

# DE V I R ES

C I N E M A e H U M A N I D A D E S

V . 5 N . 2 J U L / D E Z 2 0 0 8

I S S N 1 6 7 9 - 8 5 0 3

# De V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 5, N. 2, P. 1-184, JUL/DEZ 2008  
PERIODICIDADE SEMESTRAL – ISSN: 1679-8503

**CONSELHO EDITORIAL**

Ana Luíza Carvalho (UFRGS)  
André Brasil (PUC-Minas)  
Cláudia Mesquita (UFSC)  
Cristina Melo Teixeira (UFPE)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
Cornélia Eckert (UFRGS)  
Denilson Lopes (UFRJ)  
Eduardo Vargas (UFMG)  
Jair Tadeu Fonseca (UFSC)  
Jean-Louis Comolli  
João Luiz Vieira (UFF)  
José Benjamin Picado (UFBA)  
Ismail Xavier (USP)  
Leandro Saraiva (UFSCar)  
Maurício Lissovsky (UFRJ)  
Maurício Vasconcelos (USP)  
Márcio Serelle (PUC-MG)  
Marcius Freire (UNICAMP)  
Mateus Araújo Silva  
Patrícia Franca (UFMG)  
Philippe Dubois (Paris III)  
Phillipe Lourdou (Paris X)  
Patricia Moran (UFMG)  
Réda Besmaïa (Brown University)  
Regina Helena Silva (UFMG)  
Renato Athias (UFPE)  
Ronaldo Noronha (UFMG)  
Sabrina Sedlmayer (UFMG)  
Silvana Rodrigues Lopes (Universidade Nova Lisboa)  
Stella Senra  
Susana Dobal (UnB)  
Sylvia Novaes (USP)

**EDITORES**

Anna Karina Bartolomeu  
César Guimarães  
Carlos M. Camargos Mendonça  
Roberta Veiga  
Ruben Caixeta de Queiroz

**CAPA E PROJETO GRÁFICO**

Bruno Martins  
Carlos M. Camargos Mendonça

**EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA**

Bruno Fabri  
Filipe Freitas  
Pedro Célio

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**

Alexandra Duarte  
Clarissa Vieira

**REVISÃO - PORTUGUÊS**

Irene Ernest Dias

**TRADUÇÃO DOS RESUMOS**

Alice Loyola (francês)  
Marco Aurélio Alves (inglês)

**CURADORIA DE IMAGENS**

Conceição Bicalho

**IMAGENS**

Antônio Milton Signorini  
Aroldo Lacerda  
Elias Mol  
Humberto Mundim  
Marcelo Kraiser  
Maria do Céu Diel  
Mauro Henrique Tavares

**APOIO**

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*  
Fafich – UFMG

**IMPRESSÃO**

Label

**TIRAGEM**

500

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich)  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG  
Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

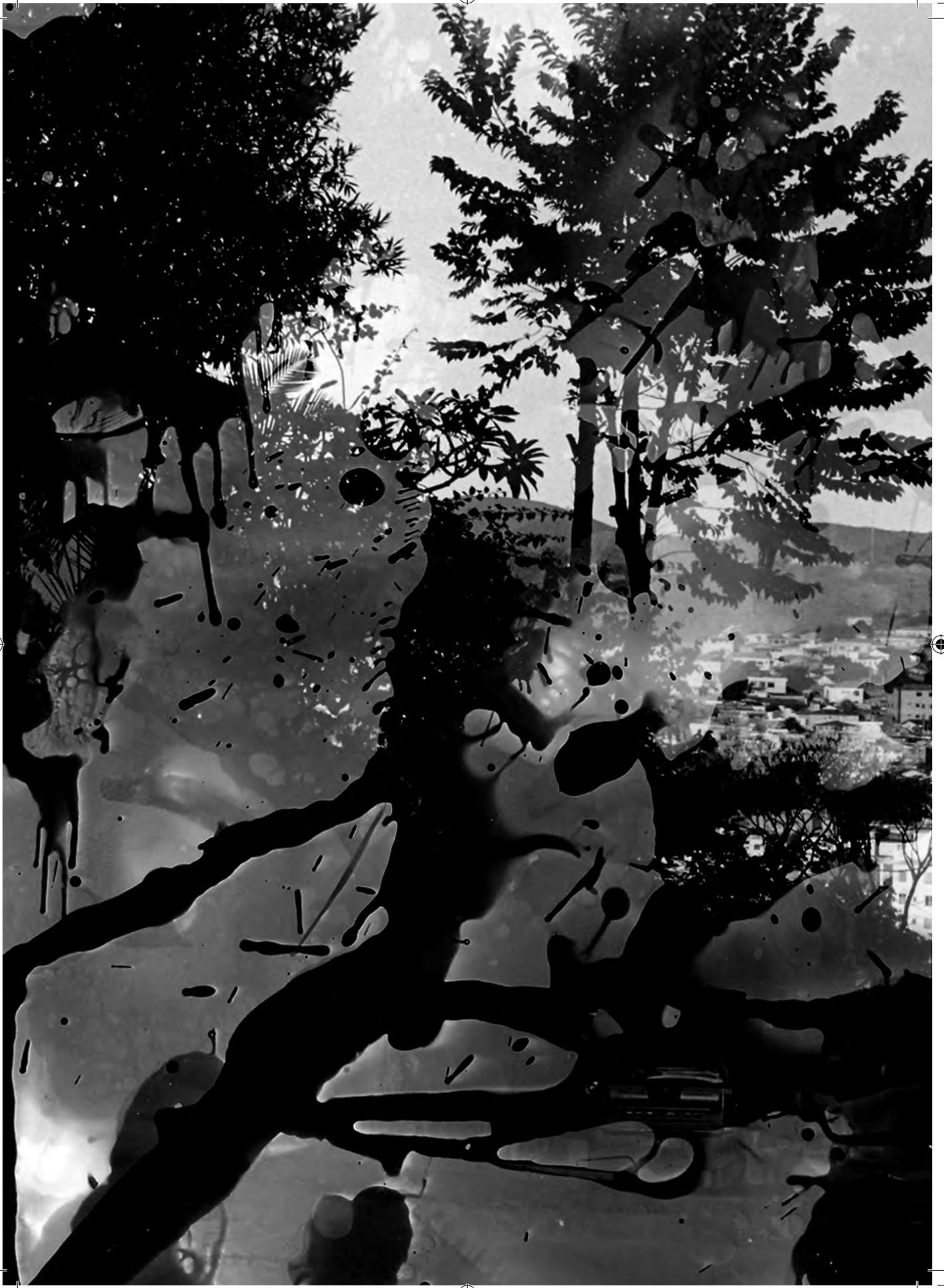
D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.5 n.2 (2008) –

Semestral  
ISSN: 1679-8503

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5. Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

## Sumário

- 6 Apresentação  
*César Guimarães*
- Dossiê: documentário brasileiro contemporâneo**
- 12 Beleza do Horizonte: Uma viagem ao Brasil em novembro de 2005  
*Jean-Louis Comolli*
- 32 Inventar para sugerir: notas sobre *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho  
*Cláudia Mesquita*
- 56 Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho  
*Ilana Feldman*
- 74 *Jesus no mundo maravilha*, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito  
*Cezar Migliorin*
- 84 Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em *Serras da desordem*  
*André Brasil*
- 98 Cineastas indígenas e pensamento selvagem  
*Ruben Caixeta de Queiroz*
- 126 Fotograma comentado - Os tempo de *Santiago*  
*Anna Karina Bartolomeu*
- Fora-de-campo**
- 136 Robert Kramer: técnica, paixão e ideologia  
*Jorge la Ferla*
- 156 Documentário: problemas de *mise en scène* e o horror da guerra  
*Cristian Borges*
- 172 Os encontros interculturais inesperados nos cinemas brasileiro e quebequense  
*Hudson Moura*
- 184 Normas de publicação





## Apresentação

Os profetas das novas tecnologias, apressados em abolir nosso tempo (do qual se crêem apartados), já lançaram seu vaticínio: o cinema, essa antiga arte do índice, catador dos vestígios da experiência humana, não demorará a desaparecer de vez, substituído pelos artifícios da *imagerie* de síntese, com seus cenários e corpos virtuais, suas tramas interativas docilmente submetidas à vontade do espectador, agora dispensado de lidar com a perda, pois os acontecimentos – do júbilo à morte, do mistério ao gozo – passarão a ser reversíveis, “reinicializáveis”, experimentados sob o princípio do videogame: se perdemos, podemos jogar outra vez, e se – depois de longo esforço – zeramos o jogo, as novas versões, encomendadas pelo fabricante, já nos esperam.

O cinema, que por meio do encontro entre uma máquina e um corpo apanha a presença dos seres e dos eventos para projetá-los na ausência do que é filmado, não cumpriu inteiramente o destino da estética da desapareição. Outras máquinas farão isso por ele, levíssimas, imateriais, e de rigorosa astúcia programada. Em breve ele será tão velho quanto aquela lanterna que “à maneira dos primeiros arquitetos e mestres vidraceiros da idade gótica, sobrepunha, à opacidade das paredes, impalpáveis criações, sobrenaturais aparições multicores, onde se pintavam legendas como num vitral vacilante e efêmero”.<sup>1</sup> Velhíssima tecnologia, aposentada pelas máquinas que dispensaram o real (e, com ele, os corpos e a medida humana do olhar, bem como os aparatos de registro e reprodução) para simulá-lo a partir do cálculo, Cerberus em prontidão contra o acaso e o risco. Essa *múmia do movimento* já se deteriorava, seus trapos mal escondiam a derrota na luta contra o tempo. Inútil insistir, pois, em salvar o ser pela aparência, celebrar essa passageira ressurreição na tela branca: melhor se valer dos

1. PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 10.

simulacros, que conjuram toda angústia; eles, sim, levarão a cabo a desapareição.<sup>2</sup>

Não se esperava mesmo muito dessa arte sem futuro: mal acaba de completar cem anos e uma interdição vem ameaçar a inscrição verdadeira, “selo da relação real de um tempo (aquele do registro), de um lugar (a cena), de um corpo (o ator) e de uma máquina (que assegura o registro)”.<sup>3</sup> A inscrição verdadeira é a célula documental de todo filme, mesmo o de ficção. Onde quer que haja uma duração partilhada entre um corpo e uma câmera que registra sua presença, há *inscrição verdadeira* (a verdade, aqui, está na relação entre quem filma e quem é filmado, e não no conteúdo da representação).

