ontológico entre a imagem e seu referente. Assim como Bazin e Michel Moullet haviam feito, o filósofo também se esforça para singularizar a imagem mecanicamente gerada. É, mais uma vez, esta base técnica, que permitiria uma apreensão mais imediata do real, que constitui para o filósofo a natureza da imagem fotográfica ou cinematográfica.

Munier, contudo, não envereda exatamente por uma perspectiva essencialista. O que ele estabelece ao longo de seus ensaios é um ideal, um projeto, o potencial da imagem objetiva. Este ideal vai sendo argumentado primeiramente em uma comparação com a imagem pictórica, que nos convida a uma visão transfigurada do mundo, enquanto a imagem objetiva nos impõe o mundo, nos faz mergulhar nele.

Por sua própria estrutura, a imagem objetiva tende a estabelecer um novo relacionamento entre o homem e o mundo. É complicado, senão pouco proveitoso, falar em “imagem” quando o assunto é fotografia. Originalmente, a palavra significava: cópia, imitação. A imagem que imita o mundo permanece distinta dele. Em um desenho, o mais fiel que ele possa ser, haverá sempre uma certa distância, um intervalo entre o objeto representado e a sua transcrição plástica. Esta distância desaparece por completo na fotografia. Nela, a imagem coincide tanto com os dados fornecidos que de alguma forma ela acaba sendo destruída como imagem. São justamente estes dados, magicamente repetidos, que cobrem a superfície do papel ou da tela, com a sua presença, o seu duplo, por assim dizer. A imagem fotográfica não é mais uma cópia, mas uma declaração do próprio mundo expresso nela, uma simples abertura para o mundo (MUNIER, 1962, p. 85).



A pintura e o desenho negam o mundo, e o fazem não em relação às suas cores e formas, mas à sua essência. O mundo que ambas vislumbram é um mundo transposto, em que o homem imprimiu sua marca, interpretando-o em termos plásticos. Munier cita o quadro “*Orchard*” de Van Gogh, que, segundo o filósofo, antes de ser uma representação de um pomar, é uma imagem, algo que nos convida a ver o mundo transfigurado pela visão do pintor holandês. Para Munier, a mão de Van Gogh traça uma transmutação: apropria-se da substância do mundo, a fim de integrá-la ao domínio humano, e, em seguida, molda o mundo conforme nossa visão e gosto.

A imagem objetiva, ao contrário, depende dos predicados do mundo, em sua autonomia e diferença, para que dele se possa fazer uma imagem. Lá onde havia um exercício de poder, agora não há nada mais do que submissão. É o mundo tal como ele é, em sua verdade imediata, que se reproduz em papel ou na tela. Ao mundo-negado da representação pictórica, sucede na fotografia e no cinema o mundo afirmando-se puro em si mesmo, constituído em sua diferença perante um observador.

Isto é o que Munier investiga sob o nome de “imagem objetiva”: uma imagem que produz um objeto em uma proporção de destituição do ser humano. Este último seria apenas um momento no processo dialético de confecção de uma imagem objetiva, já que esta só depende do homem no ato de seu registro. Ela não o pertence, exclui o homem ao invés de convocá-lo. Para o filósofo, é como se nós não tirássemos fotos do mundo, é este que se fotografa por nosso intermédio.

O que nos resta é um sentimento puro e imóvel. Para Munier, esse é o verdadeiro significado da palavra “fascinado”: uma paralisia total do poder reflexivo. “Cheio até a borda, mas ao mesmo tempo inerte. Inerte no mesmo grau que ele está cheio até a borda, sem qualquer reação diante deste mundo fascinante, proferido em si e para si, indiferentemente” (MUNIER, 1962, p. 88). A fotografia e o cinema romperiam a centralidade do homem e nos deixaria impotentes face à influência poderosa do mundo.



Eu disse que a fotografia coincide com o mundo ao ponto de negar-se como uma imagem. O mundo que se torna presente, no entanto, é apenas imaginário. A fotografia “é” e “não é” o mundo. É o mundo, na medida em que é rigorosamente identificado nela. Não é o mundo, na medida em que é apenas uma forma imaginária, desprovido da densidade concreta do mundo que fora captado. Mas, por si só, a imagem objetiva confere uma nova força no mundo que se revela, justamente porque esse mundo, embora magicamente presente, desliza para fora de nosso alcance na medida em que é imaginário. É o mundo, se assim posso dizer, em seu estado puro, na projeção de sua essência pura, além de toda apreensão racional. O mundo tal como ele seria, se pudesse ser configurado como um “mundo”, fora de qualquer relação dialética com o humano (MUNIER, 1962, p. 87).

Munier investiga o fascínio exercido pela imagem cinematográfica nos primeiros espectadores, e, segundo ele, o impacto causado não se restringia a um certo desconforto ou à possibilidade de uma ameaça física - é sabido que em 1895 algumas pessoas correram da sala de exibição com medo de que o trem filmado pelos irmãos Lumière avançasse sobre eles. O fascínio se estendia a todo e qualquer movimento natural: a visão de fumaça subindo para o céu, as ondas que quebram em uma praia, uma árvore balançando ao vento.

Para Munier, a folha projetada, tremendo ao vento, é mais “real” e carregada de sentido do que a folha que serviu de referência para aquela imagem. O que é fascinante não é então simplesmente o espetáculo da réplica mais o poder paralisante que ela expressa:

No cinema, a própria fumaça está subindo, a folha realmente treme: ela declara-se como uma folha tremendo ao vento. É uma folha semelhante à que nos deparamos na natureza e, ao mesmo tempo, é muito mais, na medida em que, além de ser aquela folha real, é também, talvez, sobretudo, uma realidade representada. Se fosse apenas uma folha real, ela esperaria pela minha observação a fim de alcançar um significado. Como ela está sendo representada, dividida em dois na imagem, ela já significa, oferecendo-se em si mesmo como uma folha tremendo ao vento. O que fascinou os espectadores que viram as projeções dos Lumière era muito mais do que a



repetição exata de um ritmo natural, mas esta autoexpressão da imagem em movimento (MUNIER, 1962, p. 91).

Nós podemos tentar explicar ou interpretar a fumaça que sobe ou a folha que treme, mas para fazê-lo preciso me adicionar à imagem, ou seja, o sentido imanente deste movimento permanecerá fechado para mim. No cinema, é este sentido imanente que se revela e se esconde ao mesmo tempo. “O tremor da folha é enunciado na medida em que treme, em sua nudez” (MUNIER, 1962: 91).

O foco de Munier recai sobre as possibilidades ou impossibilidades de um discurso intervir naquilo que se desenrola na tela. Uma árvore se expressa apenas através de seus meios. Uma rua relata a rua, mas ninguém sabe exatamente o que ela diz ou como o diz. Seu ponto de comparação é o poeta francês Francis Ponge, que, embora se esforçasse para expressar a “coisidade” das coisas em uma prosa minimalista, o fazia através da intervenção do uso de palavras. Em contraste, para Munier, filmes são incapazes, por sua própria natureza, de tal intervenção.

Ponge tenta fazer uma incursão para o além das coisas por meio de palavras. Ele deseja iluminar a opacidade das coisas, enquanto no cinema, essa opacidade é projetada por si mesma. Ela se impõe sem sermos capazes de exercer qualquer apreensão mais racional, sem a possibilidade de qualquer relação dialética entre as coisas na tela e nós. “Tudo isso leva em direção ao silêncio, onde a única palavra pronunciada seria a do mundo, mudo, sem precedentes, inaudível. Inaudível porque o que é dito aqui não vai além dos limites estreitos do mundo” (MUNIER, 1962, p. 88).

Munier recorre ao termo “fotogenia”, a autoexpressão do mundo em imagem. O conceito, da ordem do inefável ou do não analisável, foi criado pelo cineasta e teórico Jean Epstein (1983) para dar conta daquilo que, para ele, era a qualidade misteriosa do cinema: a transfiguração da realidade. Para Munier, como o fora para Epstein, a imagem objetiva não é apenas um aperfeiçoamento da pintura. Ela traz em si mesma algumas qualidades que fazem com que os objetos registrados por ela nos apareçam por vezes de maneira inesperada, encantadora, fascinante.

É diante deste “grande mistério” de uma espécie de intensificação sensorial e sensível do mundo através de sua filmagem que Epstein passou a usar a



expressão “fotogenia”. Ela expressa o poder de revelação do mundo registrado pela imagem objetiva, designa o discurso mudo das coisas. A fotogenia é o sentido que as coisas dão a si mesmas. “Os objetos e ou as paisagens do mundo quando registradas pela imagem objetiva são fotogênicas porque elas se autossignificam. A fotogenia expressa o caráter cosmo-fônico da imagem objetiva” (MUNIER, 1962, p. 90).

As realidades do mundo, a coisificação de seus objetos ou a existência de suas ações, não se revelam quando são capturados e projetados em uma tela para nós. Para Munier esses objetos e ações calam-se, fecham-se em si mesmos, se automanifestam. Eles já não necessitam de nossa mediação ou interpretação como espectadores. O mundo da imagem objetiva não se constitui “para nós”, somos, ao contrário, colocados à sua mercê.

A fotografia e o cinema são como uma repetição mágica do mundo onde a magia define uma subversão da técnica contra ela mesma que inverte a dominação homem-mundo. A imagem objetiva alimenta uma espécie de vingança “fotogênica do mundo”, que se diz se repetindo em sua nudez “alógica”, para usar o termo de Munier. Em uma conferência de 1973, o filósofo comenta: “Ao discurso sobre o mundo, que colocava o homem diante do mundo para nomeá-lo, (a fotografia e o cinema) contrapõem a aparência simples das coisas, uma espécie de discurso do mundo” (MUNIER, 1989, p. 14).

A ideia de que o mundo fala consigo mesmo foi introduzida pela fenomenologia nas suas diversas variantes, influenciando, inclusive, como estamos vendo ao longo deste capítulo, o debate em torno da imagem cinematográfica. Munier permanece neste quadro teórico, sempre interessado pela sétima arte como uma maneira nova de se relacionar com o mundo. Os meios formais do cinema são mais uma vez concebidos como essencialmente transparentes, e o mundo, nesta imagem objetiva e transparente, expressa a si mesmo como algo sem nome, imune à nossa intervenção.

A imagem cinematográfica seria o lugar mesmo da mostração dos entes, para usar a expressão *heideggeriana* que lhe é cara. Para Munier, esta



mostração é simultaneamente manifestação e recusa da manifestação: “devemos entendê-la no seu sentido e automanifestação, em que aquilo que se manifesta, conservando a iniciativa do desvelamento, ao mesmo tempo se recusa e se fecha” (MUNIER, 1989, p. 45).

É nítida a presença de Martin Heidegger, que, a partir de uma crítica radical à tradição filosófica da metafísica ocidental que se origina em Platão, buscou propor um novo rumo que fosse também a procura por algo mais originário, mais fundamental: a retomada da ontologia, a superação do “esquecimento do Ser”, que teria se produzido ao longo da história do pensamento. Para Heidegger, estamos diante de uma tradição essencialista que confunde ser e ente, o que leva à divisão do ser em substância e acidente, e ao hábito de se classificar, objetificar o ser. A pergunta sobre o ser havia se transformado na questão sobre que tipo de coisas existem.

É contra isto que o filósofo defende a recuperação da ontologia, do tema do sentido do ser enquanto desvelamento, manifestação. A filosofia esqueceu o ser dos entes, contudo, todo ente está presente no ser. Os entes são bimórficos, caracterizam-se pelo mostrar-se, pelo aparecer, pela manifestação, mas também pelo dissimular, pelo desaparecer, sendo ausentes e errantes. Sob esta perspectiva, os entes estão sempre no ser e no não-ser. Em Heidegger, a fenomenologia tem o significado de fazer ver a partir de si mesmo, as coisas em si mesmas, deixar e fazer ver por si mesmo aquilo que se mostra. Ela irá tratar do velamento e do desvelamento, na abertura do ser-aí.

Este é o pano de fundo do embate de Munier com o cinema:

No cinema, é essa opacidade que é projetada por si só, nos alcançando sem sermos capazes de exercer qualquer compreensão real sobre ela, sem a possibilidade de qualquer relação dialética entre ela e nós. A tela nos dá apenas uma exterioridade representada, e, depois, selada. Eu disse “*cosmophonic*” e isto deve ser entendido em seu sentido de automanifestação, onde o que se manifesta, protegendo a iniciativa de sua divulgação, mantém-se ao mesmo tempo distante e se esconde. Orson Welles salientou correntemente o caráter de autorrevelação da imagem cinematográfica. ‘A câmara era’, diz ele ‘muito mais do que um aparelho de gravação, é um meio pelo qual



as mensagens do outro mundo vêm até nós, um mundo que não o nosso, que nos leva ao coração do grande segredo'. Mas como podemos aceitar esta última afirmação? A câmera por si só não saberia como introduzir-nos ao "grande segredo". Para que isto fosse possível, seria necessário que nós participássemos ativamente desta expressão. Agora, este mundo nos ignora, em nome de sua autodefinição. Este "grande segredo" permanece fechado para nós. É como um segredo que se expressa na sombra de salas escuras (MUNIER, 1962, p. 93).

Munier não está definitivamente interessado em uma teoria normativa ou em uma certa axiologia que estabeleça o que se deve ou não fazer no cinema a partir de uma dada essência. Ao longo de seus ensaios, ele não se detém em determinados procedimentos, como fizeram outros teóricos de inspiração fenomenológica como Bazin e Mourlet. Para estes, por exemplo, o plano-sequência era considerado mais transparente, mais adequado ao ideal de um certo realismo, de uma encenação como aparecimento transparente da evidência do mundo em sua ambiguidade.

Ambos também farão ressalvas aos usos da montagem em nome de um registro da realidade em sua integralidade, no caso de Bazin, e em busca de um equilíbrio entre um olhar fenomenológico e a consciência do ato representacional, entre a "*mise*" e a "*scène*", na visão de Mourlet.

Até mesmo um cineasta-teórico como Pier Paolo Pasolini, que privilegiava o plano longo em detrimento do gesto interpretativo da montagem, o fazia a partir de uma mesma consideração a respeito do plano-sequência como uma reprodução mais fiel das condições de nossa relação para com a realidade. O que distingue de maneira mais radical Bazin e Pasolini é o que entendem por realidade. O primeiro acredita que ela é ontologicamente ambígua e cujo único sentido possível provém de Deus. O segundo afirma que é preciso empreender um gesto interpretativo para significá-la, caso contrário ela não tem qualquer sentido.