Em pleno avanço (melhor seria dizer ataque) da cena virtual sobre a inscrição verdadeira, nas arenas da sociedade do espetáculo (reforçada pelas estratégias do biopoder), eis que o cinema – tantas vezes dado como morto – ressurgue em meio à floresta amazônica arrasada pela brutal e ilegal extração de madeira, na gleba de terra chamada Corumbiara, no sul de Rondônia. Mais uma vez (desde Lumière), *o vento sopra onde quer* (para lembrar o subtítulo do filme de Bresson, *Um condenado à morte escapou*), como nas palavras do Evangelho de São João. No documentário, é *o vento do real que sopra em nossos ouvidos*, e talvez somente ele, inesperado, fora de controle (*ignora de onde vem e para onde vai* – escreve o evangelista), seja capaz de inaugurar uma vida nova para o espectador nos dias de hoje. É isso o que *Corumbiara*, de Vincent Carelli, nos proporciona, surpreendentemente. Neste número que a Devires dedica ao documentário brasileiro contemporâneo, esse filme nos oferece, de maneira tristemente exemplar (mas sobretudo como ato de resistência), aquela *cena primitiva* que, nos termos de Comolli, funda o encontro filmado (*grau zero* do cinema documentário) – e por que não dizer? – a sua ontologia, enfim.

Em 1995, nove anos depois da primeira tentativa de apanhar as provas de um massacre de índios isolados, atribuído a fazendeiros da região de Corumbiara, o cineasta, o sertanista e seu novo assistente, agora acompanhados de dois jornalistas do jornal *O Estado de São Paulo*, retornam à cena do crime. Como uma diminuta mancha verde incrustada no cinza das queimadas e na terra de onde milhares de árvores foram arrancadas, o território dos índios, com sua rocinha, teimava em sobreviver.

De início, o campo nada apanha, eles não comparecem ao

2. BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983, p. 121-128.

3. COMOLLI Jean-Louis. Viagem documentária aos redutores de cabeça, p. 143. Para poupar a repetição das referências, adiantemos que todas as nossas remissões às noções desenvolvidas por Comolli foram extraídas desse artigo e de um outro, “Sob o risco do real”, publicados na edição brasileira de *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

enquadramento que os aguarda, mas seus sons, seus passos no mato revelam que estão fora de campo, e que por um triz eles entrarão no campo, capturados, filmados pela primeira vez. Como saberemos mais tarde (pelo relato da índia Tiramantu), eles já nos olhavam – a nós, os brancos, assim como o cineasta, os sertanistas e os jornalistas –, eles nos observavam, fora do nosso campo. Um fora-de-campo mais radical, que ultrapassava em muito o visor da máquina e as nossas viseiras conceituais, já nos espreitava.

Lentamente, duas figuras entram no campo, dois índios, ainda indistintos (logo descobriremos que são dois irmãos, uma mulher, Tiramantu, e um homem, Purá). De início, sem saber o que fazer, a câmera faz um *zoom in*; insegura e presa ao seu lugar, ela “puxa” o desconhecido para perto, sem se mover; mas eles avançam, cautelosa e suavemente, e a câmera (assim como corpo que a sustenta), só pode esperar e refrear seu poder de intrusão. Os olhares dos brancos também esperam: eles sabem-se olhados, pois também ocupam o campo do outro, são também vistos – e perscrutados – pela primeira vez. Aos poucos, o olhar regulado pela câmera é obrigado a abandonar sua boa (e segura) distância e a ocupar o limiar que põe em contato os corpos.

Os dois índios se aproximam, e – quem toma a iniciativa do primeiro gesto? – as mãos se tocam. Aquele que filma é também tocado, estende a mão, deixa-se reconhecer pelo toque, e a partir daí surge um contato precário, sustentado pelos dedos que se mantêm unidos com delicadeza (impossível saber quando soltar, por quanto tempo mais segurar). Na breve e intensa cena do primeiro contato, o olhar que enquadra e captura contém o seu avanço no espaço do outro para acolher o convite que vem dele; aceita ser conduzido, o que causa uma pequena vertigem, um descentramento, as coisas se desenquadraram momentaneamente, desequilibradas, fora de foco. Como numa dança sem ensaio, Tiramantu e Purá conduzem a equipe para o centro da pequena aldeia. É nessa região onde a mata se encontra acuada pela ferocidade da expansão capitalista que o documentário (e com ele todo o cinema!) reinaugura sua *cena primitiva*, atualizada pelos dilemas e impasses da sociedade na qual vivemos.

Essa seqüência de *Corumbiara* exhibe emblematicamente o terreno atual no qual se desenvolve o gesto documentário, aberto tanto a confrontos quanto a alianças. Em nossa época, ele não pode se contentar simplesmente em concorrer com as máquinas de visão

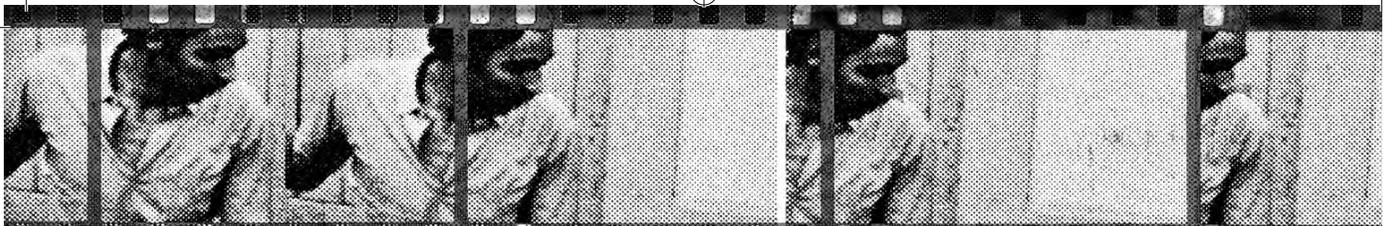
que se apressam em produzir a inscrição da realidade, sôfregas em nos oferecer um grão de real que seja. O documentário deve ir além e tornar manifesta, na matéria fílmica, a realidade da inscrição, como tem insistido Comolli.

Se o documentário possui uma forma mutante, pois sua *mise en scène* é atravessada pelas outras *mises en scène* criadas pelas instituições da vida social, a teorização e a crítica que podemos desenvolver em torno da sua escritura devem também se manter atentas à multiplicidade dos atos de criação que as obras sustentam. Este é o espírito que guia os textos aqui reunidos. Consagrados a filmes de estilísticas bem distintas, os artigos percorrem as diferentes modalidades assumidas pelo encontro filmado, desde o seu grau zero (modulado pela escuta atenta ou pela violência provocadora) até a sua teatralização, passando pelos procedimentos do ensaio. Cremos que, com isso, conseguimos oferecer um panorama das linhas de força que animam parte significativa da recente produção documentária brasileira.

*César Guimarães*

# Documentário

**brasileiro**



# Beleza do horizonte: uma viagem ao Brasil em novembro de 2005

JEAN-LOUIS COMOLLI

Cineasta e teórico do cinema



Nos primeiros dias não consegui, por assim dizer, sair do meu quarto, restringindo-me a fotografar pela varanda envidraçada as duas favelas que ficam de frente para os vinte e dois andares do Quality Hotel, um dos mais novos de Belo Horizonte. Minhas saídas eram até o restaurante no térreo, italianizante e adequadamente chamado “il Sarraceno”. Menu: ravióli, às vezes peito de frango grelhado, arroz de açafrão. Uma taça de vinho cabernet brasileiro, robusto. Como era fácil tornar-se, em poucos dias, uma espécie de personagem nesse hotel: cumprimentavam-me quando eu chegava ao hall, não me viam sair, os porteiros sorriam para mim, as moças da recepção mostravam-se suavemente pacientes quando eu voltava para trocar uma chave desmagnetizada. Eu estava com medo? Talvez. Sentia-me bastante estrangeiro naquele novo mundo. No entanto, já havia ido duas vezes a Belo Horizonte, tinha amigos lá, havia sido convidado por eles para dar um seminário<sup>1</sup>, eu tinha todas as razões do mundo para estar à vontade naquela cidade imensa, e ainda melhor na companhia daqueles amigos, Rosângela, Ruben, Augustin. Segundo um ritual íntimo, eu só havia conseguido sair de Paris esgotado por mil tarefas de última hora. Nessa chegada em câmera lenta e como que decomposta imagem a imagem, eu vivia uma trégua salvadora de alguns dias, uma vigília de armas na aurora de uma mudança de vida. O que não havia conseguido fazer em Paris, ler, dormir, fotografar, beber um pouco, eu estava fazendo no Brasil.

Belo Horizonte é uma cidade voluntarista. Foi concebida *ex nihilo* como absolutamente *moderna*. No fim do século XIX, as grandes fortunas de Ouro Preto, capital histórica de Minas Gerais (as minas de ouro e de diamante), por estarem imprensados naquela cidade colonial cheia de escarpas, precipícios, barrancos, gargantas e cornijas, decidiram conceber, de forma grandiosa, uma nova capital. Um plano ortogonal como o de Manhattan foi literalmente decalcado em um território mais vasto e mais aberto, é verdade, do que o da cidade deixada para trás, mas igualmente acidentado. Como a potência de um plano só muito raramente aceita as curvas e os contornos (e muito menos escadas!), em Belo Horizonte há ruas escarpadas impossíveis de subir a pé, a não ser com o auxílio das mãos (posição em que me vi sem ter bebido nenhum copo além da conta). O quadriculado não cede à natureza, nem esta cede a ele. Beleza de um plano,

1. Duas vezes por semana, durante cinco semanas, no âmbito do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT, dirigido por Alfredo Gontijo), a convite de Ruben Caixeta, etnólogo, professor da UFMG, e de César Guimarães, que ensina na mesma universidade no Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

visto do alto. De baixo, o território se rebela contra o mapa. A divisa comtiana continua a flutuar na bandeira, Ordem e Progresso, mas o racionalismo implicado nesse programa beira a negação da realidade e supõe uma fé capaz não de remover as montanhas, mas de passar por cima delas. Bastava acreditar.