Ao sublinhar a encenação como emanção da presença do Belo e Verdadeiro, Mourlet, como Pasolini, crê que o sentido só pode vir da vontade do artista,



sempre em um equilíbrio entre um olhar fenomenológico para as evidências do mundo e a consciência do ato representacional. O crítico francês, contudo, foca não a realidade social enquanto tal, como o faz o cineasta italiano, mas o mundo artístico, imaginado pelo realizador: “Porque o cinema é um olhar que se substitui ao nosso para nos dar um mundo em acordo com nossos desejos” (Mourlet, 1959, p. 34)

Munier representa uma posição talvez mais radical. Através da imagem mecanicamente gerada, o mundo transparece tal qual, fala por si mesmo através de suas aparências, e nada diz, ou pelo menos nada de inteligível, senão sua própria “coisidade”. Dudley Andrew faz uma curiosa associação com a descoberta da energia atômica. Como ela, o cinema seria para Munier uma energia que libera um poder da natureza capaz de calar ou destruir o humano. À natureza foi dado o discurso. Um discurso que nos hipnotiza e reduz nossa imaginação a insignificâncias. “O cinema é como um enorme homem imaginário gerando imagens de maneira autônoma e patológica” (ANDREW, 2002, p. 197).

Se Mourlet⁴ falava em fascínio em relação à imagem cinematográfica para sublinhar sua capacidade de nos abrir para o Belo, de nos imergirmos no Belo, Munier usa o mesmo termo, embora em uma acepção negativa. Para ele, a imagem fascina e interrompe o pensamento, bloqueia a crítica e até a consciência. Quem manda, sempre, é o mundo. Essa posição radical de Munier abre aos críticos e aos cineastas pouco espaço para manobra. Ele reduz a participação do homem ao ponto da completa ingenuidade. Não importa o filme ou as afirmações que se façam sobre ele, o mundo sempre tem a última palavra. Uma palavra que jamais podemos entender completamente e que nos domina.

Quando o cineasta imagina uma casa e quer expressar sua visão cinematograficamente, ele pode fazê-lo apenas reproduzindo uma casa

4. Para o crítico, o ponto de chegada do cinema, atingido em raros momentos por um número seleto de cineastas (Joseph Losey, Fritz Lang e Otto Preminger, entre poucos outros), “consiste em despir o espectador de toda distância consciente para precipitá-lo em um estado de hipnose mantido por um encantamento de gestos, de olhares, de ínfimos movimentos do rosto e do corpo, de inflexões vocais, no seio de um universo de objetos radiantes, injuriantes ou benéficos, onde alguém se perde para se reencontrar engrandecido, lúcido e apaziguado” (Mourlet, 1959, p. 30).



de verdade, mesmo que ele tenha tido que construí-la. Em sua linguagem própria, o mundo como ele é sempre superará o mundo imaginário. E o mesmo vale para qualquer história recontada com “imagens”: os sonhos do homem não têm outros meios de expressão do que a repetição do mundo, esta simples reprodução daquilo que é. O homem já não se expressa, exceto através deste desvio na própria linguagem do mundo (MUNIER, 1962, p. 88-89).

As duas grandes referências de Munier em matéria de cinema são Andrei Tarkovski e, sobretudo, Robert Bresson, de quem era amigo – curiosamente, o realizador francês não figurava na lista de grandes encenadores de Mourlet, que o criticava por “querer controlá-lo (o Belo que emana por meio da prática da *mise-en-scène*) sem entrevê-lo” (MOURLET, 1959). São cineastas que um primeiro olhar identificaria poucos pontos em comum.

Ambos, contudo, acreditam na “verdade” da imagem cinematográfica em sua relação com o mundo. Não podemos perceber o mundo em sua totalidade, mas, para estes dois cineastas, a imagem pode exprimir essa totalidade. Não é possível conhecer a verdade do real diretamente, porque ela não tem nem garantia nem significante, porém, é possível percebê-la, mesmo que com dificuldade e fugidamente, como que por clarões.

Bresson vai adotar o termo “cinematógrafo”, definido como “uma escrita com imagens em movimento e sons” (BRESSION, 2005, p. 19) e em contraposição a cinema, visto como sinônimo de “teatro filmado”, uma expressão imediata e definitiva “por mímicas, gestos, entonações de voz” (BRESSION, 2005, p. 21). Ele envereda por um estilo rigoroso e despojado de todo tipo de excesso para tentar vislumbrar o “real” no inesperado e na essência epifânica da imanência de todas as coisas.

Seus filmes valem não exatamente por suas imagens, mas pelo inefável que delas emana. Bresson achata suas imagens, como se trabalhasse com um ferro de passar roupa, como costumava dizer, em uma tentativa de depurar a qualidade dos planos, e buscava no automatismo da vida uma oposição à exteriorização teatral, apostando nos seus “modelos”, seres autômatos cuja exterioridade



mecanizada preservaria uma interioridade virgem ou pura. Ele se refere a uma “maneira visível de falar dos corpos, dos objetos, das casas, das ruas, das árvores, dos campos” (BRESSION, 2005, p. 25) que nos faz empreender “uma viagem de descoberta num planeta desconhecido” (BRESSION, 2005, p. 31).

O cineasta também deposita um enorme potencial no aspecto mecânico do aparato cinematográfico quando afirma que “o que nenhum olho é capaz de captar, nenhum lápis, pincel, caneta, de reter, sua câmera capta sem saber o que é e retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina” (BRESSION, 2005, p. 33). Tudo isto o aproxima das ideias de Munier:

(...) Vemos um *close-up* do burro Balthazar e tudo está dito em seu olhar, que não é mais simplesmente evocado, mas se faz presente na e pela imagem. Bresson, provavelmente já havia escolhido o momento de captura desta imagem, determinado seu enquadramento, o potencial do ambiente, e se propunha, isolando este olhar, a nos comunicar uma certa verdade do animal, sua docilidade, o abismo de humildade de sua paciência, calma... Certamente, a imagem viva daquela cabeça docemente obstinada, direcionando seu olhar límpido e pesado ao nosso encontro, é justamente o que o cineasta buscava registrar. Mas no fim das contas esta imagem é signo dela mesma em sua figuração imediata. Bresson fala da alma na captura da imagem, e, entre o que ele quer dizer e o que se diz, não há intermediário (MUNIER, 1967, p. 38-39).

O curioso é como uma análise mais atenta do cinema de Bresson nos ajuda, na verdade, a identificar a ingenuidade de Munier. Afinal, a capacidade do realizador de nos surpreender com o familiar, de revelar o mistério em questão, é um resultado da sua dupla condição de cineasta enquanto formalista e realista. A imagem cinematográfica como imagem artística nasce da conjunção paradoxal do querer e do não querer, da intencionalidade artística e da submissão ao estar aí do mundo.

O cinematógrafo *bressoniano* busca a manifestação do real por meio de uma escritura. Para Bresson é tudo uma questão de “escrita”, de uma expressão



pessoal não imediata e não definitiva cujos meios e elementos não se apagam. Ou seja: as mesmas asserções a respeito de Bazin que as gerações de críticos e teóricos que se seguiram não cessaram em sublinhar, isto é, que ele se enganara redondamente acerca do valor realista de um estilo ou procedimento de filmagem, também vale para Munier. A encenação de Bresson é tão articulada e intervencionista como qualquer encenação analítica.

A visualização do espaço, sua maneira de contar histórias, o uso do som, seus modelos, todos estes aspectos são produto direto do temperamento e visão únicos do realizador francês. É justamente isto que faz com que sua obra tenha gerado reações extremas por todos os lados. Para muitos cinéfilos, seus filmes parecem perturbadoramente apáticos, sem emoção. Kent Jones faz um paralelo com as reações populares à música atonal e à pintura abstrata, como se a ausência de variação emocional de seus modelos fosse sentida de maneira parecida à falta de representação em Mondrian ou a falta de melodia em Webern.

A sensação de uma realidade que só existe através do filtro de percepção pessoal talvez seja a questão central da obra de Bresson. É isto que experimentamos ao ver um filme como *Mouchette* (1967): um registro íntimo de contato com o mundo, recriado e transformado em narrativa.

A grande lição que a obra de Bresson ensina para aqueles que estiverem atentos é que quando você for fazer um filme, deve resistir a todas as convenções e se agarrar à maneira que você, somente você, vê o mundo (JONES, 1999, p. 23).

Munier chega a dizer que a lógica da imagem cinematográfica determina que tudo nela esteja em uma relação de verossimilhança com o real. Até mesmo os efeitos especiais nada mais são do que substitutos para um referente real. Ora, a história do cinema contradiz o filósofo desde George Méliés. Não seria nem preciso indicar a ruptura radical que a imagem eletronicamente gerada vislumbra no horizonte desta perspectiva teórica. Basta ressaltar a utilização narrativa cada vez mais intensa do CGI e a conseqüente gasificação,



volatilização dos corpos em cena que não mais precisam do corte para levá-los de um espaço a outro.

O que dizer daqueles planos abundantes de o *Homem-aranha* (2002) em que o herói pula de um prédio a outro, e o filme, ao invés de fazer o *raccord*, de passar ao plano seguinte, prefere incorporar a maleabilidade do corpo do personagem em movimento no interior de uma mesma imagem? Quanto mais o herói se movimenta, menos se exige do corpo de quem tornou aquela imagem possível, na etapa de filmagem.

Considerar o cinema em concorrência com a linguagem e sem passar por ela, dispensando-a, como o faz o filósofo francês, é simplesmente um erro. Além disso, é necessário sublinhar que o mundo imaginário do cinema é uma construção determinada em grande parte por sua aceitabilidade social, ou seja, por convenções, códigos e simbolismos em vigor em uma dada sociedade. Ou seja: a paralisia da razão, o “silêncio da consciência”, que Munier diagnostica na relação dos primeiros espectadores diante da imagem cinematográfica precisa ser historicamente contextualizado. Aquela era uma experiência diferente, que os primeiros espectadores ainda não sabiam como apreciar. O diagnóstico de Munier diz muito mais respeito à inocência do espectador, que, aliás, daria adeus a ela ao longo dos anos.

O que se pode retirar como talvez a maior lição dos ensaios de Munier é a noção de que um filme já descreve meticulosamente, antes do espectador ou do crítico se debruçarem sobre ele, todos os tipos de coisas: o mundo, os espaços, os objetos, os corpos, os comportamentos, a atmosfera, o ritmo. Quer dizer, um filme não apenas registra algo anterior a ele, não se referencia simplesmente a algo anterior a ele, mas delinea e anima, representa e narra, figura e põe em movimento, ao mesmo tempo.

Este horizonte nos abre para a possibilidade do cinema ser mais do que um aparato tecnológico, mas um modo de pensamento, pensamento baseado em propriedades visuais e temporais. A ideia de que a imagem cinematográfica, já que não imita seu referente e sim lhe permite vir à tona, pode, eventualmente, expressar o mundo, e o corolário de que uma imagem é um princípio dinâmico



dotado de certos poderes e potências, formam as premissas do trabalho de figuras como Gilles Deleuze (1985 e 1995) e Nicole Brenez (1998).

Ou seja: embora perdido em meio aos anais da teoria de cinema das últimas décadas, alguns dos princípios e ideias de Munier ganhariam o mundo através de outros autores. Como Deleuze, Munier prefere falar não necessariamente de significações, mas de formas, contornos, ritmo, da intensidade dos efeitos, seja no sentido emocional ou técnico da palavra. Para ambos, o sentido de uma imagem não é aquilo que se impõe aos objetos nela representados. É algo que irradia naturalmente dos objetos e se intensifica na sua representação em movimento.

O cinema é capaz de suspender o mundo cultural, de revelar aquilo que ainda não tem nome, de nos despertar para uma comunhão de ordem sensível que nos desorienta. O que fica persiste, portanto, é visão do cinema como algo que pode nos levar para fora dos labirintos da razão rumo à riqueza inesgotável da experiência. Quer dizer: a imagem cinematográfica não interdita a intervenção humana; expressa, isto sim, algo que parecia oculto ou preterido e sempre o estará para a fria lógica da análise.



Referências

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. “The neglected tradition of phenomenology in film theory”. *Wide Angle*, vol.2, nº 2, 1978. 44-49.

AYFRE, Amédée. *Conversion aux images?* Paris: Éditions du Cerf Bourges, 1964.

BAZIN, Andre. *O que é o cinema ?*. Lisboa: Livros Horizontes, 1992.

BRENEZ, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier*. Bruxelles; Paris: De Boeck, 1998.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EPSTEIN, Jean. “Bonjour cinema — excertos”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983. 276-279.

JONES, Kent. *L’argent*. London: British Film Institute, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. “O cinema e a nova psicologia”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983. 103-118.

MOURLET, Michel. *Sur um art ignore: la mise-en-scène comme langage*. Paris: Editions Ramsay, 2008.

_____. “Sobre uma arte ignorada”. In: *Cahiers du cinéma*, nº 98, agosto de 1959. 23-27. Disponível em: <http://dicionariosdecinema.blogspot.com.br/2008/11/sobre-uma-arte-ignorada-h-um-mal.html> (acesso em 5 de novembro de 2013).

MUNIER, Roger. *Contre l’image*. Paris: Gallimard, 1989.

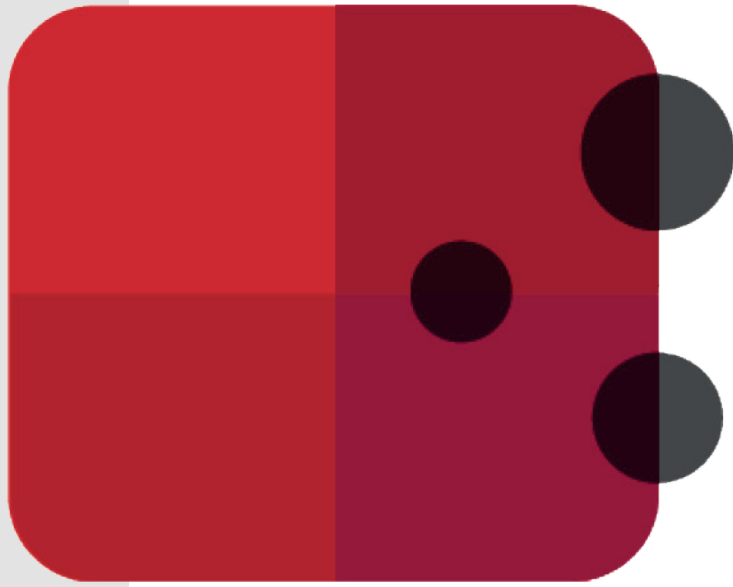


_____. “Le Chant second” em *Revue d’esthétique*, tome XX, 1967.

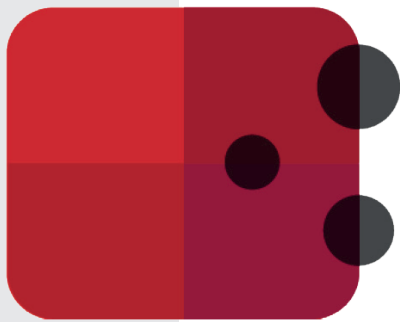
_____. “The Fascinating Image” em *Diogenes*, nº 38, 1962. Disponível em: <http://dio.sagepub.com/content/10/38/85.full.pdf> (acesso em 5 de novembro de 2013).