Eu havia conhecido Ruben Caixeta de Queiroz quatro anos antes, quando o *forumdoc*<sup>2</sup> organizou uma retrospectiva de meus documentários em Belo Horizonte. Ruben havia, para a ocasião, traduzido no catálogo do festival alguns de meus textos e principalmente legendado em português, uma proeza, um que outro filme da série *Marseille contre Marseille*. Ruben trabalha na Amazônia com os índios Waiwai. O governo brasileiro o incumbiu de demarcar, junto com os anciãos, os limites das terras outrora ocupadas pelas tribos, terras que, hoje, devem lhes ser restituídas. Essa vontade de fazer o mapa do passado (colonial), essa demarcação no espaço e no tempo daquilo que foi espoliado e perdido, essa construção em que o tempo reencontrado serve para reencontrar o espaço, tudo isso me parece bastante cinematográfico, e ponho-me a imaginar o que John Ford poderia ter feito com isso. A lei e a fé, dupla fatal que não poderia ter sido mais bem condensada do que o foi em *Young Mr Lincoln* (1939). No primeiro ano, havíamos ido, em uma noite sem lua, assistir a uma sessão de candomblé<sup>3</sup> (tratava-se de um ritual caboclo). Ruben estava ao volante de um carrinho vermelho bastante avariado, mas as ruas logo transformadas em torrente pelas chuvas do novembro tropical estavam ainda mais avariadas, e havíamos saído sem mapa ou coordenadas precisas, de forma que diante de uma fileira de casas baixas todas iguais, tivemos que pedir informações a cada dois ou três quilômetros, e rodar por aquelas ruas largas e vazias como estradas parando a cada posto de gasolina, os únicos pontos de venda de bebida ainda abertos. Mais longe, era mais longe. No fim, em algum lugar dentro de uma favela invisível, desligávamos o motor a cada cinco metros para aguçar os ouvidos: haveria a batida dos atabaques, pois a cerimônia já devia ter começado. Nós nos guiávamos na noite escura pelos ouvidos. Os atabaques se aproximavam. Lembro que uma de nós, Ginette Lavigne<sup>4</sup>, de vestido branco e guarda-chuva rosa como nas comédias musicais, tirou suas sapatilhas para atravessar a vau um lamaçal que ainda nos separava do terreiro aonde íamos. Todos os

2. Festival do Filme Documentário e Etnográfico fórum de antropologia, cinema e vídeo.

3. Ver o livro de Roger Bastide, *Le candomblé de Bahia, Terre Humaine, 1957*.

4. Seu filme, *La nuit du coup d'État* (2001), estava sendo exibido no *forumdoc*, que a havia convidado.

nossos amigos brasileiros exclamaram; era um sinal favorável, uma graça das divindades celebradas um pouco adiante na noite: o vestido continuava imaculado na lama que jorrava a cada passo de um de nós. Da cerimônia, guardo uma impressão de irrealidade. Também vestidos de branco, os adeptos giravam ao ritmo obstinado dos atabaques cruzados, mas seus passos, seus gestos eram suaves, envolventes, era uma coreografia mais deslizada do que dançada. De tempos em tempos, um deles ia como que ao acaso em direção a um espectador, pegava-o pela mão, convidava-o a se levantar e o abraçava: havia reconhecido nele, disseram-me, o sinal ou o traço de caráter do deus que o habitava. Estranhamente, fui convidado, e, por minha vez, devolvi o beijo recebido. No fim, dividindo com Ruben uma dúvida que não me largava (o lugar do espectador!), ouvi-o me responder: “Eu creio na crença do outro”. Fórmula ritual, eu suponho, em etnologia. Logo me apropriei dela, para aplicá-la ao cinema. É daquela noite que data nossa amizade.

Rosângela, que ensina música e musicologia na UFMG, aconselha-me a ler o livro de Eduardo Viveiros de Castro<sup>5</sup>, *A inconstância da alma selvagem*. Ela me acompanha até uma livraria, que não o tem mais, e a uma outra, onde conseguem encontrar um exemplar para nós. Como eu ainda continuo passando longas noites em meu quarto, começo essa leitura em português, com a ajuda de um dicionário de bolso. São as palavras do dia a dia que mais me faltam. Descubro alguns fragmentos da imensa literatura brasileira sobre os índios da Amazônia. Viveiros de Castro cita longamente os escritos dos missionários, jesuítas principalmente, que nos séculos XVI e XVII se esforçam em catequizar este ou aquele grupo daqueles índios então ainda numerosos. Cunhada pelo padre Antonio Vieira, em 1657, a oposição entre a *estátua de mármore* e a *estátua de murta*, uma resistente ao cinzel do escultor, a outra dócil à tesoura do jardineiro, mas a primeira imutável e a segunda sempre cambiante e instável, nos dá a medida da inquietude, e mesmo da angústia, dos brancos diante daqueles índios inapreensíveis, que se apropriam avidamente dos significantes da fé cristã e parecem por ela moldados, sem renunciar à sua própria visão de mundo nem aos “maus hábitos” que não cessam de significá-los. Em lugar de fazer guerras de religião, escreve Viveiros de Castro, os índios praticam uma religião da guerra.<sup>6</sup>

5. Editora Cosac Naify, São Paulo, 2002.

6. A esse respeito, cf., em particular, dois capítulos de *A inconstância da alma selvagem*: “O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem” e “Imanência do inimigo” (N.E.).

7. Cf. *Trafic* nº 24 e *Voir et pouvoir* (Verdier, 2004), p. 282 e 400.

8. No *forumdoc* havia uma Oficina de Realizadores Indígenas, dirigida por Divino Tserewahu, do povo Xavante, animador do projeto Vídeo nas Aldeias, e autor-diretor de *Wapte Mnhono, a iniciação do jovem xavante* (1999), que reunia um coletivo de jovens diretores “indígenas” (esse termo, que aqui é empregado, imagino eu, em um sentido literal, para mim continua marcado pela arrogância colonial). Mas em toda a América Latina, e não apenas no Brasil, um cinema “indígena” hoje é uma realidade. Festivais exibem esses filmes; recentemente houve em Toulouse os 18<sup>os</sup> *Encontros dos Cinemas da América Latina*, que exibiram filmes índios (ousou dizer). Como não ver nesse movimento de fundo uma espécie de “nova era” do cinema: um cinema que seus próprios “selvagens” tomaram para si? Os famosos antropófagos evocados por André Bazin, longe de comer o operador, passariam agora a pegar a câmera... E talvez tenha chegado o tempo de ver esses índios, virando suas câmeras em outro sentido, começando a filmar também os brancos, ainda detentores de uma parte majoritária do que resta de poder esgarçado no cinema. Ruben, por sua vez, que filma os Waiwai, não deixou de lhes mostrar como usar as câmeras e deixou-as com eles. Logo poderemos ver o que eles fizeram com elas.

Eles prometem parar de lutar, parar de matar, parar de comer seus inimigos, mas não cumprem suas promessas. A fé, a convicção, a obediência, a submissão ao princípio do chefe ou do rei são exatamente, segundo os jesuítas, aquilo que falta aos índios para que creiam de forma durável em Deus e respeitem a disciplina dos mandamentos. Como crer sem obedecer?, perguntam-se. A lei vem em socorro da fé. O que podem a ordem e o progresso contra a inconstância da alma selvagem? Os índios Araweté, que Viveiros de Castro, etnólogo, conhece bem, vêem a sua identidade, o seu destino no além-morte, o seu próprio estatuto de seres humanos, dependerem da existência do inimigo. Imperiosa necessidade da guerra, que define o inimigo para que o inimigo defina o grupo. Matar o inimigo o leva a ser transformado por ele, habitado por ele: aquele que mata não come a carne de sua vítima, ele se torna aquele que vai levar a sua palavra, com a distinção entre Eu e o Outro girando em torno do par *vivo/morto*. Do quarto do Quality, vejo ressurgir a ambivalência fundamental da figura do *inimigo filmado*.<sup>7</sup>

Não estamos, é verdade, nos matando ou nos devorando, o inimigo e seu cineasta, mas o gesto documentário favorece uma espécie de movimento fusional, na própria cena da filmagem, entre aquele que filma e aquele que é filmado, ainda que sejam inimigos. Isso é atestado, aqui e ali, na série *Marseille contre Marseille*, e melhor ainda (é o que se propõe) no filme de Avi Mograbi: *Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Arik Sharon* (1997). Filmar, é o que Mograbi nos permite ver, é se expor à potência do outro que, no filme, regula soberanamente os pares maiores *presença/ausência, doação/retirada, cumplicidade/distância*, que articulam sentido, *mise en scène* e, melhor ainda, determinam a própria possibilidade de se fazer filme. O outro filmado organiza o filme. Curiosa coincidência, no fim de seu filme Mograbi – cuja alma e corpo se alquebraram no hostil campo de refugiados – canta em uma espécie de karaokê delirante um refrão de extrema direita à glória de Bibi (Nethanyaou). Entre os Araweté, o inimigo morto volta da morada dos deuses com novos cantos e novas palavras que aprende com aquele que o matou...

Não sei o que vai mudar, agora que brancos levaram para os índios da Amazônia câmeras mini-DV e que esses índios estão filmando a si mesmos.<sup>8</sup> Passa a acontecer uma representação do

mundo indígena por dentro, se é que a câmera pode se tornar parte desse dentro; ocorrerá sem dúvida também uma concretização daquilo que foi o sonho carnavalesco de Jean Rouch: o etnólogo estudado por seus próprios sujeitos. Apenas observo que, apesar de terem passado a manejar câmeras e microcomputadores, os índios ainda não entraram de fato nos departamentos de etnologia das universidades brasileiras a não ser como objetos de estudo. A etnologia dos índios da Amazônia mobiliza no Brasil centenas de pesquisadores; me parece, contudo, que no círculo desses antropólogos ainda faltam profissionais formados para virem a desenvolver estudos etnológicos cujos objetos sejam os europeus, ou mesmo os brasileiros.

Os alunos de música de Rosângela cantam com os índios Maxakali<sup>9</sup>, anotam com eles músicas e letras – trata-se, mais uma vez, de cantos trazidos pelos espíritos e cujo sentido os homens não compreendem, e podem apenas repetir de forma mais ou menos hábil: poesia e música transcendem aqueles, humanos, que são seus instrumentos. Volto ao livro de Viveiros de Castro: para os Tupinambá, os missionários são rapidamente comparados aos caraíbas (feiticeiros), e a eles foram atribuídos, como àqueles, as proteções mágicas que convêm aos *profetas errantes* ou *senhores da fala*. Cantos e palavras constituem a trama de uma ligação com os deuses, e, levados por esse comércio com o além, têm força profética. Errância, palavra, canto, profecia, poderes mágicos estão ligados. Rosângela convidou alguns Maxakali, músicos, poetas, pintores, para vir a Belo Horizonte tocar sua música e mostrar seus desenhos.<sup>10</sup> Os índios desembarcam na UFMG. Telefonam para a tribo, freqüentam as lanchonetes do imenso *campus*, dão cursos de música e canto para os estudantes (a maioria brancos). Vendo as tomadas (filmes e fotos) dessa visita de papéis invertidos, tenho a impressão de que o Brasil é feito de uma infinidade de fronteiras interiores, visíveis ou não, que se apagam e se refazem à medida que são transpostas. A realidade múltipla do país parece escapar a qualquer tomada firme, e é nisso que talvez esteja aquilo que anima e legitima o procedimento documentário, e fascina, enlouquece, os documentaristas brasileiros: o fato de que o que está em jogo nesse incontrolável e mesmo impensável território, nesse povo múltiplo, nessas divisões não abolidas, um radical não-domínio, uma complexidade jamais verdadeiramente encetada, uma

9. Que vivem em um vasto território no nordeste de Minas Gerais, sul da Bahia.

10. Vi, na casa de Rosângela, alguns desses desenhos, de Zé Antonino Maxakali (a maior parte) e de Gilmar Maxakali: muito bonitos, ligando em cores vivas e formas leves as plantas, os homens e os animais. Eles devem ilustrar um futuro livro sobre os cantos sagrados. Rosângela me diz que talvez não se trate de ilustração, mas antes de uma forma de escritura. Os Maxakali se apropriam da escrita alfabética codificada por um lingüista (evangelista) norte-americano para escrever uma língua nunca escrita por eles. Mas acham muito importante que sempre haja com eles um desenhista. Alguns meses depois de minha partida, escreve-me Augustin, os Maxakali eram convidados pela UFMG de forma mais oficial, para uma temporada de 15 dias, como “artistas visitantes”, nas escolas de Música e de Artes Cênicas: “Um grande passo à frente, escreve Augustin, no que diz respeito ao reconhecimento, pelo meio acadêmico, de outros saberes e outras formas de pensar, rumo a novas fraternidades intelectuais”.

11. Foi, evidentemente, o cinema de Glauber Rocha (até onde pude perceber) que mais inflamou essa dimensão extrema, excessiva, excedente e obsessiva de uma sociedade e de uma história explosivas.

12. “O *exemplum* é uma historieta dada como verídica e destinada a ser inserida em um sermão para convencer um auditório com uma lição salutar que tem valor de exemplo. As primeiras compilações de *exempla* surgem por volta de 1250. Servem ao mesmo tempo de catálogo para os pregadores e de leitura piedosa para o público letrado.” (Nota da BNF). Sublinho o uso desses fragmentos de narrativas sob a forma de *catálogos*.

13. Sabemos que o cinema documentário é inicialmente cinema, no que ele se opõe vivamente ao mundo da informação, das mídias, reportagens, revistas etc.

14. Sobre o trabalho e a obra de Coutinho, remeto ao livro de Consuelo Lins: *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro, JZE, 2004. As três equipes que filmam durante um mês exprimem um certo sobreaquecimento do dispositivo. A fala está em toda parte, em todos os andares, o Edifício Master é uma casa de falas superpostas já desde a filmagem.

fabulosa cascata de epifanias imprevisíveis e renovadas que nada podem suscitar além de um desejo imenso, insaciável, frustrado, místico. Terra em transe.<sup>11</sup> As mãos se abrem para apreendê-la, a realidade foge. Mas ela está aqui, sempre, manifesta, assim que lhe damos as costas. Seria preciso inverter a fórmula de Philip K. Dyck – o que é a realidade? Aquilo que não desaparece quando eu deixo de acreditar – em uma outra: quanto mais eu acredito, mais a realidade é inapreensível, e quanto mais ela é inapreensível, mais eu acredito nela.

Como vi apenas alguns poucos documentários brasileiros recentes no *forumdoc* ou logo depois, gostaria de evitar qualquer generalização. Todavia, é grande a tentação de associar alguns desses filmes, improváveis amostras, a uma categoria literária hoje desaparecida: os *exempla*.<sup>12</sup> O que é filmado não são personagens ilustres ou santos propriamente ditos: ninguém mais, ninguém menos do que o homem comum brasileiro. Filmado, ele simplesmente se tornou mais exemplar do que era. Aqui, como sempre mas talvez mais do que alhures, a cinematografia documentária singulariza.<sup>13</sup> É que os cineastas brasileiros encontram ou vão procurar ao longo dos caminhos, das ruas ou dos corredores de edifícios, toda uma coleção de seres que têm apenas uma coisa em comum: eles são únicos, são originais. Quaisquer que sejam as categorias e classes que o formam, o povo filmado aparece aqui composto de um número incalculável de indivíduos inclassificáveis. Cada homem é filmado como um tesouro vivo de particularidades que vem enriquecer a consciência de uma *comunidade que inclui os espectadores* – pois os espectadores brasileiros riem nos documentários brasileiros, riem daqueles traços de caráter por vezes tratados como caricatura. Como bem diz o subtítulo de uma das obras emblemáticas dessa paixão pela distinção, *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho – “um filme sobre pessoas como você e eu” –, se essas pessoas estão à parte, o estão como cada um de nós, como todos nós. Coutinho e suas três equipes<sup>14</sup> se instalam em um edifício residencial de Copacabana, durante um mês, para filmar seus novos vizinhos e inquilinos desse conjunto de 12 andares, com 23 apartamentos cada. Coutinho filma suas equipes de filmagem trabalhando, e a si mesmo. Os corredores, as telas de vigilância, os elevadores servem de *coador* para a passagem em revista dos locatários, todas e

todos tomados em sua singularidade (serão filmados 37, o que dá uma idéia da galeria de tipos). A porta de um apartamento se abre, surge um rosto em primeiro plano. Essa mulher, esse homem, imediatamente entra (ou já entrou) em sua fala, que se abre como a caixa de Pandora. Nenhuma, nenhum deles é, no entanto, chamado a se tornar personagem no sentido que o teatro, o romance, o cinema e mesmo o cinema documentário (*Nanook*)<sup>15</sup> deram a esse lugar particular da passagem da pessoa filmada (ator ou não) para o outro lado, aquele das dimensões imaginárias e das construções narrativas que tecem as falas e os corpos em um destino cinematográfico de retomadas e de ecos. Aqui, as pessoas filmadas continuam, decididamente, a ser *casos particulares*. É como se os pedaços do real filmados fossem tão fascinantes como tais que ele tivesse sido previamente exaurido de qualquer desenvolvimento ficcional. Extraordinários demais para entrar em uma narração, surpreendentes demais para serem desdobrados em uma narrativa, a esses seres de cinema só resta aparecerem e desaparecerem.

Seguindo o mesmo modelo da visita ou da revista, são filmados os moradores de um bairro popular do Rio de Janeiro, no filme de Cristiana Grumbach, *Morro da Conceição* (2005). Vistas fixas das ruas do bairro fazem a ligação entre as entrevistas filmadas com algumas das interessantes figuras que ali vivem. Exotismo do cotidiano. O que se ouve é interessante, insólito, instrutivo. O espectador está em um lugar exclamativo. Efeitos de realidade, efeitos de sucessão de tipos que impedem, aqui também, qualquer tomada de ficção. Creio que o cinema documentário se oferece naturalmente à tomada ficcional a partir do momento em que não lhe tiramos o fôlego, em que o deixamos respirar (ver adiante); e todo corpo filmado se nimba com uma aura de ficção se não for restringido por um quadro espaçotemporal demasiado sistemático e rígido, se não for preso em uma vitrine. Será preciso, para se colocar diante da fulgurante variedade dos habitantes do Brasil, abrir um catálogo e reduzir o gesto artístico à sua consulta? A mesma questão se coloca para *O fim do sem fim*, de Beto Magalhães, Cao Guimarães e Lucas Bambozzi (2004), que desenrola seu percurso de uma ponta à outra do país através de dez estados. Como caçadores de *snarks*, os cineastas procuram a *avis rara*. Homens e mulheres que praticam ofícios curiosos, atividades

15. Remeto ao meu artigo "Âmes héroïques cherchent corps érotiques", *Voir et pouvoir*, p. 356-366.

estranhas e obsoletas, aparecem para dar testemunho de um Brasil da margem, onde persistem as pequenas paixões, as manias inocentes, os biscateiros, tudo o que resiste *sem fim* àquilo que o filme não nomeia, essa mundialização neoliberal que atingiu o Brasil bem antes de atingir a Europa de Thatcher e Blair. Esse filme é, portanto, útil. Como não lamentar o fato de que ele se limita à fórmula do *magazine* e não se arrisca mais a levar mais longe o encontro com esses *seres à parte*, visto que estes nos são mostrados como ao mesmo tempo excepcionais e ameaçados de extinção?