RUIZ, Raúl. *Poetics of cinema 1: miscellanies*. Paris: Dis Voir, 1995.

rebecca



ENTREVISTA



Os anos 1960 em revisão: um depoimento de Maurice Capovilla¹

Entrevista e edição: Reinaldo Cardenuto²

¹ Atuando principalmente como diretor e roteirista, Maurice Capovilla iniciou a sua trajetória com os documentários políticos *Meninos do Tietê* (1963) e *Subterrâneos do futebol* (1964). Em 1967, estreou na direção de longas-metragens com o filme *Bebel, garota propaganda*. Desde então, realizou inúmeras obras para cinema, a exemplo de *O profeta da fome* (1969), *O jogo da vida* (1977), *Harmada* (2003) e *Nervos de aço* (2011). Em sua passagem pela televisão, dirigiu para a rede Globo documentários como *Bahia de todos os santos* (1974), *O último dia de Lampião* (1975) e *Os homens verdes da noite* (1977). Para a Bandeirantes, realizou alguns telefilmes, dentre eles *A mulher diaba* (1980) e *O boi misterioso e o vaqueiro menino* (1980).

² Reinaldo Cardenuto é doutorando em Meios e processos audiovisuais pela ECA-USP e professor de História do cinema na FAAP. Entre 2012 e 2013, publicou os artigos "Dramaturgia de avaliação: o teatro político dos anos 1970" (revista *Estudos avançados*, nº76), "L'écriture de l'histoire dans le cinéma de Leon Hirszman: un communiste face aux contradictions du mouvement ouvrier" (revista *Cinémas d'Amérique Latine*, nº21) e "A sobrevivência da dramaturgia comunista na televisão dos anos de 1970: o percurso de um realismo crítico em negociação" (capítulo do livro *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*). E-mail: reicar@uol.com.br



Resumo

Em 2007, como parte de minhas pesquisas para o mestrado, realizei uma entrevista com o diretor Maurice Capovilla em torno de sua atuação política e cinematográfica durante os anos 1960 e 1964. Relido e atualizado pelo cineasta em 2013, o depoimento lança um olhar crítico sobre um período histórico de intensa polarização ideológica, quando uma grande parcela dos artistas brasileiros se voltaram para um fazer poético comprometido com a intervenção social. Na entrevista a seguir, Capovilla revisita a própria trajetória intelectual, debate a sua passagem pelo Centro Popular de Cultura de São Paulo e as críticas que escreveu para a *Revista brasiliense*, propondo a partir desse esforço de memória uma análise de sua antiga aposta no cinema como instrumento político de ação.

Palavras-Chave

Cinema Novo, Maurice Capovilla, Partido comunista brasileiro, Centro Popular de Cultura de São Paulo, *Revista brasiliense*.

Abstract

In 2007, as part of my research for the master's degree, I conducted an interview with director Maurice Capovilla focusing on his political and cinematographic process from 1960 to 1964. Revised and updated in 2013 by the filmmaker, the testimony casts a critical glance over a historical period of intense ideological polarization, when a large number of Brazilian artists turned to an artistic creation intensely committed to social intervention. In the following interview, Capovilla revisits his intellectual trajectory, debating its passage through the Centro Popular de Cultura of São Paulo and the critiques he wrote for the *Revista Brasiliense*, proposing an analysis of his old beliefs on filmmaking as a political weapon.

Keywords

Cinema Novo, Maurice Capovilla, Brazilian communist party, Centro Popular de Cultura of São Paulo, *Revista brasiliense*.



1. Capovilla, você poderia relembrar o início de sua trajetória no cinema?

Eu sempre fui um freqüentador assíduo das salas de cinema em Campinas, cidade onde morei quando fiz os dois primeiros anos do curso clássico de formação educacional. Em 1959, quando me mudei para São Paulo, um ano antes de ingressar na faculdade de filosofia, descobri que a cidade possuía uma ampla programação de filmes voltada para o debate sobre a atividade cinematográfica. Foi então que comecei a participar dos cineclubes.

Primeiro conheci o Dom Vidal, espaço que era dirigido por um padre e por um grupo de jovens que militava politicamente e culturalmente no universo da igreja católica. Pouco tempo depois, me apresentaram a outro cineclube, que era localizado na Rua Sete de Abril, e que funcionava na antiga filmoteca do Museu de Arte Moderna. Nesta época, por coincidência, eu era colega do Gustavo Dahl no terceiro ano do curso clássico. Nós costumávamos acompanhar as sessões paralelas à programação cinematográfica norte-americana e, volta e meia, éramos espectadores das palestras, discussões e análises críticas promovidas por Rudá de Andrade e Paulo Emílio Salles Gomes. Minha introdução ao cinema foi como um jovem entusiasta dos cineclubes, encantado com a descoberta dos processos criativos existentes no interior de um filme.

2. E é neste momento que você começa a escrever sobre cinema?

Ainda não. Em 1960, quando eu já cursava a faculdade de filosofia, participei de um concurso para trabalhar como repórter no *Estadão*. Eu e o Vladimir Herzog, meu colega na época, conseguimos uma vaga no jornal diário. Lembro que nós dois não éramos meros espectadores de cinema. Éramos jovens analistas e acreditávamos que os filmes representavam uma forma de compreender o mundo. Mas neste período em que trabalhei no *Estadão*, cerca de um ano e meio, não escrevi sequer uma linha sobre cinema. Em 1961, quando o Gustavo



Dahl ganhou uma bolsa de estudos do Itamaraty, por indicação de Paulo Emílio Salles Gomes, para cursar o Centro Experimental de Cinematografia de Roma, fui convidado pelo Rudá de Andrade para substituí-lo no setor de difusão cultural da Cinemateca Brasileira. Ou seja, eu me aproximei do cinema como freqüentador de cineclubes e, pouco tempo depois, como funcionário da Cinemateca, me tornava um divulgador e fomentador da própria atividade cineclubista.

3. E você já militava no Partido Comunista Brasileiro?

Eu me filiei ao *Partido* exatamente em 1961, mas participava de suas reuniões desde que entrei na universidade. Eu morei em uma casa na Rua Maranhão, centro da cidade, que se chamava Pensão do Cotrim. O Paulo Cotrim era um sujeito ligado ao meio cultural, amigo pessoal do Vinicius de Moraes, que certo dia resolveu transformar sua residência em uma pensão para a juventude. O clima descontraído do lugar acabou atraindo o pessoal que estudava artes, música, teatro... Mas não pense que era fácil conseguir uma vaga naquela pensão. Havia um rigoroso interrogatório e uma série de condições para integrar a família do Cotrim.

Foi ali que nasceu o Teatro Oficina, com ensaios no porão da casa; foi ali que surgiu a idéia do João Sebastião Bar, espaço que lançou a Bossa Nova em São Paulo; e foi ali que eu acompanhei muitas conversas sobre política. Meu processo de formação foi complementado pelas bebedeiras no Bar Redondo e pelas inúmeras passagens no Teatro de Arena. Havia um clima de politização na cidade. Fiquei amigo do Gianfrancesco Guarnieri, do Juca de Oliveira e da Joana Fomm, frequentei um dos seminários de dramaturgia realizado pelo Augusto Boal e lá no Arena descobri que muitos atores estavam se filiando ao Partido Comunista Brasileiro. Quando eu entrei no Centro Popular de Cultura de São Paulo, em 1962, já era membro do *Partidão*.



4. Como foi sua participação no PCB e no CPC de São Paulo?

Como eu atuava no cinema, trabalhando na Cinemateca, fui militante da área artística dentro do Partido comunista. O *Partidão*, no período, não chegou a formular um programa político voltado para a cultura. Para a diretoria, a cultura não era uma preocupação imediata. Antes de fazer cinema, teatro ou música, os integrantes do Partido deveriam agitar e organizar as massas para a revolução social. A diretoria tentava nos impor tarefas distantes da área cultural, mas não conseguia. Nós canalizamos as nossas tarefas políticas no Centro Popular de Cultura, setor cultural de militância que, em São Paulo, não era muito bem recebido pelo partido comunista.

Quando o Rudá de Andrade e eu nos aproximamos do Sindicato de construção civil para montar um cineclube e debater cinema com os trabalhadores, não recebi apoio do *Partidão*, que considerava a nossa atividade inútil para os rumos de uma revolução. O Centro Popular de Cultura em São Paulo nasceu como um dos braços do CPC da UNE, entidade carioca que surgiu em 1961 a partir de um projeto do Oduvaldo Vianna Filho, do Carlos Estevam Martins e do Leon Hirszman. Diferente do Rio, onde o CPC ficava no mesmo prédio da União Nacional dos Estudantes, nós não estabelecemos uma parceria com a insípida União Estadual dos Estudantes e nem construímos uma relação direta com a universidade. Na verdade, o CPC em São Paulo foi concebido a partir do Teatro de Arena, dos artistas plásticos e de parte dos funcionários da Cinemateca Brasileira.

5. E como foi o funcionamento do CPC em São Paulo?

Enquanto no Rio de Janeiro o CPC tinha sede própria, militava diariamente, conseguia arrecadar dinheiro para suas atividades e influenciar o meio artístico, em São Paulo éramos mais fracos. De forma improvisada e com o apoio do Caio Graco Prado, filho do Caio Prado Jr., nos reuníamos uma vez por semana no último andar do prédio da editora Brasiliense, que ficava na Rua Barão de Itapetininga. O Caio Graco era dono dessa editora, um jovem



muito entusiasta, freqüentador do Teatro de Arena, mas que diferente do pai não era integrante do PCB.

Em São Paulo, o CPC não contou com uma entidade que centralizasse o seu projeto, como foi o caso da UNE no Rio de Janeiro. Fomos um grupo que procurou, mesmo com dificuldades, reunir a militância cultural paulista que naquele momento encontrava-se dispersa. A nossa atuação se concentrou em duas direções. O pessoal do Teatro de Arena foi militar no Sindicato dos metalúrgicos, encenar peças nesse que era um dos sindicatos mais fortes e organizados de São Paulo, enquanto nós do cinema fomos para o Sindicato da construção civil, uma entidade presidida por um membro do *Partidão*, só que muito fraca para um contingente enorme de trabalhadores. E havia mais operários da construção civil do que metalúrgicos...

Estávamos no início da década de 1960, a cidade crescia assustadoramente e, de repente, com o aumento da migração nordestina, o número de operários também aumentou consideravelmente. A Avenida Brigadeiro Luís Antônio, por exemplo, tinha mais de quarenta prédios sendo construídos ao mesmo tempo. Queríamos chegar nesse povo que era mais despreparado, mal remunerado, destruído pelo consumo violento. Quando escolhemos o Sindicato da construção civil para atuar, nossa principal tentativa era convencer um sem-número de novos trabalhadores da importância da sindicalização como forma de proteção, de luta por seus direitos trabalhistas.

6. Quais os meios que vocês utilizaram na tentativa de politizar os operários?

Acreditávamos no cinema como uma forma de conscientização e agitação política. Resolvemos criar um cineclube, mostrar filmes que tratassem de temáticas operárias, com a certeza de que os trabalhadores automaticamente se interessariam por nossas discussões. Começamos exibindo *O encouraçado potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein, *Chuva* (1929), do Joris Ivens, e percebemos que a improvisada sala de cinema ficava quase sempre vazia. Só descobrimos que os operários não se interessavam por uma produção tão cabeça



quando exibimos *Zuiderzeewerken* (1930), um outro filme do Ivens. Levou uns dois ou três meses para esse cineclube começar a agregar os trabalhadores. A experiência, mesmo falha, foi a nossa primeira tentativa de politizar os operários a partir do cinema.

Algum tempo depois, percebemos que nossa militância em prol da sindicalização não poderia se restringir aos cinquenta freqüentadores de nosso cineclube. Precisávamos encontrar uma forma mais eficaz de atingir os novos operários que surgiam do processo de migração. Foi aí que nasceu a idéia de realizar um curta-metragem sobre a sindicalização urbana como forma de defesa dos trabalhadores. Formamos um pequeno núcleo de produção cinematográfica dentro do Sindicato da construção civil e, junto aos operários, começamos a escrever o roteiro de *União*.

7. E esse filme foi finalizado?

Não. Infelizmente não. Ele foi montado, mas nunca sonorizado. Nós filmamos com uma câmera 16 milímetros e não chegamos a gravar o som para a dublagem. Os negativos ficaram no Sindicato e em 1964, com o golpe, desapareceram.

8. Apesar do curta-metragem não existir, eu fico muito curioso com sua experiência no Sindicato. Quer dizer... enquanto o CPC do Rio realizou o *Cinco vezes favela* (1962), um filme roteirizado e dirigido por jovens de classe média com pretensões artísticas, ou seja, de cima para baixo, o CPC de São Paulo tentou produzir um audiovisual em parceria com os operários...

Pois é. A começar pelo tema do filme, sugerido não por nós, mas pela própria diretoria do Sindicato. Escolhemos o tema da sindicalização não porque precisávamos dele para validar nossa militância política, mas porque o considerávamos necessário para os operários. Era um filme “chapa branca” do Sindicato, porque a sua diretoria queria mostrar aos operários as vantagens da sindicalização. Diariamente, sabíamos de trabalhadores que eram injustamente demitidos ou que sofriam acidentes de trabalho e, como não possuíam vínculo



empregatício, ficavam completamente desamparados, sem destino na cidade de São Paulo. A partir do filme, queríamos mostrar aos operários a vantagem de uma carteira assinada, a vantagem de pagar o Sindicato e adquirir segurança no trabalho. O objetivo era prático e simples: vender o Sindicato. Era um comercial.

Para realizar um filme sobre o operariado, um cotidiano bem distante da vida de jovens de classe média, chegamos à conclusão que deveríamos criar o roteiro junto aos trabalhadores. Após as exhibições semanais do cineclube, o Rudá e eu nos reuníamos no próprio Sindicato para discutir nossas idéias. Aos poucos foi surgindo um roteiro bem primitivo e linear: o filme começava com um operário caindo de um andaime. Os colegas de trabalho se solidarizam com o acidentado e tentam convencer o mestre de obras e o gerente da empresa para que cuidem do rapaz. Há um conflito entre os grupos mas, no final, não haverá auxílio ao rapaz. O aviso: se aquele operário da construção civil fosse sindicalizado, certamente ele receberia cuidados médicos.

Foi um institucional que contou com a ajuda dos trabalhadores. Eles que traçaram as ações do filme, que definiram o acidente como elemento dramático do roteiro. Foi impressionante a preocupação deles com os detalhes: o operário do filme deveria aparecer sem luvas e capacete, já que a segurança nas construções era mínima. O objetivo era expor a precariedade, a remuneração baixíssima, a opressão... tudo um pouco exagerado, dentro daquele espírito bem *eisensteiniano* que contagiou a minha geração.

Para você ter uma idéia do que eu quero dizer com isso, basta lembrar do personagem do gerente da empresa. Era um alemão forte, um amigo meu chamado João Marschner, crítico de teatro do *Estadão*, que visualmente se opunha ao operário franzino. Eu queria estabelecer um jogo dialético: o capitalista encorpado, que vive bem e se alimenta todos os dias; e o proletário fraco, que subsiste na cidade grande. Chegamos inclusive a traçar um plano de exibição. Sairíamos à noite com um projetor para mostrar o filme dentro das construções.



9. E qual foi o destino do CPC em São Paulo?

Depois de alguns meses de trabalho, no início de 1963, nós encerramos as atividades do CPC. Desde o início, enfrentamos inúmeras resistências do Partido Comunista, que desprezava nossa proposta cultural e nos tachava de românticos. Para eles, a revolução aconteceria apenas no nível político, o que excluía qualquer possibilidade de utilizar a arte para transformar a sociedade.

Com o passar do tempo, a relação tumultuada foi se transformando em uma relação impossível. Os conflitos aumentavam diariamente e chegou um momento em que artistas de peso começaram a bater de frente com o Partido. As posições antissectárias de Gianfrancesco Guarnieri, do Caio Graco, de Juca Oliveira ou do Teatro de Arena repercutiram nacionalmente. Até o Prestes acabou envolvido na discussão.

Me recordo que dentro do CPC de São Paulo, o partido criou um núcleo de militantes com o objetivo de analisar, orientar e corrigir as nossas atividades. Então, imagina a situação... Nós renegávamos o ponto de vista do Partido sobre a cultura e éramos obrigados a servi-lo politicamente...

Para suavizar o conflito, o diretório municipal organizou uma reunião com um de seus ilustres membros, o Mário Schemberg, considerado até hoje o maior físico do país. Ele presidiu uma sessão, aparentemente sem nenhum sentido, em que nós debatemos, com o comitê central do Partido, a função da cultura e sua aplicação na realidade. Apesar dessa rápida tentativa de estabelecer um diálogo, o CPC foi dissolvido logo depois. Interrompi minhas atividades no Sindicato da Construção Civil e parti para a realização de meu primeiro curta-metragem, o *Meninos do Tietê* (1963).

10. De 1961 a 1964, além de repórter, funcionário da Cinemateca, militante do CPC e cineasta, você publicou na *Revista brasiliense* críticas engajadas sobre os filmes brasileiros da época...

Sim... não me recordo bem como fui convidado para escrever na *Brasiliense*. Talvez o Elias Chaves Neto, que era editor da revista... A Revista, que deu apoio



ao CPC, já que nossas reuniões aconteciam em um dos andares de sua sede, foi essencial para a expressão da intelectualidade de esquerda.

11. Eu gostaria de propor a você um exercício, um esforço de rememoração... Li suas críticas para a *Revista brasiliense* e separei alguns fragmentos que parecem sintetizar seu ponto de vista naquele momento. Minha proposta é que você comente esses trechos a partir de uma reflexão sobre o pensamento crítico no início da década de 1960.

Vamos tentar.

12. Na Revista brasiliense número 43, de setembro/outubro de 1962, você publicou um artigo chamado “Um cinema entre a burguesia e o proletário”. Há um comentário sobre o papel da crítica e você sugere que ela deveria ter uma função normativa, que traçasse os pressupostos básicos para o cinema brasileiro e que fosse uma arma de conhecimento sociológico. Está escrito que

“se continuarmos a examinar o passado veremos que ele não nos ajuda a formular o conceito de uma linha útil para o cinema nacional. O clima do subdesenvolvimento gera no cinema, e na arte em geral, saídas falsas, seja a imitação pura e simples da metrópole, seja o populismo regionalista sincero, mas inócuo. Será preciso que o atual cinema brasileiro, com as experiências dos grupos da Bahia e do Rio, forneça uma tese para a crítica. Antes de tudo é preciso que a crítica deixe de representar a cômoda situação de juiz da criação e passe a reunir as condições elementares para ser uma tarefa normativa, com pressupostos básicos, que trace os fundamentos essenciais pelos quais se norteie a produção cinematográfica. A crítica, armada dos bons recursos do conhecimento sociológico da realidade brasileira, estará em condições de prescrever com objetividade as saídas lógicas para uma efetiva evolução do cinema nacional”.



Nessa época nós, os críticos, acreditávamos que seríamos os condutores do processo de criação cinematográfica. Penso que essa idéia de comandar a produção foi a forma distorcida como compreendemos, de longe, a experiência do Centro Experimental de Cinematografia de Roma em relação ao neorealismo. Nós líamos revistas italianas de cinema e concluíamos que os críticos possuíam um papel fundamental na obra de Zavattini, Vittorio De Sica, Rossellini ou Visconti. Naquela época, eu um jovem com pretensões críticas, acreditava que os italianos, no campo teórico, traçavam uma linha ideológica, uma forma de pensar, que poderia ser aplicada na prática cinematográfica.

Foi um pulo para que eu começasse a escrever textos com um espírito bem normativo, na busca de um modelo ideal de comportamento para a cinematografia brasileira. Eu acreditava que as minhas análises poderiam ser vistas como uma espécie de ponto de partida e de inspiração para os cineastas. Essa posição, obviamente, não era apenas minha. A minha geração, a geração que viveu o Cinema Novo, defendeu uma análise bastante ideológica da realidade, da arte e da História a partir dos pressupostos erigidos pelo Partido Comunista. E eram pressupostos que exigiam a tomada de uma posição, exigiam que separássemos o mundo entre o que interessava e o que não interessava. Tanto que eu imagino que meus textos da *Brasiliense* vão muito na linha “isso aqui dá, isso aqui não dá” e “tira isso daqui, coloca aquilo ali”. Vivíamos em um tempo muito “dois mais dois são quatro”. Fui muito violento em relação a alguns filmes.

13. Outro ponto que aparece muito em seus artigos da *Brasiliense* é a afirmação de que o cinema deveria analisar a sociedade com precisão científica, como se os filmes fossem instrumentos sociológicos em busca da verdade dos fatos. Tanto é que você exige que o cinema mostre os problemas sociais e o homem brasileiro objetivamente, sem idealizá-los ou romantizá-los. Havia implícita a certeza de que as ciências sociais eram o reflexo da mais pura objetividade. E em certo momento você escreve que o “**melhor caminho é o realismo crítico, que é diferente de psicologismos e subjetivismos**”. A partir dessa perspectiva, você analisou alguns filmes do período. É o



caso de *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha. No artigo de maio/junho de 1961, "Cinema Novo", encontrei a seguinte opinião sobre o filme:

"*Aruanda* marcou data dentro do movimento, porque soube ser didático e simples, apesar de suas imperfeições técnicas, que não lhe prejudicam o conteúdo. Foi direto ao homem, sem idealizá-lo, e procurou marcar as relações econômicas que o envolviam com uma precisão científica. Utilizou a história para buscar a origem dos fatos, na seqüência em que se mostra a migração do negro Zé Bento e sua família em busca da água".

Aruanda realmente foi um impacto. Uma das razões é que o filme apresentava uma nova análise do presente no meio cinematográfico. O Linduarte se propôs a reconstruir o drama social do sertanejo e a estabelecer um vínculo desse problema com o passado do país, explicando a relação existente entre a miséria e a nossa história. Mais do que isso, o documentário permitia a apreensão de um povo que era, até então, invisível nas telas de cinema. O flagelado tornava-se presente e exigia um debate sobre como contornar a situação de miséria. *Aruanda* foi tão impactante que influenciou vários diretores do Cinema Novo. Influenciou Nelson Pereira dos Santos. Ruy Guerra resolveu investigar o sertão em *Os fuzis* (1963). Glauber Rocha, mesmo morador da Bahia, nunca havia adentrado o sertão. Foi o início da busca por esse homem perdido.

Quando escrevi o artigo, em 1961, enxerguei no documentário um enorme potencial realista em que a narrativa apresentava um quadro quase sociológico da situação. Nos atraía a arte que procurava explicar as contradições da nossa sociedade, que apresentava as razões históricas da pobreza brasileira. Esse filme não ocultava os problemas sociais, como era comum na época. Pelo contrário: o problema explodia na tela e exigia de nós uma solução. Muito diferente do documentário *Arraial do cabo* (1959), de Paulo Cesar Saraceni, que foi produzido na mesma época. Ao invés de aprofundar a análise sobre o universo do pescador, um miserável que perde seu trabalho para o processo de industrialização, Saraceni criou uma visão plástica daquele cotidiano. Não havia crítica, não explicitava a existência do conflito social.



14. Sobre *Arraial do cabo*, no mesmo artigo, você escreveu que o filme era

“difícil, pois tinha que tomar uma posição. Para os autores, seria reacionarismo defender os pescadores para condenar a fábrica e com ela a industrialização. Em muitas cenas, entretanto, o tratamento dado aos pescadores deixava transparecer um certo passadismo sentimental. Mas nada mais estranho aos autores do que o idealismo. De qualquer modo, Paulo Saraceni pelo menos não estava ao lado da fábrica, naquelas circunstâncias particulares, pois, segundo ele, a industrialização fora implantada de forma artificial e desintegrara o homem do lugar”.

Quer dizer, o que parece ter te incomodado no filme é que Saraceni não assumiu uma posição e o fato de *Arraial* idealizar o pescador, se distanciar da proposta científica...

É... e a implantação daquela fábrica interrompeu a pesca na região durante muitos anos.

15. Lendo suas críticas, eu notei que na *Revista brasiliense* você escreveu poucos comentários sobre a construção formal dos filmes brasileiros. Havia um interesse maior pela questão ideológica no cinema. Tanto é que você defendeu uma produção cinematográfica que, independente do valor artístico, tivesse como objetivo a atuação política imediata, que conscientizasse o espectador para a luta e para a revolução social. No mesmo artigo em pauta, há a seguinte sequência:

“os filmes baianos são feitos para atuar de imediato, predispondo tomadas de consciência pelo povo dos problemas mais agudos do momento. São filmes que, certamente, não entrarão na história do cinema pelo seu ‘valor artístico’, pois são obras condenadas a servir o momento histórico, são armas, utensílios, formas temporãs de difusão de uma cultura pragmática”.

Mais para frente, você comenta o longa *Cinco vezes favela*, produção do CPC da UNE:



“(o filme), independente do seu valor artístico, mas simplesmente pelo caráter de produção e pela posição ideológica assumida, evidentemente se revestirá de importância. Como produção independente, o filme rompe com os esquemas tradicionais da produção corrente, submetida aos capitais opressores, que medem o gosto público pelo critério do lucro comercial”.

A minha visão, e de muitos da minha geração, era a de que o bom filme era o filme objetivo, utilitário, cuja finalidade seria a educação política do espectador. Estávamos mais inquietos com o destino da sociedade e com o comunismo. Não havia preocupação com a estética ou com a narrativa, mas sim, se um filme funcionava ou não em termos de conscientização e de impacto. Era uma posição muito rígida e bastante desinteressante. Não vejo a menor possibilidade de aplicá-la atualmente.

E o *Cinco vezes favela* foi realizado pelo CPC com esse espírito didático. Esse pressuposto de um cinema pragmático é tão falido que se você revir o filme nos dias de hoje vai notar que o único episódio coerente, que ainda possui um potencial crítico, é o *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade. Concorda?

É um episódio que não foi realizado originalmente pelo CPC da UNE. O Joaquim dirigiu o curta anos antes e serviu de inspiração para o trabalho de Cacá Diegues, Miguel Borges, Marcos Farias e Leon Hirszman. Ou seja, sem a visão intencionalmente política que o CPC defendia. *Couro de gato*, feito sem diálogos, apenas com ações, é o único que se mantém atual. Os demais são datados.

16. Bom... em suas críticas você persiste na defesa desse cinema didático. E *Vidas secas* (1963), do Nelson Pereira dos Santos, aparece como grande exemplo de um filme voltado para a ação ideológica. No número 51 da *Revista brasiliense*, de janeiro/fevereiro de 1964, no artigo “Vidas secas”, você escreve:

“justamente por saber se integrar no estágio de luta da revolução, e enquadrar-se nela para ser utilizado por ela, até que a realidade dos fatos acabasse por superá-los, para deixá-lo existir, daí por diante, como obra-



prima da arte cinematográfica. ‘Vidas secas’ é, neste momento, uma obra-de-arte cinematográfica e um instrumento completo de luta política”. Você prossegue o texto dizendo que o filme é perfeito para atuar na revolução social, pois congrega dois valores: é um ótimo instrumento político e é também uma obra-prima.

Sua conclusão retoma a discussão sobre o cinema como uma ciência do social:

“E para refutar as dúvidas quanto à destinação de ‘Vidas secas’ pode-se dizer que ele irá servir para todos aqueles que estão realmente interessados na libertação do país, isso porque é um filme claro, um filme que demonstra a evidência”.

Pelo visto, essa minha crítica, feita para uma das últimas edições da *Brasiliense*, ultrapassou o mero utilitarismo. Realmente *Vidas secas* é uma obra-prima, um filme atemporal, que analisa o Nordeste com visão crítica e estética. Tanto que ainda possui atualidade, não morre...

Não sei se você sabe, mas nessa época sofríamos uma pressão muito forte da crítica considerada reacionária. No *Estadão* havia um crítico oficial, o Rubem Biáfora, que era um *filho da mãe*, um sujeito que ignorava a existência do Brasil e de sua cultura. Ele idolatrava a arte europeia e cineastas como Bergman e Victor Sjöström. Na *Folha* acontecia uma situação muito parecida... Ou seja, os dois jornais mais importantes de São Paulo defendiam uma posição marcadamente anticinema brasileiro.

No *Correio da manhã*, jornal carioca, o Muniz Viana também fazia questão de defender um ponto de vista contra a cultura brasileira. Não havia, portanto, um jornal ou uma revista de grande circulação onde nós, defensores da tradição nacional, pudéssemos expressar nossas opiniões sobre a arte.

Portanto, o espírito por trás dessa série de artigos que eu escrevi é o de encontrar um espaço para desabafar, para debater propostas, já que não era



fácil encontrar um meio para circular nossas idéias. Muitas vezes são textos exagerados, com frases de efeito e visão controversa, mas que funcionaram como resposta à violência da crítica reacionária. Estávamos em conflito contra forças muito fortes que nos segregavam culturalmente.

17. Agora eu vou ler sobre alguns filmes que não mereciam sua consideração...

Porra. Agora você me deixou envergonhado. Quero saber quais são...

18. O pagador de promessas (1962)

O pagador...