Vou me deter em uma outra dimensão desses filmes, sem dúvida a mais forte: a filmagem da fala popular. Nos momentos mais intensos das entrevistas enfiadas como pérolas, surge aqui e ali uma maneira de falar, um tom, proféticos. Isso é explícito no caso do iluminado que abre *O fim do sem fim*: ele apresenta a si mesmo como um profeta – “Eu sou, diz ele, o pós-popular mestre dos mestres!”. Mas muitos daquelas e daqueles que se cruzam no mesmo filme ou nos filmes de Coutinho e de C. Grumbach partilham com ele, de forma menos delirante, essa inflexão profética. As palavras são proferidas como se fosse a última vez, fala definitiva, quase messiânica, dita, ou antes lançada, por alguém que se sente acuado. Eu filmei a fala de todo tipo de gente, ricos e pobres, fortes e fracos, durante mais de vinte anos, tornando-me, em suma, um *ouvido atento*: tenho a impressão de ter observado, como efeito da própria operação cinematográfica, efeito analítico, que a fala se mostra no mais das vezes como frágil, embasbacada. Vejamos o caso de Samy Goromido, no entanto filmado, ele também, contra a parede em *Les esprits de Koniambo* (2004): sua fala é crivada de dúvidas, habitada por silêncios, bem ao contrário do impulso de invocação que parece convir a essa outra parte do mesmo trópico de Capricórnio. Os moradores de Copacabana, do morro da Conceição, de todo o Brasil, têm sobre o devir presente do mundo e de seu lugar uma fala não exatamente perfurada por suspeitas, não exatamente fendida por indecisão. Trata-se de comércio com os deuses e a morte? Não é impossível, se realmente se trata disso, que a palavra profética e o jogo do cinema tenham pontos de contato. Reter sentido quando este se evapora em todos os lados, quando este desaparece. Como é enquanto *presente* que o profeta se inscreve no filme, a palavra filmada torna-se tanto aquilo que

conjura quanto aquilo que anuncia.

Vamos a Betim, cidade industrial vizinha a Belo Horizonte. Noite, carros lançados em uma cortina compacta de chuva, flashes dos faróis de caminhão, como o indefectível clichê ofuscante dos filmes de terror. Chegamos ao terreiro do “pai” Raunei Cacique. Dois pátios sucessivos, um coberto, acolhem aquelas e aqueles que vão participar, espectadores ou iniciados, do candomblé desta noite. Pouquíssimas velas quebram a escuridão, aqui e ali: as chuvas incessantes fizeram a rede elétrica explodir. O terreno do primeiro pátio está inundado. Andamos dentro d’água. Quando a luz volta, em torno de meia-noite, estamos do outro lado, em uma grande sala onde a cerimônia acontece. No fundo, a porta que dá para o cômodo proibido, protegida por uma cortina. Em volta, cadeiras que os ajudantes dispõem a cada chegada de espectadores. Mas ficaremos de pé por quase toda a noite. No centro, um poste cercado de prateleiras, estatuetas, lâmpadas. Os dois amigos de Rosângela que nos levaram até lá, Angelo Nonato e Natale Cardoso, são musicólogos e trabalham com os ritmos dos atabaques no candomblé. Eles nos dizem que esse terreiro é conhecido pela excelência de seus tocadores de atabaque. No atabaque maior, Rogério Patrício desempenha o papel de maestro. É ele que dá o sinal das entradas, das rupturas, das modulações. Os três tambores se superpõem segundo as linhas cruzadas de uma polirritmia extremamente complexa e móvel; ao mesmo tempo, os três músicos batem com toda a força sobre a pele dos atabaques. Combinação de violência e sutileza. A potência sonora dos atabaques em nada impede o desenvolvimento de uma delicada renda de contrapontos. Como não pensar na união contraditória de desencadeamento e encadeamento dos sons no *free jazz*? Deflagração e organização. Ordem em plena desordem. A irracionalidade que se une ao cálculo no gesto artístico. A música do candomblé atualiza, aqui e agora, em *tempo real*, uma luta sem fim entre ausência e presença, transcendência e imanência, determinação divina proeminente e sua encarnação, provisória, precária, frágil, incontrolável, no corpo habitado do iniciado. São mulheres que giram em torno da pilastra central. Suntuosamente vestidas como na Bahia, enormes, imensas, *mammas* imemoriais, elas deslizam como que ralentando em uma repetição obsessiva dos mesmos gestos, passos, movimentos giratórios, círculos e

figuras. A cerimônia é em homenagem a Oxum, divindade das águas doces, que está sendo festejada (a chuva compareceu ao encontro marcado). Nessa noite, baixaram Ogum, o guerreiro, Oxóssi, que escolheu o corpo do “pai”, Iansã, empunhando a espada, também guerreira, e Oxalá, o pai de todos, a paz. A paz, a guerra: velha questão. Combinação dos contrários que se celebram em conjunto. Na passagem dos deuses que se abrigam nos corpos dançantes, levantamos as mãos, com as palmas à frente, em sinal de abertura. O amigo musicólogo nos diz, sussurrando, que são os atabaques que lançam os tempos e os atos da cerimônia. O “pai” que comanda no terreiro e forma os discípulos não está ali à toa. A música determina a *mise en scène*. Uma batida diferente, um toque a mais, um ritmo quebrado de outro modo, e as dançarinas mudam de sentido, ou seus gestos se aceleram, se interrompem. Que deuses virão esta noite ocupar os corpos a eles consagrados? São os atabaques que o dizem em sua língua, e as fórmulas cantadas em iorubá pelo alabê nada mais fazem do que repetir o que os tambores disseram, pois a música é ditada pelos próprios deuses em sua linguagem musical, e o que se ouve ressoar no couro dos tambores são as suas vozes. Quando as divindades baixam em suas adoradoras, começa o transe. É um transe calmo, livre de qualquer histeria: o contrário do clichê. Ficamos surpresos com essa suavidade. As possuídas deslizam, cada vez mais lentamente, de olhos fechados. Ficaram leves como um sopro. Duas ajudantes as acompanham, prontas para apoiá-las em caso de desfalecimento. Não intervirão: apenas os atabaques irrompem; a dança, por sua vez, chama a atenção pela graça. Muitas vezes, ao longo daquelas horas, eu me perguntei como o cinema poderia registrar algo daquela doçura, de um lado, daquela violência, de outro, sem trair nem uma nem outra. O enquadramento, por si só, histeriza a cena: enquadrar, vitrinizar, intensificar. Seria preciso enquadrar tudo em plano aberto e fixo, eu dizia a mim mesmo. Ou, então, filmar apenas os rostos extáticos daquelas mulheres suavemente possuídas, aqueles olhos fechados, aquela concentração.

16. Mostrei *Disneyland mon mieux pays natal* (2002), de Arnaud des Pallières, aos filósofos; *Close up* (1990), de Abbas Kiarostami, aos literatos; *L’Affaire Sofri* (2001) aos juristas; *La Vraie vie dans les bureaux* (1993) aos pesquisadores das ciências da educação e do mundo do trabalho (estes últimos filmes meus). Eles estavam descobrindo esses filmes, minhas proposições podiam lhes parecer novas, mas os debates se concentravam no essencial: análise do sistema de escritura do filme, retorno dessa análise às questões sobre o lugar do cinema no mundo atual.

Transdisciplinaridade: César Guimarães havia organizado, paralelamente ao seminário, uma série de encontros em torno de alguns filmes, com alunos e professores das outras faculdades da UFMG. Houve debates muito envolventes nesses encontros<sup>16</sup>, lembro bem da discussão que se seguiu à projeção de *L’Affaire Sofri*

na Faculdade de Direito. A pequena sala de projeção estava cheia. Estávamos começando com mais de uma hora de atraso. César traduzia para mim as intervenções dos espectadores. Eles estavam ali, diziam, não apenas como estudantes e professores, mas como militantes. Como para Carlo Ginzburg, para eles as questões do direito não eram abstratas, e se encarnavam. Trabalhavam com moradores das favelas de Belo Horizonte, formando-os no tocante à consciência e à reivindicação de seus direitos. Direito a moradia, a água, a escola, a vias públicas etc. Faziam isso no âmbito da universidade, nos Pólos Reprodutores de Cidadania. Era uma disciplina, um ensino, uma prática didática. Estávamos longe da rue d'Assas ou de Dauphine.<sup>17</sup> No dia seguinte à minha chegada, Augustin e Rosângela haviam me levado à casa de um de seus amigos, arquiteto, que mora no sublime arranha-céu todo ondulado, em curvas suaves, construído em pleno centro de Belo Horizonte pelo jovem Oscar Niemeyer. Foi só no fim de minha temporada que entendi que aquele arquiteto, Paulo Dimas Menezes, também estava engajado em um programa de ação com moradores de favelas, voltado para a adução e a gestão da água. Trata-se, disse ele, basicamente de uma experiência de co-gestão, levada a cabo em acordo com os cidadãos que moram no próprio lugar dessas ações, segundo princípios de autonomia e métodos de democracia direta. Seria antes um “socialismo libertário” ou uma “anarquia pragmática”, esclarece ele, que se propõe a suplementar a ação pública onde esta é cruelmente insuficiente, por exemplo na questão das águas, objeto de um “consenso entre os cidadãos de diferentes classes sociais, credos e níveis de educação, que geralmente se encontram, na política, em campos antagonistas ou concorrentes”. Dito de outra maneira, onde o Estado e as diferentes formas de poder local e regional dividem e opõem, a ação política cidadã reúne e agrega. Vejo nessa prática extremamente pensada a conjugação do racional e do razoável que talvez faltasse aos fundadores da cidade. Será que o cinema brasileiro se aproximou dessas experiências sociais e políticas? Espero que sim. Não seria mais preciso juntar um feixe de encontros, mas sim acompanhar o desenrolar de uma ação em uma determinada duração – narrar. É bem verdade que na estrada da narrativa documentária um obstáculo maior se ergue. Se as pessoas filmadas nos três filmes citados não se tornam personagens de filme, não é apenas porque

17. O autor refere-se à Université Paris-II, ou Université Panthéon-Assas (frequentemente chamada “Assas”), e à Université Paris-Dauphine, dois dos mais tradicionais cursos superiores de direito na França (N.T.).