19. É um artigo publicado em julho/agosto de 1962, no número 42 da **Revista brasiliense**, com o título “O culto ao herói messiânico”. Você não deixa de comentar que o filme é importante por abrir as portas do mercado internacional para o cinema brasileiro. Chega, inclusive, a pedir consideração da crítica pela repercussão de Anselmo Duarte no exterior. Entretanto, renega o filme por seu caráter ideológico. É um texto zangado contra o personagem principal de **O pagador de promessas**. Em sua opinião, o Zé do burro funciona apenas como estopim desorganizado da revolta popular, estopim messiânico que reafirma os valores da igreja católica sem transformar a massa em porta-voz da revolução. É o seu principal incômodo:

“‘O pagador de promessas’ pode ser fruto de uma visão de mundo definível como ‘culto ao herói messiânico’. Segundo essa visão do mundo, a principal forma revolucionária é o ‘povo’, ainda como idéia abstrata, aglutinada em torno de um herói mítico cuja ação se desenvolve por impulsos irracionais e incontroláveis. Não são as classes, nem a luta das classes que resolvem as contradições, mas unicamente o ‘povo’ unificado pelo sacrifício ou exemplo de um indivíduo, o ‘herói’, capaz de catalisar essa força popular. (...) Com



isso não se pensa em revolução, mas em simples revolta de um povo unificado não pela consciência das suas necessidades, mas pela admiração e crença no poder de uma personalidade fora do comum, que se apresenta como o Messias da antiguidade, para a salvação”.

O Zé do burro é um personagem fora dos parâmetros habituais. Para salvar seu burro, promete na Umbanda que pagará sua dívida na Igreja Católica. Ou seja, ele coloca em conflito duas visões espirituais do mundo. E é messiânico porque faz o povo se revoltar a partir da fé religiosa e não da luta política.

Quando vimos a peça do *Pagador* no Teatro Brasileiro da Comédia, tempos antes do Anselmo dirigir o filme, acreditamos na premissa dramática, do sujeito que deseja entrar na igreja com seu burro. Teatro é encenação. Mas quando assistimos ao filme, não sentimos a mesma credibilidade da peça: ficava muito estranho, porque a Bahia é aquela realidade ostensiva, com aquela igreja com colunas e escadaria... Quando o cinema materializou em realidade o texto de Dias Gomes, sentimos a falsidade da narrativa, sentimos que aquele personagem nunca poderia existir em um cenário tão realista, construído em uma igreja verdadeira de uma cidade também verdadeira. Criticamos negativamente a adaptação de Anselmo.

Fora que o Zé do burro nos passava esse incômodo ideológico. Diferente do Anselmo, não víamos o messianismo com empolgação, mas como uma superstição que paralisava o povo. Quando eu dirigi *O profeta da fome* (1969), analisei esse fenômeno como forma de alienação. Minha crítica fica evidente na cena em que o Mojica está pregado em um cruzeiro e um grupo de romeiros se entrega fervorosamente ao culto de um suposto ser superior. Eles acreditam em um conflito que não existe...

20. Um outro filme que você descarta é *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra. O artigo, também publicado no número 42 da *Brasiliense*, se chama “Testemunho não é acusação”. O que te incomoda ideologicamente no filme é que o Ruy filma o cotidiano e os costumes do playboy sem adotar uma posição crítica. Você sentencia que o cineasta, ao registrar a classe média sem emitir opinião, acabou por realizar um filme passivo e vazio.



“Para Ruy Guerra, o fenômeno se apresentou como um fato despido de causas ou conseqüências. Para ele, o ‘*playboísmo*’ foi apenas matéria de registro. Seu ângulo de visão constitui na descrição do fenômeno. Daí o seu erro (...) Sempre há um compromisso do artista e de sua obra; há um compromisso até na alienação. Portanto a isenção, o abstencionismo, a imparcialidade criadora são formas negativas de tomar partido, e o pior partido por sinal”.

Os cafajestes é um filme complacente, que procura chocar com a nudez da Norma Bengell. Aquela curra automobilística é totalmente exacerbada... Na época, não queríamos um cinema vazio, com polêmicas vazias. Eu estava aprendendo sociologia com o professor Florestan Fernandes e procurava uma arte com visão crítica sobre a sociedade. Não dava para ser diferente...

21. Para terminar, eu gostaria que você comentasse mais dois trechos da *Brasiliense*. Em seus artigos, você defende a idéia de que a cultura brasileira autêntica é aquela que propõe a transformação da sociedade. Na *Revista brasiliense* número 43, naquele artigo “Um cinema entre a burguesia e o proletariado”, de setembro/outubro de 1962, você escreveu que

“não pode haver cultura autêntica se não há condicionamento ao momento histórico e nesse sentido à situação econômica, social e política do país. Na situação atual o Brasil vive em regime de urgente transformação. Uma luta se trava entre as forças renovadoras e progressistas da nação”.

Naquele momento, nós éramos obrigados a assumir uma posição política. Não havia meio-termo, não se podia ficar em cima do muro. A nação estava bastante dividida entre os setores da esquerda e os da direita. Por isso, a cultura que defendíamos era uma cultura que respondia ao excesso de conservadorismo da arte realizada pelos reacionários. Buscávamos a renovação.

São Paulo era um centro fantástico de conservadorismo. A cultura paulista era um tripé formado pelo TBC, pela Vera Cruz e pelo Museu de Arte Moderna e montado por um único sujeito, o Ciccillo Matarazzo. Foi ele que



moldou os pilares das artes plásticas, do cinema, do teatro, do diabo! Não que devêssemos renegar completamente a experiência da elite econômica, mas não nos sentíamos retratados ali.

Por isso criamos o Teatro de Arena, que era o subúrbio, o *offside*, o *offbroadway*... O Arena era um pouco maior que a sala da minha casa, com lugar para 100 espectadores no máximo. No cinema a mesma coisa. Assumimos uma ação e um pensamento bastante radicais.

E nesses artigos, o radicalismo está expresso. Eu defendi um cinema ligado ao presente, que refletisse, debatesse e explicasse a História que estávamos vivendo. Queria uma arte capaz de transformar o mundo.

22. No mesmo artigo do número 43 há um último assunto que eu gostaria de levantar, em relação ao público que o cinema brasileiro buscava na época. Há um conflito, que marca o Cinema Novo do começo ao fim, sobre qual seria o espectador ideal para seus filmes: proletários, burgueses... Você escreveu:

“As dubiedades ideológicas, não só do filme baiano, mas do cinema brasileiro realizado por cineastas interessados no processo social, são resultados da posição ingênua de uma classe naturalmente instável, sempre no meio do caminho da participação, indecisa quanto à finalidade da sua arte. Sem saber se devem ou não servir ao proletariado, estão na verdade preparando um novo público dentro da burguesia mais avançada. É evidente que por ora os novos cineastas brasileiros não têm condições, inclusive psicológicas, para colocar suas obras a serviço da classe que ascende, mas acontece que, mesmo para servir à burguesia progressista nacional, os cineastas precisam evoluir”.

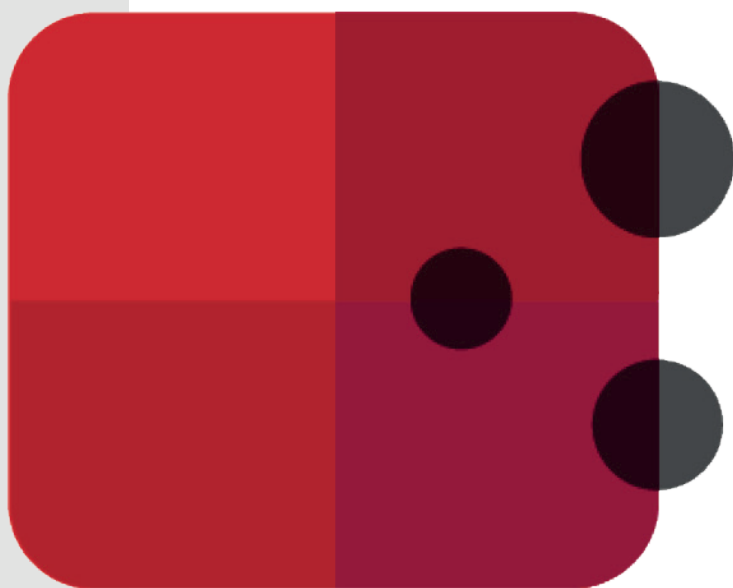
Aí eu virei sectário total. O cinema brasileiro que estava nascendo foi moldado pela burguesia. Os cineastas, incluindo eu mesmo, eram todos burgueses. A visão de que os filmes deveriam ser feitos obrigatoriamente para a classe operária e para o povo soa como uma frase de efeito.



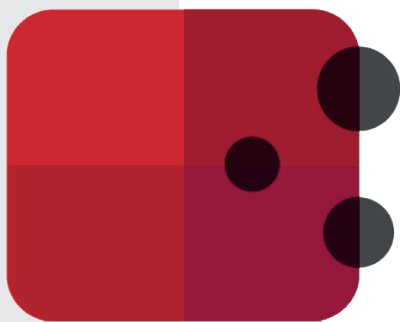
Neste trecho da minha crítica, eu tomo uma posição tão radical que chego a negar minha própria existência. É evidente que, como crítico e realizador, estou ligado ao Cinema Novo desde sua origem e me sinto muito atraído pelos filmes que meus colegas estão realizando. Então, quando disse, de modo gratuito, que os cineastas não têm condições psicológicas ou que precisam evoluir, assumi um ponto de vista distante de minhas próprias opiniões. Parece-me uma negação típica do *Partidão* comunista.

E não é que os autores estivessem despreparados para atingir um grande público. É que a realidade não estava pronta para receber, por exemplo, um filme como *Vidas secas*, que propunha uma renovação na linguagem cinematográfica...

rebecca

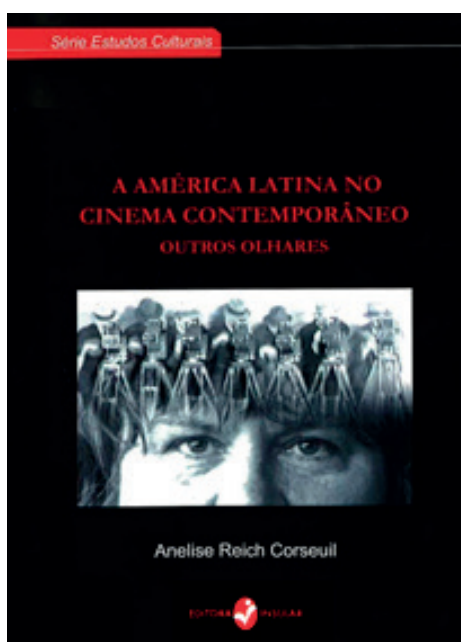


RESENHAS



“Eu é um outro”: as latinidades da América
Latina através das outras Américas

Fabián Nuñez¹



RESENHA

CORSEUIL, Anelise Reich. *A América Latina no cinema contemporâneo: outros olhares*. Florianópolis: Insular, 2012.

¹ Professor doutor adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Comunicação; mestre em Comunicação, Imagem e Informação e bacharel em Comunicação Social (habilitação em cinema), toda formação realizada na UFF. E-mail: fabian_nunez@id.uff.br



Vista como uma terra cheia de aspectos mágicos e maravilhosos ou como um lugar de uma insuportável violência e de uma profunda desigualdade social, a América Latina recebeu no último século um determinado modo de vê-la. Assim, no cinema, na segunda metade do século XX, as imagens recorrentes ao nosso subcontinente passaram, grosso modo, da sensual *cabaretera*, do nativo indolente e do ditador megalômano para o aguerrido guerrilheiro, o cruel narcotraficante e o indesejável imigrante ilegal. Como sabemos, apenas uma mera troca de estereótipos, que oculta uma profunda ignorância sobre os nossos países.

Por outro lado, devemos evitar dicotomias simplistas, uma vez que também possuímos a nossa carga de clichês em relação aos outros povos, americanos ou não. Também é preciso levar em conta os ensinamentos dos recentes estudos nas áreas humanas ao sublinharem a relevância do olhar do outro na autoconstrução da identidade, seja nacional, étnica, religiosa, social, individual ou de gênero, e os seus procedimentos na circulação e negociação desses fatores simbólicos, mesmo que esses processos se deem em relações fortemente assimétricas.

Desse modo, a busca de uma identidade, talvez a verdadeira obsessão da *intelligentzia* americana, traz à tona a paradoxal singularidade de um continente pensado como uma construção de sucessivas ondas migratórias e a autoconsciência de “sermos e não sermos europeus”. Como frisa o ensaísta mexicano Octavio Paz, ao abordar o pensamento de seu conterrâneo Leopoldo Zea, a alienação americana (“o não sermos nós mesmos e o sermos pensados por outros”) constitui “a nossa própria maneira de ser”. Assim, conforme afirma Paz, temos a consciência de “termos vivido na periferia da História”. Esse discernimento talvez nos torne aptos, mas não necessariamente imunes a angústias, a nos lançar no vórtice da modernidade, sobretudo atualmente quando as noções de centro e periferia não adquirem mais um sentido estrito de recorte geográfico.

No livro *A América Latina no cinema contemporâneo: outros olhares*, a pesquisadora Anelise Reich Corseuil estuda algumas produções audiovisuais latino-americanas, estrangeiras e transnacionais das duas últimas décadas



do século passado e dos primeiros anos do novo milênio sob a reflexão da identidade latino-americana e de sua imagem mediada pelo outro. Essa análise é realizada num viés interdisciplinar, por intermédio de um diálogo crítico com os “estudos culturais”, em particular de autores anglo-saxões. Em suma, não se trata de uma simples absorção de conceitos de modismos acadêmicos, mas de uma contundente abordagem de filmes, graças a uma sólida bagagem conceitual, em discussão com seus autores.

A obra é composta por onze ensaios, distribuídos em três partes: “*Cinema histórico ficcional e documentário da década de 80: cinema de denúncia*”, “*Cinema transnacional a partir da década de 90*” e “*Cinema reflexivo: paródia e alegoria*”. Na primeira parte, a autora aborda a imagem da América Latina do final da Guerra Fria em filmes estrangeiros. Desse modo, realiza no primeiro ensaio uma leitura do longa-metragem *A missão* (1986), de Roland Joffé, a partir do debate em torno do filme histórico e da escrita histórica como procedimentos narrativos intimamente preocupados em refletir mais o presente do que o passado, abrindo, pela primeira vez no livro, um diálogo com Fredric Jameson, ao contestar a sua argumentação sobre o “apagamento do passado histórico” no cinema contemporâneo.

Nesse sentido, o filme em questão, um épico hollywoodiano, espelha, diferentemente do que afirma Jameson, como produções culturais pós-modernas do Primeiro Mundo também podem traçar alegorias que envolvem o passado, o presente e o futuro de nações e suas interrelações sociopolíticas, econômicas e culturais. Corseuil aponta, inclusive ao chamar a atenção para um anacronismo de base (os fatos históricos que inspiraram a obra são do século XVII, mas a narrativa foi transposta para o século seguinte, para a Guerra Guaranítica), para uma imagem da América Latina do final do século XX, através de uma crítica ao capitalismo pela Teologia da Libertação.

Assim, os abnegados jesuítas do filme se aproximam dos sacerdotes latino-americanos da Teologia da Libertação, ao lado das camadas populares da América Latina na luta por suas reivindicações e, por isso mesmo, são violentamente reprimidos pelas elites locais em aliança com poderosos estrangeiros, além da repreensão e do cerceamento por parte das próprias autoridades eclesiásticas.