são impedidas pela fórmula da sucessão de tipos de que falei acima: em cada um dos encontros que esses filmes ordenam, o corpo falante filmado é cortado, recortado, retalhado, aparado. Esses cortes no corpo e na fala filmados são visíveis enquanto tais. Mudanças bruscas, solavancos, faltas ínfimas na imagem do corpo falante, ele renunciou à continuidade que torna o corte invisível e a montagem insensível. Há duas maneiras de montar a fala filmada, que na verdade são duas maneiras de pensar o gesto cinematográfico. Pode-se montar a fala *in* com uma decupagem que autoriza continuidades espaçotemporais lógicas. O que se atinge é o efeito de continuidade. E, com isso, o *como se* (ficção) de uma liberdade e de uma autonomia do corpo falante filmado. Pode-se também, como ocorre nesses três filmes, cortar no interior do plano, da tomada, e dessa maneira marcar, visivelmente, que se trata de cortes. É bem verdade que sempre se pode não ver esse golpes abertos e incisivos, ou não pensar neles. Pode-se ainda, como no meu caso, sofrê-los. Por quê? Assinaturas do controle que o diretor retoma contra a livre associação da fala lançada, contra a liberdade de um tremor próprio do corpo falante filmado, esses cortes no plano me dizem que cortar é um poder que se afirma como vontade de escolher – para mim, para oferecê-los a mim – *os melhores pedaços*. Confissão de uma vontade de potência, sem dúvida; confissão de uma solicitude insuportável em relação a mim, sim. Mas, e além disso? Uma lógica se revela: a do melhor, do extra, *não queremos perder nada*. Manter as melhores réplicas, fazer de uma seqüência uma antologia dessas pérolas. Tanto pior para o corpo, para a situação, para a própria cena. Tanto pior para os restos onde se refugiam o real, o impensado, o resíduo. Pois cortar a fala *in* é, evidentemente, cortar na representação do corpo, virtualizá-lo ainda mais, tratá-lo como uma figura à disposição. É atribuir à fala uma espécie de potência *extracorporal*, é encarná-la para logo desencarná-la – passar do elo ao Verbo e do Verbo à religião. É também recusar à fala filmada aquela materialidade significativa que a faz ser, no cinema, não apenas sons, mas imagens: a fonação é uma mobilização visível do corpo. Cortada no plano, a fala é mostrada como algo que transcende o corpo que a porta; esse corpo, a cada instante suscetível de ser desfeito e literalmente de-composto por um salto de si mesmo para si mesmo, é despojado de qualquer duração, sopra, respiração.

Essa forma de montagem acentua, intensifica, reenquadra, *disciplina*. Ela realiza o *sacrifício* do corpo no filme, que é também sacrifício do tempo do corpo e da fala, esse tempo que se abre para a *outra cena*. A fala escolhida, calibrada, controlada no pós-corte da montagem é marcada, como tal, por uma vontade de potência e de ordem, exprime, desesperadamente, o pouco de errância que resta agarrada aos passos do *profeta*. Recorte, citação, exemplificação do Verbo. Ordem e progresso?

Augustin de Tugny, arquiteto de interiores e professor de história da arte, me convida para conduzir uma oficina com o grupo de trabalho que se reúne regularmente na UFMG. Trata-se de um ateliê de escrita, cito, “em torno da necessidade de superar a ordem disciplinar do pensamento moderno para repensar uma ciência que não se elabore sobre o princípio de exclusão dos saberes outros”. Vou dar um depoimento sobre um desses “saberes outros”, o de uma prática de cinema documentário, em torno do lugar do espectador. O arquiteto Paulo Dimas também participa desse grupo, regido por Cássio Higa, geógrafo. Com eles, cerca de dez mulheres, geógrafas, médica, psicóloga, engenheira, publicitária, socióloga... Um livro está em pauta: “Subversão da ordem disciplinar”. Nem tudo está perdido. Eu me pergunto se as duas estátuas, mármore e murta, poderiam ser apenas uma. Picasso dizia, sorrindo, que convinha, sim, imitar a natureza como Aristóteles exigia – mas fazendo como a árvore: deixar crescerem seus galhos e se cobrir de folhas.

No primeiro domingo de minha temporada, eu havia acompanhado Rosângela, Augustin e seu filho Constantin a uma festa de Congado, em um dos bairros da periferia de Belo Horizonte, Olhos d’Água, encarapitado em um ponto alto, e que não é uma favela (tem ruas e lojas), mas cuja população não é muito diferente das que vivem nessas áreas. Ali, as peles negras dominam amplamente. Festejava-se Nossa Senhora do Rosário com uma reunião de vários grupos de percussão, dançarinos e dançarinas, vindos de outros bairros ou cidades do entorno, todos uniformizados, com seus estandartes e suas insígnias, e cada um com seus ritmos e toques particulares. A festa começava com uma oração à Virgem em uma minúscula capela onde o Rei e a Rainha do cortejo esperavam, prestando-se de bom grado às fotografias<sup>18</sup>, ele um ancião descarnado, ela uma jovem vestida de branco e com diadema na cabeça, ambos negros e radiantes

18. Uma amiga de Rosângela, Juliana Alvarenga, artista plástica, filmou toda a festa.

de alegria. Em seguida seriam coroados no cômodo principal de um casebre onde não cabiam mais do que cinco pessoas e conduzidos, em procissão atrás da estátua da Virgem, escoltados por “oficiais” com espadas de madeira, por cima da estrada, ao longo da ferrovia, entre as casas baixas feitas de tijolos de cimento, até a igreja empoleirada no alto de uma colina, em um asilo para idosos – toda a caminhada, e as danças, ao som incessante dos tambores. Seguíamos o grupo amigo do Congo Velho do Rosário, conduzido por Damião dos Reis, impressionantemente digno e à vontade em seu terno branco, logo à frente das blusas azuis das dançarinas. Estávamos em terra católica. Haveria uma missa rezada por um padre (branco). Mas os tambores diziam outra coisa. Não eram os índios de alma inconstante, eram os filhos dos escravos libertos que celebravam com sua música a África perdida. A missa foi um momento de enfrentamento magnífico: aos cânticos salmodiados pelo oficiante e pelos fiéis vinham se opor, em irresistíveis ondas sonoras, o bater dos tambores. Estava claro para mim que havia ali duas leis, duas fés.

A marca africana estaria se perdendo, dizem meus amigos, ou no mínimo perdendo terreno diante da ofensiva incrivelmente poderosa – violenta – das seitas evangélicas e batistas de inspiração e financiamento norte-americanos. Desde sua fundação, Belo Horizonte é um imenso canteiro de obras. Os arranha-céus ali brotam, envelhecem, e são substituídos. Dois desses grandes edifícios erguidos no centro da cidade são um gigantesco centro comercial, o Diamond Mall, e a Igreja do Cristo-Rei, que ocupa um quarteirão inteiro. Síntese genial, mesmo que tardia, esse “Cristo Rei” que condensa em si o poder e a fé. Basta, aliás, ligar a televisão no quarto do Quality para ver, entre os canais comerciais, locais e nacionais, as sete ou oito emissoras que mostram ininterruptamente multidões imensas reunidas diante de um altar onde, de microfone em punho, o televangelista do momento os incita a confessarem seus pecados e a reconhecer o quanto a nova fé que os habita cura tanto seu infortúnio moral quanto o financeiro. Sob as duas espécies do espírito e da matéria, a riqueza lhes é prometida. Os deuses do candomblé que falam pela voz dos atabaques não podem realizar tais proezas. E como os escravos deportados da África extraíam o ouro e o diamante das minas do estado em benefício do capital então nascente, seus descendentes acumulam hoje essas riquezas

nos altares dos templos, como quem faz um investimento a longo prazo. Todas essas multidões imprensadas sob as câmeras de televisão são negras. Os que seguram o microfone (e os cordões da bolsa) seriam ainda, com bastante frequência, brancos.

Como eu não via muitos estudantes negros na UFMG, a não ser alguns poucos nos cursos de direito e de ciências da educação, e os negros com quem eu cruzava pareciam quase sempre estar trabalhando, e não consumindo, na lanchonete, a questão acabou por se impor. Foi em Brasília que tivemos a resposta. José Jorge de Carvalho nos convidou, Ginette Lavigne e eu, para uma degustação de cachaças. A cidade de Niemeyer havia nos parecido deslumbrante de simplicidade, de graciosidade. A catedral é, aos meus olhos, a mais bela da Criação, flutuamos nela, como os seus anjos suspensos, em uma luz interior que é um perfeito ato de fé, e não me surpreende que seja obra de um comunista. José Jorge participa ativamente da luta das organizações negras por uma igualdade de fato (e não somente de direito), especialmente no que concerne ao acesso às universidades (os negros representam algo em torno de 47% da população total, mas menos de 10% dos estudantes, menos de 1% dos quadros de formação superior e dos dirigentes políticos).<sup>19</sup> O sistema universitário brasileiro, muito complexo, muito seletivo (pelo mérito e pelo dinheiro) é a chave da produção, ou antes da reprodução, das elites do país. Essas elites são majoritariamente brancas, em um país onde o credo proclamado é o culto da mestiçagem. Nas praias, sim; nas escolas, não exatamente; e muito menos nos belos bairros de Belo Horizonte, onde os negros são, no mais das vezes, porteiros, e não moradores dos prédios. Em compensação, eles moram nas favelas, numerosas, imensas, que fazem um cinturão negro em torno da cidade branca. Vemos os mais robustos deles passando, de dia, à noite, de madrugada, esfarrapados, empurrando ou puxando as fabulosas charretes onde são empilhados os papelões que, pouco antes, embalaram os bens de consumo destinados às classes médias, atualmente americanizadas.

Que haja exceções, eu não duvido. E mais misturas do que aparece no centro da cidade. Em cinco semanas, pude vê-lo algumas vezes. Havíamos nos encontrado para jantar, com Ruben e César, no bar do Careca, no bairro periférico de Cachoeirinha. Estávamos comendo uma “vacca atolada”, acompanhada de algumas Bohemias. Chovia a cântaros. Havia

19. Para saber mais sobre o assunto, veja-se o livro-dossiê de José Jorge de Carvalho, *Inclusão étnica e racial no Brasil* (Atar Editorial, São Paulo, 2005). Essas cifras me remetem à ausência quase completa de dirigentes e de representantes políticos, na França, oriundos da emigração e que tenham nomes árabes ou africanos. Cf. *Nos deux marseillaises e Rêves de France à Marseille* (2002), na série *Marseille contre Marseille*.