A temática sobre as representações audiovisuais de eventos históricos é prolongada na análise do longa-metragem *Salvador, o martírio de um povo* (1986), de Oliver Stone. O filme é uma adaptação de uma história verídica sobre a atuação de um fotojornalista estadunidense, ex-combatente do Vietnã, na guerra civil salvadorenha no início dos anos 1980, e nele Stone assinala as contradições do discurso em defesa dos valores “democráticos” do governo estadunidense e a sua prática imperialista. Podemos, assim, ver este filme como um ensaio de Stone para a sua trilogia do Vietnã, o que realizará posteriormente. O personagem principal se vê confrontado com a realidade que encontra no país centro-americano e a sua distorção por parte de seus superiores no jornal, que seguem uma linha editorial que reforça um discurso já pronto sobre o conflito a partir de uma ótica neoliberal e conservadora, típica da era Reagan. É instigante aproximarmos esse aspecto do filme à cobertura jornalística da grande mídia sobre as manifestações que atualmente ocorrem em nosso país.

Paralelamente, desenrola-se uma história romântica com uma salvadorenha. Diante dessa simbiose de fatos históricos e romance ficcional, Corseuil aprofunda sobre a relevância da narrativização da História, apoiando-se na obra de Hayden White. Em seguida reflete, a partir de Robert Burgoyne, sobre o papel do filme histórico no processo de autoconhecimento nacional, em especial ao construir outras narrativas sob o ponto de vista das minorias. O trabalho de Burgoyne será utilizado como referência em outros capítulos do livro. No último ensaio da primeira parte, Corseuil se volta, desta vez, para um filme não ficcional ao estudar o documentário anglo-canadense *The world is watching: inside the news* (1988), de Jim Munro e Peter Raymond, sobre a cobertura jornalística da guerra civil nicaraguense.

Coadunada com as recentes teorias sobre o documentário, a autora aponta para a extrema sensibilidade dos realizadores ao apresentarem uma visão multifacetada da Nicarágua sandinista, quando narram as condições de vida dos nicaraguenses impostas pelo processo revolucionário e a repressão sofrida pelos jornalistas internacionais por parte das autoridades locais, assim como a inadequação do discurso jornalístico das grandes redes de TV e a realidade da Nicarágua, para além da mera denúncia de manipulação da informação.



Voltamos a frisar a contundente atualidade dessas questões e, por isso mesmo, a validade das reflexões de Corseuil sobre o tema. No entanto, ressaltamos que o estudo sobre o gênero histórico será retomado no livro, quando Corseuil aborda novamente a alegoria nas produções culturais contemporâneas, na terceira parte da obra e, então, dialoga com a paródia.

Na segunda parte do livro, a autora se volta para uma produção ficcional e não ficcional mais recente de caráter transnacional. Assim, a partir de um interessante recorte fílmico, mas que não se restringe a ele (a autora constantemente o relaciona com outras obras audiovisuais contemporâneas), tece várias reflexões sobre a construção da identidade latino-americana ao encará-la como um processo dinâmico e intrinsecamente vinculado pelo olhar estrangeiro.

Desse modo, nos encontramos com várias chaves pelas quais tradicionalmente se abrem as interpretações sobre o “que é o latino-americano”. Assim, é abordada a violência, seja por um viés político, pela figura do guerrilheiro (o mítico *Che* Guevara, as guerras civis na América Central e a atual guerrilha zapatista no México) ou pelo viés criminal, na abordagem das favelas e do cotidiano de seus moradores, assim como pelos problemas de ordem social, tanto em relação ao âmbito urbano, como às comunidades marginalizadas dos centros urbanos, ou a situação dos imigrantes nos Estados Unidos, quanto em relação ao âmbito rural, no caso do sertão nordestino brasileiro ou do interior de Chiapas.

Nesse mesmo sentido encontramos também o tema do papel da memória na construção de uma identidade nacional, local ou étnica como uma autorreflexão em relação com a “outridade”, seja por um exilado que busca reconhecer um país que foi traumáticamente forçado a abandonar ou pelas trocas interculturais e assimétricas de comunidades de fronteira.

No entanto, o debate sobre o olhar estrangeiro não se restringe a criticar os clichês, uma vez que Courseuil dialoga com Tunico Amancio, que vincula a origem de muitos estereótipos aos processos culturais ocorridos em nossos próprios países, sobretudo durante a construção de nossas identidades nacionais. Destacamos também a abordagem dos filmes de John Sayles, em



particular, o ensaio reservado ao seu longa-metragem *A estrela solitária* (1996), cuja narrativa se passa em um fictícia cidade texana na fronteira com o México.

Ao partir de conceitos de Robert Stam, Ella Shohat, Hayden White e Robert Burgoyne, a autora reflete as questões étnicas presentes no filme, traçando, desse modo, um panorama teórico sobre o multiculturalismo e a sua relação com a ciência histórica. Desse modo, realiza reflexões sobre as articulações e as tensões entre as distintas comunidades representadas no filme (*chicana*, negra, branca e índia), sobretudo na salvaguarda ou no questionamento de uma memória local consolidada, com base em uma homogeneização, visando ao apagamento das diferenças.

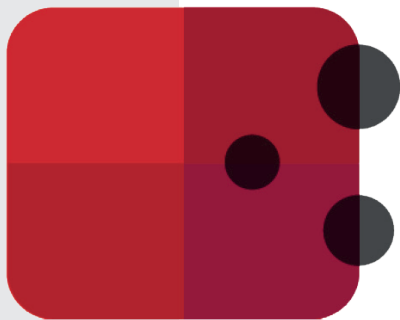
Embora se trate de um estudo caso, ou seja, a análise de um filme específico, tais indagações podem nos auxiliar em pesquisas sobre fronteira, que não mais encerram sentidos físicos, como muito bem frisa Corseuil, em sintonia com o pensamento contemporâneo. Inclusive as indagações da autora podem nos servir para uma reflexão sobre o tema da fronteira entre nós mesmos, entre os países latino-americanos, apontando, por conseguinte, para o outro que habita em nós.

Trata-se, infelizmente, de uma abordagem inusual na academia brasileira, em geral mais voltada para as relações centro e periferia, ignorando essa mesma dinâmica hierarquizante também existente num nível subcontinental. É possível ampliarmos esse escopo no auxílio aos debates sobre Estados plurinacionais na própria América Latina, dos quais a Bolívia é o caso mais célebre. Portanto, cremos que as indagações de Corseuil são uma porta aberta para promissores caminhos.

A última parte traz um fundamental estudo sobre a paródia e a alegoria, no qual mais uma vez a autora admoesta Fredric Jameson. O capítulo de abertura desse trecho é exemplar ao explicitar o papel dos “estudos culturais” no debate sobre a transculturalidade na pós-modernidade e a sua expressão em formas narrativas como a paródia e a alegoria, constituindo-se em um dos melhores ensaios da coletânea. Sublinhamos também, nessa última parte, a sempre fascinante discussão sobre os estereótipos, mais uma vez sem cair em singelas posições denunciatórias.

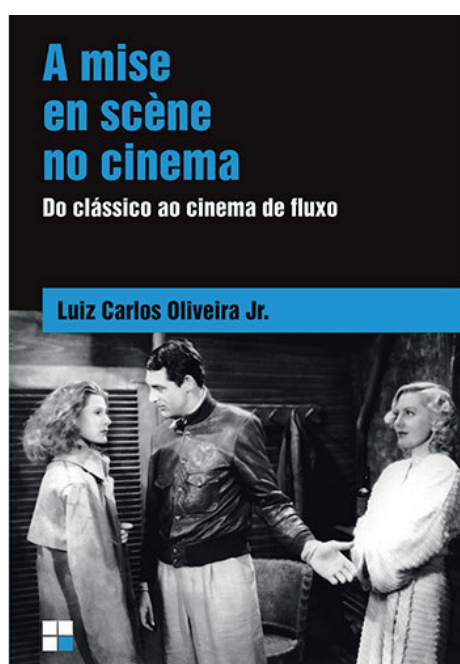


Em suma, o livro de Anelise Reich Corseuil é uma rica contribuição aos estudos sobre a América Latina e o cinema contemporâneo. Conceitualmente sólida, a autora analisa filmes ficcionais e documentários os mais variados, de ampla ou estrita circulação no Brasil, realizando debates pelos quais podemos refletir sobre esse obscuro objeto que é a América Latina e as suas várias representações.



A mise en scène e o cinema de fluxo

Carolina Gonçalves Pinto¹



RESENHA

OLIVEIRA JR. José Carlos. *A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus Editora, 2013.

¹ Carolina Gonçalves Pinto nasceu em São Paulo em 1977. É atualmente mestranda em Poéticas e Técnicas do Audiovisual, pelo Programa de Pós-graduação em Meios e Processos do Audiovisual, da ECA-USP. Graduiu-se em Cinema e Vídeo pela ECA-USP e fez Pós-graduação em Artes Visuais no Le Fresnoy - Studio National. Atua também como roteirista e realizadora, além de ter participado de diversos projetos como assistente de direção.



Por que, afinal continuar a falar da *mise en scène* nos dias de hoje, se o que vemos, desde a passagem dos anos 1990/2000, é o surgimento de um cinema que escapa à definição tradicional elaborada pelos jovens críticos dos *Cahiers du cinéma*, na década de 1950? A *mise en scène*, neste intervalo de 50 anos, teria se diluído, se tornado tão pouco aparente ou necessária aos filmes, que Jacques Aumont, a propósito de um filme desta nova leva, teria indagado “Será o fim da *mise en scène*?” indicando uma crise ou um certo mal estar que ronda, cada vez que o termo vem a tona. Se por um lado faz pouco sentido se falar em *mise en scène* como se falava há 60 anos, por outro, a carência de uma adequação do conceito que dê conta de apreender e expressar esta parcela da direção cinematográfica deixa evidente que discutir a *mise en scène* ainda possui uma função, mesmo que seja para dizer, a propósito destes filmes atuais, o que ele não é.

José Carlos Oliveira Jr., em *A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo*, confronta o conceito definido anteriormente para falar dos filmes de diretores como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang e Otto Preminger, com o “cinema de fluxo”, termo cunhado em uma série de artigos por Stéphane Bouquet a propósito de filmes que surgem no final dos anos 1990 e continuam em voga. Esta oposição entre dois tipos de cinema existe desde os primórdios do cinema ou, podemos dizer, na própria gênese do dispositivo. Como o próprio autor salienta, o cinema se divide entre duas vocações: “contar histórias herdadas do romance do século XIX” e “promover um alargamento da percepção e permitir ao homem que descubra um novo acesso aos fenômenos”.

“Se a primeira vocação predominou na maior parte da história do cinema, nada impedia que, cem anos depois do cinematógrafo de Lumière a segunda de se tornar, uma estética, uma tendência (uma moda?)”. (OLIVEIRA JR, 2013, p. 13).

O livro é dividido em duas partes, a primeira na qual a *mise en scène* reina absoluta, e o autor analisa, desde seu aparecimento na cena do teatro, a transposição do termo para o cinema, até chegar à definição de *mise en scène* no cinema clássico sobre a qual formula uma série de



interrogações. O autor propõe uma discussão em torno de três autores que trouxeram contribuições essenciais para se chegar à definição conhecida, cujo ponto alto é a afirmação de Michel Mourlet: “Tudo está na *mise en scène*”. Mourlet expõem seu pensamento com o texto *Sur un art ignoré*, publicado originalmente no *Cahiers du Cinéma* em 1959. Jacques Rivette e Éric Rohmer são lembrados com alguns dos principais textos publicados ao longo da década de 1950. Os autores apresentam algumas divergências entre si, mas, entretanto, existem premissas comuns que se complementam e se aplicam ao cinema realizado na era de ouro do cinema narrativo.

Mas o que viria a ser esta definição edificada nas páginas do *Cahiers*? Segundo palavras de Godard, seria o controle absoluto do universo, ou, como define Oliveira Jr. em sua leitura destes textos, uma tentativa de “ordenar o real, de emprestar uma forma ao que é originalmente caótico.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 9). No cerne desta discussão, estariam os atores, elementos organizadores essenciais, e para o qual todos os outros elementos da narrativa deveriam convergir. Como defendia Mourlet, a preeminência dos atores era o fator crucial para a organização do espaço, e conseqüentemente, da cena.

Um dos pontos ressaltados por Oliveira Jr. é a preocupação formal dos diretores da fase clássica do cinema e a tendência a controlar os elementos da cena, visando o equilíbrio e o domínio de uma técnica, que o autor vai comparar aos cânones da pintura clássica. A exaltação do belo, a precisão e principalmente a noção que o artista tinha de possuir uma técnica e saber exercê-la. Como acontecia com os pintores do classicismo, nos filmes da época clássica do cinema, existia a noção clara de um projeto. Tanto de posicionamento dos atores no espaço, como *decupagem* e movimentos de câmera, através dos quais os diretores expressavam seu estilo, ponto de vista, sua visão de mundo. Detemo-nos aqui sobre uma análise que o livro traz a respeito da obra de Otto Preminger, a quem, no conceito dos críticos e, sobretudo de Mourlet, as premissas até então discutidas se aplicavam sem nenhuma restrição, sendo o exemplo máximo do que a *mise en scène* poderia exprimir.

Se na primeira parte, Oliveira Jr. estrutura sua análise a partir de textos que permitiam dar conta do pensamento sobre o cinema clássico, a partir desta



etapa do livro o que veremos é uma multiplicação de propostas, e o autor vai recorrer sobretudo aos filmes para analisar a diluição que a *mise en scène* vai experimentar. Oliveira Jr. elenca alguns diretores deste período do cinema moderno. O autor considera essencial se deter sobre o estudo das obras de Jean Eustache, Maurice Pialat, Phillippe Garrel e o casal Straub-Huillet para entender posteriormente, o florescimento do “cinema de fluxo” contemporâneo.

A segunda parte do livro se inicia com a crise do cinema clássico e a passagem para o cinema moderno, na qual vemos sobretudo dois movimentos; por um lado de diretores que vão tensionar ao máximo os fios pelos qual exercem o controle sobre os elementos de sua cena e, no extremo oposto, aqueles que vão buscar afrouxar seus laços e deixar espaço para que a realidade invada lentamente o quadro. Cria-se, desta forma, um estiramento da *mise en scène* em dois sentidos opostos, com filmes que se colocavam acima e abaixo da linha da *mise en scène*.