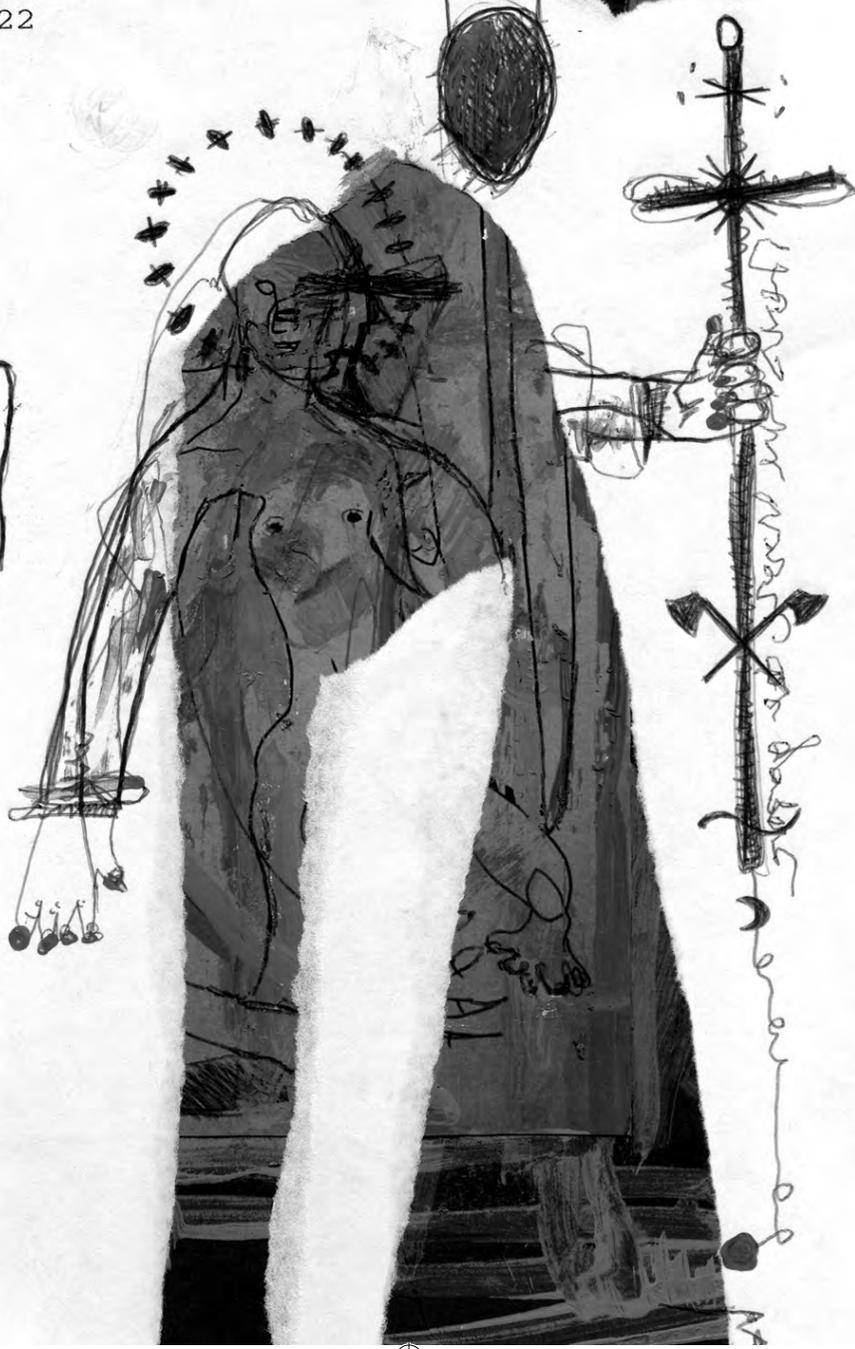
um jogo na televisão ligada no fundo do salão, captando a atenção de todos os convivas, negros e brancos misturados, como na tela. E quando as luzes se apagaram, trouxeram velas. A tevê estava desligada. Bebíamos ao futuro, que nenhum de nós podia mais ver claramente. Em outra ocasião, havíamos ido com um dos alunos de Rosângela, Gelson Luiz da Silva, violonista, cantor, compositor e poeta, a algum lugar perdido da cidade, ouvir samba no bar do Agostinho. Volta no tempo rumo aos anos 50. Um violonista negro, João Carvalho, chamado Trisquei Sete Cordas, professor de Gelson, um acordeonista branco de nome italiano, uma cantora negra, Maria Antônia. O samba triste e tocado sem efeitos, sem movimentos, ou quase, com os tempos apenas acentuados, dá uma impressão deletéria, de uma saudade impossível de conter. Exatamente a mesma que sinto hoje ao lembrar de Belo Horizonte.

## Referências

- CARVALHO, José Jorge de. *Inclusão étnica e racial no Brasil*. São Paulo: Atar Editorial, 2005.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et pouvoir - L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction et documentaire*. Paris: Verdier, 2004.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: JZE, 2004.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2002.

SI PAVOR ESSE PROS  
PELZOR VBI TER  
CURSERA MA VIDA  
SANCTUS DEUS UT  
SANCTUS DEUS EX MARINA

22



# **“Inventar para sugerir”<sup>1</sup>: notas sobre *Santo forte*, de Eduardo Coutinho**

CLAUDIA MESQUITA

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP  
Professora do curso de Cinema da UFSC

**Resumo:** Meu esforço neste ensaio é trabalhar a articulação delicada entre tema e forma (escolhas de abordagem e estilo de composição) em um filme que é um divisor de águas: *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho. Ambiciono, neste movimento, tocar também a multiplicidade de questões implicada na relação entre o documentário, a pesquisa em ciências humanas e uma temática específica: a religião no Brasil. Com base na “invenção” de um recorte peculiar e de um método (“prisão” espacial e abordagem quase exclusiva via entrevistas), o filme alcança a sugestão de uma trama complexa (espécie de “objeto invisível”) que inclui padrões culturais e narrativos, de imaginário e de modos de ser, entrevistados em narrativas em que religião é assunto de conversa.

**Palavras-chave:** Eduardo Coutinho. Documentário. Religião. Narrativas. Diálogo.

**Abstract:** My endeavor in this essay is to work out the subtle connection between theme and form (approaching choices and compositional style) in a sea change movie: *Santo forte* (1999), by Eduardo Coutinho. By doing that, I also aim at touching the plethora of questions involved with the relation between documentary, human sciences research, and the specific topic of religion in Brazil. Based upon the “invention” of a peculiar selection and a method (spatial “prison” and approaches almost exclusively via interviews), the movie reaches the suggestion of a complex weave (a kind of “invisible object”) that includes cultural and narrative patterns, as well as patterns concerning the imaginary and the ways of being, suggested by narratives in which religion is the topic of conversation.

**Keywords:** Eduardo Coutinho. Documentary. Religion. Narrative. Dialogue.

**Résumé:** Cet essai a pour but de travailler l’articulation délicate entre le thème et la forme (choix d’abordage et de style de composition) dans un film qui a marqué son époque: *Santo forte* (1999), de Eduardo Coutinho. Je veux, dans ce mouvement, toucher aussi la multiplicité de questions qui est impliquée dans la relation entre le documentaire, la recherche en sciences humaines et une thématique spécifique : la religion au Brésil. Ayant comme base “l’invention” d’une coupure inhérente et d’une méthode (“prisão” spatiale et abordage presque exclusif au moyen d’interviews), le film présente une trama complexe (espèce “d’objet invisible”) qui inclut des patrons culturels et narratifs, de l’imaginaire et de manières d’être, entrevus dans des récits où la religion est sujet de conversation.

**Mots-clés:** Eduardo Coutinho. Documentaire. Religion. Récits. Dialogue.

Pois os tempos mudam (...). Os métodos gastam-se, os estímulos deixam de surtir efeito. Aparecem novos problemas, exigindo novos processos. A realidade se altera, e para representá-la devemos alterar os processos de representação. Nada surge do nada, o novo nasce do velho, mas nem por isso deixa de ser novo.

Bertolt Brecht, 1938

É talvez porque quando alguém conta uma história (seja ela a mais banal ou a mais suja), esse alguém torna-se, por um momento, o senhor do filme. Não apenas porque ele dá o tom com seus lábios, mas porque se dá o tempo de aceder (só ele conhece o fim) a uma certa satisfação (...). O prazer de contar uma história não é mais prerrogativa do cineasta, ela se dissemina, é partilhada.

Serge Daney, sobre *Le Théâtre des matières* (1977), de Jean-Claude Biette

Poucos meses separaram, em 1999, o lançamento de *Fé* (Ricardo Dias) daquele de *Santo forte* (Eduardo Coutinho). Era um momento de retomada da produção no cinema brasileiro, e parecia uma coincidência significativa a aparição de dois longas-metragens documentais que tematizavam, de modos bem distintos, a experiência religiosa. Não que a pauta fosse nova. Ao contrário: certamente presente desde os anos 60, com a emergência do documentário crítico em tempos de Cinema Novo, a temática religiosa nunca saíra totalmente de foco, mantendo-se, com diferentes recortes e abordagens, como problema recorrente nos documentários sociais – parecia mesmo se tratar, para os cineastas, de um tema especialmente “bom para pensar” a sociedade brasileira.<sup>2</sup>

Podemos até nos perguntar, de saída, se algo do impacto de *Santo forte*, quando de seu lançamento, há dez anos, deve ser atribuído à sua temática. Sem dúvida havia no filme a proposição de uma forma lapidada e consciente; mas, com ela, *Santo forte* sugeria traços da religiosidade (sentimentos, crenças e práticas) numa favela do Rio de Janeiro em fins do século XX – características que, para mim, espectadora de classe média não religiosa, produziam o impacto de revelações. Desdobrando perguntas,

1. Empréstimo essa expressão da análise que empreendeu Antonio Candido do romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa (“O homem dos avessos”). Comparando Rosa a Euclides da Cunha, Candido diz que a atitude do primeiro em relação à obra de arte – que em algum nível busca “representar a realidade” – é de “inventar para sugerir”; a do segundo, de “constatar para explicar” (Rosa, 1994: 79). Este ensaio é uma versão modificada e reduzida de um capítulo de minha tese de doutorado, Deus está no particular, defendida na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) em maio de 2006. Agradeço a Ismail Xavier, orientador do trabalho, pelo apoio, incentivo e inspiração; e a Leandro Saraiva, pela amizade e interlocução constantes.