“Instaura-se, então, uma crise da *mise en scène*. E essa crise não se limita a um dilema conceitual forjado pela crítica: a ideia de que a *mise en scène* em algum momento se tornou uma arte “impossível” repercute de maneira evidente nos filmes (...). Basicamente, portanto, aquela crise da *mise en scène* na passagem clássico-moderno engendrou duas tendências opostas: a de uma ultracomplexificação das técnicas de *mise en scène* (Ruiz, De Palma, Fassbinder, Syberberg, Wenders) e a de uma busca pelas formas de encenação mais brutas e imediatas (Garrel, Pialat, Eustache, Cassavetes).”
(OLIVEIRA JR., 2013, p. 89-90)

Esta crise que se instaura em relação à *mise en scène* tem sua origem, sobretudo, em uma perda da inocência. Tanto por parte de diretores, como por parte do público, como se o controle absoluto do universo estivesse em cheque. O clássico havia sido abalado, mas a *mise en scène* clássica ainda é um modelo forte demais para não ser sentido, mesmo nos filmes que o criticam e buscam dele fugir. Como em uma oposição dialética, o que se opõe, está sempre partindo de um modelo primeiro do qual quer se desvencilhar. Os diretores aqui analisados, embora partam de premissas bastante distintas e atinjam resultados igualmente díspares, têm em comum uma certa abertura e um certo respeito



pelo real. Que só se manifesta uma única vez. O momento de se filmar cada cena, cada *take* é único para eles e agir assim talvez seja de fato uma renúncia ao controle absoluto de cada elemento, ou, a constatação de que, talvez, ele nunca tenha existido.

Nos anos 1970/1980, esta crise vai se potencializar ao máximo, quando o cinema moderno também encontra seu desenvolvimento máximo seguido por seu esgotamento. A resposta a este esgotamento criativo se reflete no momento seguinte, 1980/1990. Oliveira Jr. aponta que os filmes feitos nesta época carregam a marca de filmes que vêm depois de alguma coisa.

“A forma que resulta desta constatação, portanto é uma forma tardia e, como tal, traz em si o peso da idade avançada do cinema. Peso que pode se manifestar como uma dificuldade (em última análise, dificuldade de inventar e rodar um único plano).” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 122).

É o cinema maneirista, carregado de imagens de 2º grau, imagens que já remetem a outras imagens já vista anteriormente. Não existe nada que não tenha sido feito ou visto, o gesto de um ator, a composição de um plano. Tudo remete a uma acentuada dificuldade em se criar algo. A imagem aparece sempre como o eco de outros filmes e os diretores vão dialogar com esta consciência de que chegam depois de alguma coisa, tornando aparente em seus filmes esta dificuldade em se filmar, em se construir, que seja um único plano. Na tentativa de refazer à exaustão aquilo que já foi feito diversas vezes, o maneirista não refaz seu modelo, mas o desconstrói no exercício de sua repetição.

O reconhecimento do cinema desta época como um “cinema maneirista”, não surge por acaso e é aqui elencada por Oliveira Jr., dando continuidade à sua comparação entre a trajetória do cinema em sua curta existência e os movimentos que a pintura seguiu ao longo de séculos. O termo surge em um dossiê publicado em 1985 no *Cahiers du Cinéma* que se resume no pensamento de que “analogamente ao que ocorrera nas artes plásticas com o fim do Renascimento, o cinema vivia um momento maneirista.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 122).



Para o autor, o momento maneirista é o berço do surgimento do cinema de fluxo. Algumas dualidades são apontadas, como a oposição entre os pintores que acreditavam na expressão da cor, (que gera na composição a mescla de todas as formas em sua ausência de contorno) e aqueles que acreditavam no desenho, buscavam sua precisão, através do traço nítido. Ou ainda, o dualismo expresso em *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, de Shiller, do impulso-forma, que tende a organizar o caos através de uma forma, e o impulso-sensível, ou impulso-matéria, que diz respeito à fruição das sensações, e a síntese destes dois impulsos, o impulso-lúdico, como a possibilidade de se experimentar o mundo através das sensações, mas criando para isso uma significação. Quanto ao cinema, esta dualidade se expressa na oposição entre cineastas que acreditam no plano, ou seja, a composição do quadro, na unidade básica de expressão e, por consequência, na montagem (ou a justaposição dos planos), e os cineastas que acreditam no fluxo das imagens, na captação do mundo através da sua aparência.

No final dos anos 1990, começam a aparecer filmes que parecem deixar em sua composição espaço para o que pode advir do mundo, em sua “captura aleatória de aparências mutáveis.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 135). Se o livro evoca e se detém na análise de cineastas do período do cinema moderno, é porque aqui encontramos certa semelhança no que diz respeito a uma preocupação que surge em se captar o mundo tal qual ele é. O cinema de fluxo parece ser, desta forma, a reação ao cinema maneirista, a uma complicação exacerbada do formalismo presente no cinema maneirista, como se o cinema pedisse pelo fim de amarras e contingências, desembocando em um cinema onde predomina o livre escoamento das imagens. E para isso, se volta para o mundo, do qual tenta apreender seu movimento.

Novamente aqui, sentimos que, ao longo das análises de filmes dos cineastas Hou Hsiao-Hsien, Gus Van Sant, Lucrécia Martel, Apichapong Weerasethakul, Claire Denis, Philippe Grandrieux, entre outros menos presentes, quanto mais a *mise en scène* se dilui, mais difícil se torna o embate do crítico em definir este objeto fílmico. Mais uma vez é necessário se debruçar sobre os filmes para poder falar de suas particularidades e tentar, através destas enxergar um movimento comum.



Oliveira Jr. nos dá uma possível apreensão para o cinema de fluxo a partir destes elementos presentes na maioria deles. Pode-se dizer que, de modo geral, não existe um conflito ou um drama aparente. Os fatos simplesmente têm lugar. Não estamos no campo da dialética em que os fatos são precedidos por causas e tornam-se deles as consequências. “O drama se constitui, quase que na sua própria ausência, diluído na correnteza de situações.” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 148). Este cinema nasce de um “pacto com a contemplação parcimoniosa do mundo.” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 148).

“No lugar da densidade psicológica, enxertam-se blocos de afetos, fragmentos de vida sem significados fechados, uma primazia do sensorial e do corpóreo em detrimento da psicologia e do discurso. Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença ao tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma “nova rítmica do olhar”, é criar a sensação mais que o sentido.” (OLIVEIRA JR, 2013, p. 147).

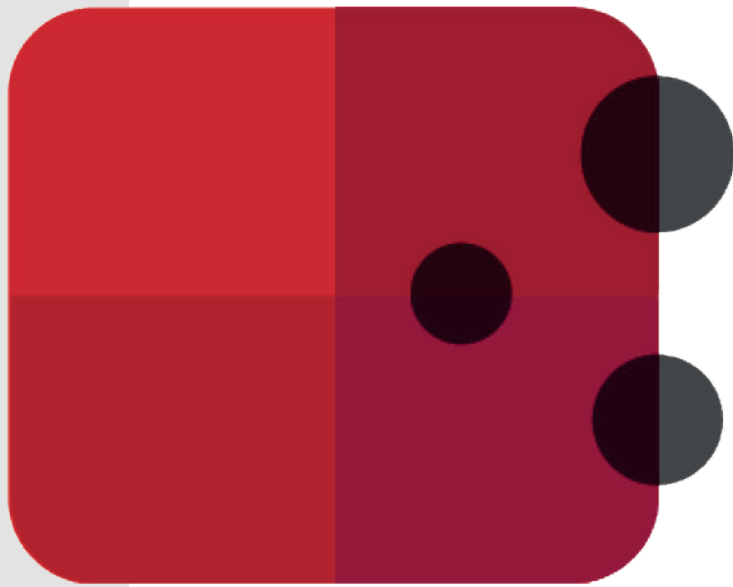
À busca pela estruturação do cinema clássico, se opõe este cinema que parece se volatilizar. Se o cinema clássico estava para a pintura renascentista, Oliveira Jr. coloca o cinema de fluxo como o equivalente ao barroco. Não no que tange aos excessos deste estilo. Ao contrário, na dificuldade em que a forma barroca tem de se estabelecer, na sua ausência de contornos. O cinema de fluxo seria aquele que se exprime por um escoamento de uma forma em outra.

Daí a dificuldade de colocar o conceito forjado nos anos 1950 como um decalque sobre este cinema atual e acreditar que os contornos serão os mesmos. Se existe *mise en scène* nestes filmes, esta faz parte de um questionamento deste conceito. Oliveira Jr. conclui, no entanto, que, por outro lado, não podemos abandonar completamente o conceito. Trata-se de um “parâmetro ao qual sempre é preciso voltar de tempos em tempos – um conceito fundamental do cinema.” (OLIVEIRA JR, 2013, Pg. 207). É, portanto, premente problematizá-la quando confrontada a filmes que apresentam tamanha fluidez. “É possível, de fato, que o reinvestimento de interesse na *mise en scène*, passados 50 anos desde sua consagração no



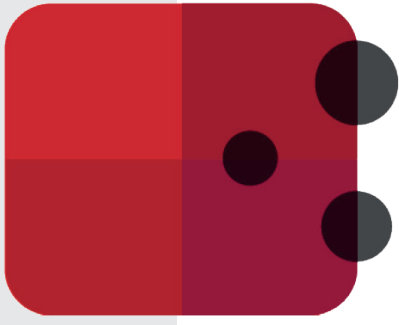
vocabulário crítico dos *Cahiers*, esteja relacionado à percepção de que ela se tornou uma arte rara, quase inencontrável, daí a necessidade de redescobrir seu segredo” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 206).

rebecca



FORA DE QUADRO

rebeca



Norma Bengell, máculas e maculelês

Rubens Machado Jr.



Memória

Mácula já designou um ponto cego no aparelho da visão, embora seja mais que isso no dicionário, até mesmo a “pequena área no centro da retina na qual a acuidade visual é máxima” (Aulete). De ponto brilhante a ponto apagado de nosso cenário visível, lembramos aqui Norma Bengell, a mais cinematográfica de nossas atrizes, agora desaparecida. Talvez sempre um tanto sumida, é verdade, de modos diversos, ao longo das cinco décadas em que atuou, a partir da sua estreia, em paródia de La Bardot na chanchada *O homem do Sputnik* (1959), até Dona Deise Coturno, a reticente “lésbica do prédio” na série *Toma lá, dá cá* (2009). Desde o seu aparecimento foi saudada como se o encanto plástico brasileiro de alguma Marta Rocha ganhasse de súbito na grande tela alternativas dramáticas. Sua grandeza se revela e se consolida em pouco tempo. Trabalhou com bons diretores, premiados ou reputados pela crítica, como, entre outros, Carlos Manga, Jorge Ileli, Anselmo Duarte, Ruy Guerra, Walter Hugo Khouri, Domingos de Oliveira, Júlio Bressane, Paulo César Saraceni, Rogério Sganzerla, Ana Carolina e Glauber Rocha; para não falarmos dos italianos Alberto Lattuada, Pasquale Festa Campanile, Mario Bava, Giuliano Montaldo e Sergio Corbucci. A crítica indicou mais de uma vez a importância de sua enorme carreira nacional (internacional até, sem muitos paralelos possíveis com atores brasileiros), em contraste com a pequena coleção de papéis consagradores, para além dos relativamente poucos mais citados, mesmo por cinéfilos de carteirinha. Ou estamos assim tão mal de cinefilia? A crítica pouco fez além do discreto *frisson*, o reiterado indicar passageiro, no decantado semblante de “três raças tristes” um remoto cataclismo. À parte os maculelês e cordiais saudações de praxe, pouco se debateu, estudou ou interpretou sobre o seu reconhecido talento; talvez ainda hoje estejamos despreparados para tanto.



Vida

Corajosa, enfrentou a ditadura, depois teve que se exilar; mesmo até Nelson Rodrigues menciona certo “brio de Joana D’Arc” (“A morte do teatro”, 1968, in: *A cabra vadia*, 2007, p. 318). “Faz parte daquele pequeno e nobre bando de mulherões que representam o sexo feminino em uma certa hora da humanidade. Todo mundo foi apaixonado pela Norma Bengell”, disse Domingos de Oliveira, quando soube da sua morte. Inácio Araújo em seu blog comentou “O que me entristece de fato nem é Norma Bengell ter morrido, pois morrer todos morremos. É perceber a absoluta injustiça que o Brasil faz com seus grandes artistas, o abandono a que são relegados, a maneira como foi tratada em vida. Claro, me entristeceu ler das dificuldades econômicas pelas quais passava no fim da vida. Mas muito, muito mais doloroso é saber que isso teve ressonância infinitamente menor que as acusações de roubo feitas há algum tempo. Isso, para mim, é de chorar. Essa ignorância satisfeita, incapaz de reconhecer a beleza de uma obra. Esse ressentimento infinito que pensa que é moralidade”.

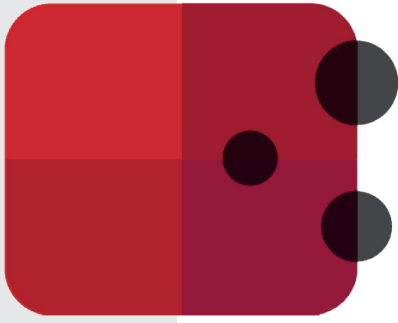
Trabalho

O feitiço da sensualidade de Norma nas telas proporcionava persistente mistério. Já pela sua fisionomia, mediadora dos diferentes brasis, como pela atenção expectante do seu olhar, a cada aparição La Bengell contaminava a cena, parecia fadada a pressentir os maiores descabros, como se fosse capaz de enxergar algo que deveria estar nos preocupando. O que sua expectativa nos transmite com singular sex appeal evocaria algo jamais filmado, um mapa obscuro do país, que nos faz, como a ela mesma, um bicho acuado, temeroso do que a noite esconde. Fera porém ferida, o alcance do seu charme de mulher fatal parecia ter como maior vítima, finalmente, a ela própria. Capaz de súplicas, e de nos afligir, o apelo de sua presença, em glamour divino e resistente, é o paradoxo de algo que, mesmo decaído, permaneceu forte, inarredavelmente popular. Seu exigente estar na expectativa tem o esperar que evapora rápido



da arcaica Penélope para a mais escancarada sofreguidão moderna. Sua última aparição foi em montagem carioca da peça de Samuel Beckett - *Dias felizes!* Norma Bengell nos fará falta.

rebeca



Norma Bengell, um dossiê fotográfico

Carlos Eduardo Pereira¹

¹ Carlos Eduardo Pereira é formado em cinema pela UFF, mestre em música pela UFRJ e doutor em comunicação social pela UFF, com a tese *Carnavalização e antropofagia no metacinema de Carlos Reichenbach*. Pesquisador e programador de cinema da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde também é pianista de filmes mudos. E-mail: cadu1pereira@hotmail.com



Norma Almeida Pinto Guimarães D'Área Bengell, nascida em 1935 no bairro do Rio Comprido, no Rio de Janeiro, e recentemente falecida (09/10/2013), foi uma das mais importantes personalidades do cinema brasileiro, também com carreira internacional. Atriz, diretora, cantora e produtora passou por diversas fases de nossa cinematografia, desde as chanchadas da Atlântida (*O Homem do Sputnik*), o Cinema Novo (*Os Deuses e os Mortos*), o Cinema Marginal (*O Anjo Nasceu, Abismu*), o cinema de Walter Hugo Khouri (*Noite Vazia, O Palácio dos Anjos e Eros, o Deus do Amor*), filme produzido na Boca do Lixo por A. P. Galante (*Paixão na Praia*), até o cinema da retomada (*O Guarani*). No exterior trabalhou em produções francesas, italianas, espanholas e americanas, interpretando personagens em filmes de diversos gêneros, inclusive terror (*O Planeta dos Vampiros*) e *western spaghetti* (*Fedra West e Os Cruéis*). No filme estadunidense *Running out the luck*, dirigido por Julien Temple, contracenou com o astro do rock Mick Jagger.

Filha única de um alemão e uma carioca teve uma infância conturbada, vivendo alguns anos na Alemanha com os avós paternos, durante o final da infância e a adolescência. De volta ao Brasil, começou a trabalhar como modelo e depois como vedete do teatro de revista da Companhia de Carlos Machado. Em 1959, viajou para a Austrália, para cantar com Domenico Modugno, e no seu retorno foi convidada por Carlos Manga para trabalhar em *O Homem do Sputnik*, seu primeiro trabalho no cinema.

Norma Bengell fez o primeiro nu frontal do cinema brasileiro no filme *Os Cafajestes*, causando escândalo na época. Por sua atuação no filme premiado com a Palma de Ouro em Cannes, *O Pagador de Promessas*, recebeu convite para trabalhar na Itália, onde foi atriz de *O Mafioso* de Alberto Latuada, *La Constanza della Ragione* de Pasquale Festa Campanile, entre outros. Por seu trabalho no filme do Latuada, recebeu o prêmio David de Donatello de melhor atriz.



Voltou a filmar no Brasil, em 1964, com Walter Hugo Khouri, no filme *Noite Vazia*, que concorreu à Palma de Ouro no Festival de Cannes no ano seguinte. Durante as filmagens, ela se casou no *set* com o ator italiano Gabriele Tinti. Casamento que duraria até o final da década de 1960.

No período da ditadura militar, foi diversas vezes detida pela polícia e sofreu interrogatórios, o que fez com que se exilasse na França, em 1971. País onde também participou de filmes e peças teatrais.

Enquanto atriz, Norma Bengell é uma das poucas profissionais brasileiras que se dedicou majoritariamente ao cinema. Trabalhou também em televisão e no teatro, tanto no Brasil como no exterior, como por exemplo na montagem de *Les Paravents* de Jean Genet, com direção de Patrice Chereau (1983). No entanto, seus trabalhos no teatro e na televisão são em número bem pequeno, se comparado a sua intensa carreira cinematográfica.

Na televisão foi atriz nas novelas *Os Imigrantes* e *Os adolescentes* da TV Bandeirantes e *Partido Alto* da Rede Globo. Seu último personagem na TV foi a lésbica Deise Coturno da série *Toma lá dá cá*, da Globo, em 2008.

Foi homenageada no primeiro FESTRIO (Festival Internacional de Cinema, Vídeo e TV do Rio de Janeiro) (1984). Foi jurada da segunda edição do mesmo festival (1985), onde protagonizou uma bombástica discussão pública com a atriz americana Ellen Burstyn (ganhadora do Oscar de Melhor Atriz pelo seu trabalho no filme *Alice não mora mais aqui* de Martin Scorsese), quando declarou ser “uma grande atriz”. No mesmo ano recebeu das mãos de Jack Lang, Ministro da Cultura da França na época, a condecoração de Oficial das Artes e Letras, concedida pelo governo francês.

Como cineasta começou a dirigir curtas metragens em 1980, passando ao longa metragem em 1987, com *Eternamente Pagu*. Dirigiu um segundo e último longa metragem em 1996, *O Guarani*, que lhe ocasionou problemas com as prestações de contas e com a opinião pública, lhe trazendo muito aborrecimento. Seus últimos trabalhos no cinema foram três curtas documentários, produzidos pela Riofilme, sobre três pianistas brasileiras, Guiomar Novaes, Antonietta Rudge e Magda Tagliaferro (2003 e 2004). O que se segue é um dossiê fotográfico de sua carreira no cinema e sua filmografia.



Em uma recepção na embaixada do Brasil em Roma. Na foto vemos também Mercedes La Valle, correspondente da Gazeta de São Paulo, Hugo Sola, presidente do Instituto Cultural Ítalo Brasileiro e o embaixador do Brasil em Roma, Hugo Gouthier.



Com Hugo Gouthier, embaixador do Brasil em Roma, em uma recepção na embaixada brasileira na Itália. Com Hugo Gouthier, embaixador do Brasil em Roma, em uma recepção na embaixada brasileira na Itália.



ano 2 número 4

Fora de
Quadro

Almoçando com
o diretor geral
da Unitalia Film,
Alberto Fioretti,
no *Centro
Sperimentale di
Cinematografia*,
em Roma.



Parodiando Brigitte
Bardot em *O
Homem do Sputnik*
de Carlos Manga.
Na foto com
Oscarito. 1959.



No filme *Conceição*,
de Hélio Souto (na
foto também como
ator), 1960.



Em *Mulheres e Milhões*
de Jorge Ileli, 1961.



No filme *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, 1962.



Com Jece Valadão em *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, 1962.



tracendo com
Walter Forster no
zimo episódio do
filme *As Cariocas*,
dirigido por Fernando
de Barros, 1966.



Vazia, de Walter
Goretti, 1964.



No filme *Edu, coração de ouro*, de Domingos de Oliveira, 1968.



Com Jardel Filho em *Antes, o verão*, de Gerson Tavares, 1968.



Com Maria
Gladys e
Hugo Carvana
em *O Anjo
Nasceu*, de
Júlio Bressane,
1969.



Com Othon Bastos em *Os Deuses e os Mortos*, de Ruy Guerra, 1970.



No filme *A Casa Assassinada*, de Paulo César Saraceni, 1971.



Com Cláudio Marzo em *Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil*, de Antônio Calmon, 1971.



Com Jean-Louis
Trintignant no
filme *A Verdade
Proibida* (*Défense
de Savoir*),
de Nadine
Trintignant, 1973.



Com Geneviève Grad em *Palácio dos Anjos* (*Le Palais des anges*) de
Walter Hugo Khouri, 1970.



*Paranóia, de Antônio
Calmon, 1976.*



*Na Boca do Mundo, de
Antônio Pitanga, 1978.*





Abismo, de Rogério Sganzerla, 1978.

Com Cristina Pereira, Myrian Muniz e Ary Fontoura no filme *Mar de Rosas*, de Ana Carolina, 1978.





No filme *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, 1980.



Em um dos raríssimos filmes de ficção científica do Brasil, *Abrigo Nuclear*, de Roberto Pires, 1981.



No filme *Rio Babilônia*, de Neville D'Almeida, 1982.



Em participação especial no filme *O Filho Adotivo*, de Deni Cavalcanti, 1984.



Norma Bengell e
Guilherme Fontes
se encontram
nas telas no filme
*A Cor do seu
destino*, de Jorge
Durán, 1986.



Com Lucélia Santos em *Fonte da Saudade*,
de Marco Altberg, 1987.



Nas filmagens de
Eternamente Pagu, 1988.

Márcio Garcia e Tatiana
Issa em *O Guarani*, último
filme dirigido por Norma
Bengell, 1996.



Filmografia



Como atriz

1. *O Homem do Sputnik* de Carlos Manga. Brasil, 1959.
2. *Conceição* de Hélio Souto. Brasil, 1960.
3. *Sócio de Alcova (The sleeping partner)* de George H Cahan. Brasil/EUA/Argentina, 1961.
4. *Mulheres e Milhões* de Jorge Ileli. Brasil, 1961.
5. *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte. Brasil, 1962.
6. *Os Cafajestes* de Ruy Guerra. Brasil, 1962.
7. *O Mafioso (Il Mafioso)* de Alberto Lattuada. Itália, 1962.
8. *I Cuori Infranti* no episódio *E Vissero Felice* de Gianni Puccini. Itália, 1963.
9. *La Ballata dei Mariti* de Frabrizio Taglioni. Itália, 1963.
10. *La Costanza della Ragione* de Pasquale Festa Campanile. Itália, 1964.
11. *Noite Vazia* de Walter Hugo Khouri. Brasil, 1964.
12. *Il Mito* de Adimaro Sala. Itália, 1965.
13. *O Planeta dos vampiros (Terrore nello spazio)* de Mario Bava. Itália/Espanha, 1965.
14. *Vigarice à Italiana (Una Bella Grinta)* de Giuliano Montaldo. Itália, 1965.
15. *O Homem de Toledo (L'Uomo di Toledo)* de Eugenio Martín. Itália/Espanha/Alemanha Ocidental, 1965.
16. *As Cariocas* de Fernando de Barros. Brasil, 1966.
17. *Os Cruéis (I Crudeli)* de Sergio Corbucci. Itália/Espanha, 1967.
18. *Mar Corrente* de Luiz Paulino dos Santos. Brasil, 1967.
19. *A Espiã que entrou em fria* de Sanin Cherques. Brasil, 1967.
20. *Antes, o verão* de Gerson Tavares. Brasil, 1968.



21. *Fedra West* de Joaquín Luis Romero Marchent. Espanha/Itália, 1968.
22. *Desesperato* de Sérgio Bernardes Filho. Brasil, 1968.
23. *Edu, coração de ouro* de Domingos de Oliveira. Brasil, 1968.
24. *Juventude e ternura* de Aurélio Teixeira. Brasil, 1968.
25. *O Anjo Nasceu* de Júlio Bressane. Brasil, 1969.
26. *Verão de fogo (OSS 117 prend des vacances)* de Pierre Kalfon. França/Brasil/Itália, 1970.
27. *Palácio dos anjos* de Walter Hugo Khouri. Brasil/França, 1970.
28. *Os Deuses e os Mortos* de Ruy Guerra. Brasil, 1970.
29. *Paixão na Praia* de Alfredo Sternheim. Brasil, 1971.
30. *O Capitão Bandeira contra o Dr. Moura Brasil* de Antônio Calmon. Brasil, 1971.
31. *As Confissões do Frei Abóbora* de Braz Chediak. Brasil, 1971.
32. *A Casa Assassinada* de Paulo César Saraceni. Brasil, 1971.
33. *Os sóis da Ilha de Páscoa (Les Soleils de l'Île de Pâques)* de Pierre Kast. França/Brasil/Chile, 1972.
34. *O Demiurgo* de Jorge Mautner. Brasil, 1972.
35. *A Verdade Proibida (Défense de Savoir)* de Nadine Trintignant. França, 1973.
36. *Le Soleil de Palicorna* de Philippe Joulia. França, 1974 (filme para televisão).
37. *Assim era a Atlântida* de Carlos Manga. Brasil, 1974.
38. *Une vieille maîtresse* de Jacques Trébouta. França, 1975 (filme para televisão).
39. *Paranoia* de Antônio Calmon. Brasil, 1976.
40. *Abismu* de Rogério Sganzerla. Brasil, 1978. Também foi produtora do filme.
41. *Na Boca do Mundo* de Antônio Pitanga. Brasil, 1978.
42. *Mar de Rosas* de Ana Carolina Teixeira Soares. Brasil, 1978.
43. *A Idade da Terra* de Glauber Rocha. Brasil, 1980.



44. *Eros, o Deus do Amor* de Walter Hugo Khouri. Brasil, 1981.

45. *Abrigo Nuclear* de Roberto Pires. Brasil, 1981.

46. *Rio Babilônia* de Neville D'Almeida. Brasil, 1982.

47. *Tabu* de Júlio Bressane. Brasil, 1982.

48. *Tensão no Rio* de Gustavo Dahl. Brasil, 1984.

49. *Filho adotivo* de Deni Cavalcanti. Brasil, 1984.

50. *Fonte da Saudade* de Marco Altberg. Brasil, 1985.

51. *A Cor do seu destino* de Jorge Durán. Brasil, 1986.

52. *Running out the luck* de Julien Temple. EUA, 1987.

53. *Eternamente Pagu* de Norma Bengell. Brasil, 1988.

54. *Vagas para moças de fino trato* de Paulo Thiago. Brasil, 1993.



Como diretora

1. *Maria Gladys, uma atriz brasileira*. Curta metragem. Brasil, 1979.

2. *Maria da Penha*. Curta. Brasil, 1980.

3. *Barca de Iansã*. Curta. Brasil, 1980.

4. *A Voz Humana*. Video independente, onde também é atriz e produtora, com texto de Jean Cocteau. Brasil, 1982.

5. *Eternamente Pagu*. Brasil, 1987. Também foi roteirista.

6. *O Guarani*. Brasil, 1996. Também produtora executiva.

7. *Infinnitivamente Guiomar Novaes*. Curta metragem documentário. Brasil, 2003.

8. *Antonietta Rudge - O êxtase em movimento*. Documentário. Brasil, 2004.

9. *Magda Tagliaferro – a vida dentro de um piano*. Documentário. Brasil, 2004.



Referências

Arquivo Cinemateca Do Mam. *Norma Bengell*. Rio de Janeiro. Cinemateca do MAM. s. p.

_____. *Eternelle Norma...* s. a., s. l., s. d.

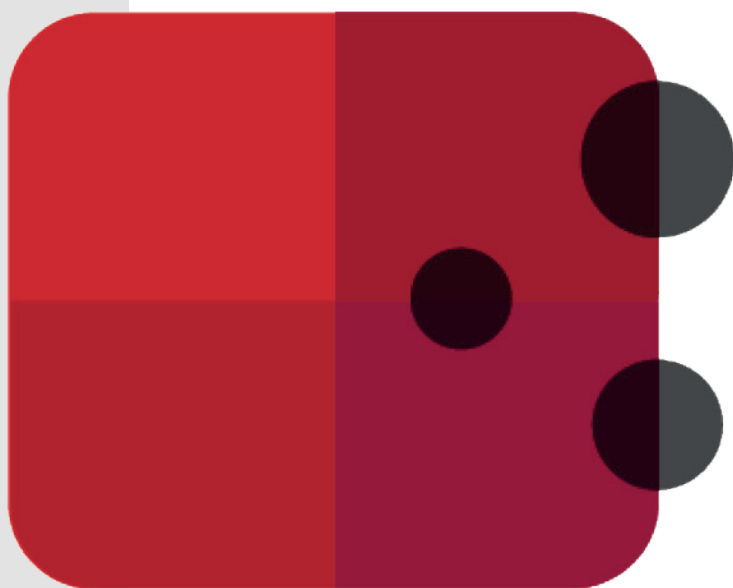
BENGELL, Norma. *Filmografia*. Rio de Janeiro, s.d. (Pertencente ao acervo da Cinemateca do MAM).

FLAI CINEMATOGRÁFICA LTDA. *Eternamente Pagu* (Press release). Rio de Janeiro: Flai Cinematográfica Ltda. 1987. 22p.

GARCIA, Jorge Edson. *Biofilmografia*. Rio de Janeiro. EMBRAFILME. 1984. 4p.

SOARES, André. *Controversies: Groundbreaking Brazilian Actress Norma Bengell*. EUA: Alt Film Guide. 09/10/2013. Disponível em <http://www.altfg.com/blog/movie/norma-bengell-guarani-lesbian-character/>

rebecca



julho-dezembro 2013 | ano 2 | número 4

ISSN: 2316-9230