2. Empréstimo a idéia de Eduardo Coutinho, que, citando Lévi-Strauss, afirmou em entrevista que “religião e comida” são temas “bons para pensar o Brasil” (COUTINHO, 1999).

para lembrar Brecht: seriam essas “revelações” produto de uma forma cinematográfica nova, de uma nova maneira de indagar, olhar, ou representar o mundo? Ou estariam postas também por um momento novo da sociedade e da religiosidade no Brasil (que exigia, por seu turno, renovadas formas de aproximação e representação)?

Sem querer buscar no cinema documental, de modo esquemático, um espelho da conjuntura, seria ingênuo também recusar o tema e sua historicidade. Assim, meu interesse pelo jogo entre documentário e religião, a partir de *Santo forte*, deve também indagar o movimento do mundo, que não explica o filme, mas o atravessa, mesmo que a contrapelo. Num lugar delicado, espécie de “entre-dois” – entre as escolhas estéticas e a sugestão da experiência religiosa de pessoas reais, numa localidade –, busco situar esta análise.

\*\*\*

*Santo forte* (1999) é um documentário de significativa radicalização estética, se considerarmos o percurso de Eduardo Coutinho como realizador de filmes documentais, iniciado no cinema com *Cabra marcado para morrer* (1984). Marco inaugural de seu trabalho recente, pode ser descrito, sinteticamente, como um filme “minimalista”, que logra produzir sentidos com poucos elementos e procedimentos recorrentes, de modo a construir na montagem uma forma rigorosa e mínima, erigida sobre supressões. Realizado em Vila Parque da Cidade, na zona sul do Rio de Janeiro, em 1997, o filme compõe-se basicamente da montagem de entrevistas com 11 moradores da favela, que narram experiências religiosas e mágicas, e enunciam pensamentos sobre a religião.

O cerne dessa radicalização, portanto, é, de um lado, a filmagem praticamente exclusiva de entrevistas; a ênfase na palavra falada, enunciada nas conversas entre diretor e sujeitos filmados. A essa valorização do personagem como fala, performance narrativa, corresponde, de outro lado, uma minimização, na montagem, dos recursos narrativos, bastante reduzidos.<sup>3</sup> Há, como escreveu Ismail Xavier (2003: 51), “uma identidade radical entre construção de personagem e conversa, outros recursos sendo descartados”.

3. Opção que se observa fortemente a partir de *Santo forte*, podendo ser estendida (com variações) aos documentários posteriores de Coutinho, como *Babilônia 2000* (2000), *Edifício Master* (2002), *Peões* (2004) e *O fim e o princípio* (2005). A partir de *Jogo de cena* (2007), soma-se a tal privilégio à fala uma guinada reflexiva, tornando-se dominante uma problematização do próprio método

O filme se inicia com um prólogo que introduz o espectador a seu projeto estético.<sup>4</sup> Trata-se da primeira aparição do personagem André. Nele estão presentes todos os elementos e procedimentos (advindos do trabalho de filmagem ou de montagem) que se tornam padrões em *Santo forte*. Enumero-os a seguir:

1. Cada sujeito, em regra, corresponde a uma seqüência no filme: um espaço distinguido (quase sempre o da casa), um tempo bem demarcado em sua estrutura.

2. Os sujeitos filmados não têm suas falas montadas em paralelo, compondo seqüências temáticas, nem têm contato entre si, no decorrer do filme.

3. O filme não apresenta – salvo por duas exceções – registros de manifestações institucionalizadas e coletivas da religião; toda a experiência que ele contém é aquela narrada pelos sujeitos filmados; *Santo forte* apresenta, portanto, as *performances* de narradores.

4. Para além da situação majoritária da entrevista, há dois padrões de planos “intrusos”, alheios à atuação dos sujeitos filmados, incluídos na montagem: planos fixos que retratam estatuetas de entidades da umbanda (santos); e planos fixos de cômodos no interior da casa de alguns entrevistados, sem presença humana (ambientes onde supostamente teria acontecido alguma comunicação religiosa, segundo as narrativas).

5. Não há narração *over*; cenas da equipe em campo, do próprio diretor e sobretudo sua voz na interlocução com os sujeitos caracterizam a ênfase no momento da filmagem, numa proposta manifesta de filme como resultado de encontros, cuja enunciação é elaborada “a quente”, minimizando o recurso a procedimentos de totalização, interpretação ou criação posterior de sentidos (na montagem). O único contraponto são os planos “intrusos”, que também operam como elementos de conexão entre os diferentes narradores.

Feita essa apresentação dos padrões de enunciação, uma questão inicial poderia ser posta: qual é o *objeto* de *Santo forte*? Seria difícil afirmar que se trata de um filme sobre “a religião”, entendida como conjunto de manifestações concretas, preexistentes, disponíveis para o registro. Por outro lado, composto com narrativas de poucos indivíduos, não se trata de um filme exclusivamente voltado para histórias individuais ou experiências singulares (como, mais fortemente, *Edifício Master*),

4. Como escreve Consuelo Lins (2004: 104), “esta é efetivamente a seqüência de abertura, contendo uma espécie de condensado do que veremos ao longo do filme, como se Coutinho quisesse colocar logo de saída para o espectador, o mais abertamente possível, as regras do seu jogo”. A forma de *Santo forte*, construída pela equação de poucos elementos, não será totalmente padronizada ou seriada

4. Empréstimo a expressão do texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin (Brasiliense, 1985), que a utiliza para caracterizar situações em que o narrador de histórias e seus ouvintes partilham experiências comuns.

uma vez que as conversas gravitam em torno do grande tema, em muitos sentidos compartilhado: a vivência religiosa. O filme, em resumo, produz sentidos a partir das conversas entre uma equipe de cinema e alguns moradores de Vila Parque da Cidade, tendo a *religião* como assunto principal. Mas, cabe-nos examinar: que sentidos são esses? Que experiências *Santo forte* logra sugerir, e como? De que maneira sua forma expõe e sublinha conteúdos (religiosos, existenciais, morais) produzidos nas narrativas? Que imaginário religioso aparece em *Santo forte*?

Diferentemente de *Boca de lixo* (1992) ou *Santa Marta* (1987), trabalhos anteriores de Coutinho, *Santo forte* não procura criar, visual ou tematicamente, uma “comunidade de experiência”.<sup>4</sup> Se há a definição do recorte espacial como condição do método (de maneira a aprofundar o olhar e evitar que a escolha dos entrevistados siga critérios de tipicidade ou representatividade), Coutinho não reforça, na montagem, a noção abstrata de grupo social que partilha experiências e padrões culturais. Há apenas uma seqüência, a segunda, que opera no sentido de uma contextualização mais clássica. De modo geral, é delegado a nós, espectadores, o trabalho de relacionar as vivências e modos de narrar dos personagens – se quisermos e pudermos. A cultura religiosa comum deve ser percebida, em suma, na radical afirmação da percepção, vivência e expressão individuais.

Mas, embora não reduza as narrativas individuais (tratando-as como sintoma ou resíduo de características estruturais do campo religioso, por exemplo), *Santo forte* não só parte de um enfoque circunscrito a uma localidade, como *relaciona* as narrativas dos sujeitos filmados, mediante discretos (mas decisivos) procedimentos. Por meio deles, umbandistas declarados, ex-umbandistas que abraçaram uma crença evangélica mas continuam afirmando a existência de exus e pombagiras, e também católicos não praticantes cujas histórias incluem a presença de santos e crenças da umbanda têm suas histórias relacionadas. Os planos “intrusos” pontuam presenças recorrentes nas narrativas de todos, figurando traços de um plano simbólico compartilhado (espécie de “objeto invisível”), que as histórias vão pouco a pouco tramando.

Há que investigar, portanto, o que o filme sugere com o conjunto de suas escolhas. Partindo da descrição e análise detida de alguns segmentos (de modo a endossar, na abordagem deste

ensaio, a autonomia conferida pelo diretor a cada seqüência/ personagem), tentarei cercar o objeto de *Santo forte*, bem como investigar as hipóteses (ainda que oblíquas, ainda que discretas) que o filme produz sobre a experiência religiosa dos moradores de Vila Parque da Cidade.

\*\*\*

André, o primeiro entrevistado, aparece sentado na sala de sua casa. Conta uma história cujos personagens são ele mesmo, sua esposa e algumas entidades da umbanda. Marilena é médium, incorpora espíritos; André conta do momento em que descobriu essa característica da esposa: numa mesma noite, Marilena recebeu dois de seus guias, a Pombagira Maria Navalha e a Vovó. André conta bem, descrevendo pormenores e interpretando os personagens envolvidos na cena vivida, que reconstitui sozinho. Quando aparece Maria Navalha, por exemplo, incorporada na esposa (“toda esquisita, toda torta”), ele assume o papel da Pombagira e fala como ela, em discurso direto: “Eu vou te matar. Só que ela não quer deixar. O que é que você quer perder? Quer perder uma perna, quer perder um braço?”. E volta ao papel de “André” no diálogo com a entidade, incorporada em Marilena: “Uai, eu não fiz nada de errado! Por que é que vai tirar um órgão meu assim?”.

Quando a Pombagira entra em cena na narrativa, o filme justapõe à entrevista um plano breve em que se vê uma estatueta de gesso, filmada contra fundo neutro. Um pouco depois, é a vez da aparição da Vovó, também relacionada, pela montagem, ao plano de uma imagem do santo.<sup>5</sup> Quando André enuncia os conselhos que lhe deu a Vovó, outro plano fixo é justaposto ao relato: vemos o ambiente de um quarto de dormir sem janelas e com paredes sem reboco, iluminado pelo abajur posicionado ao lado da cama. O quarto está “vazio”, não há ninguém no ambiente. Na banda sonora, silêncio. Esse tipo de plano, mais ambicioso do que as imagens de santos, não propõe uma representação (convencionada) para o que não é visível, mas parece recolocar o enigma. Consideradas pequenas variações, seu caráter interrogativo e aberto se repete a cada aparição.

Esse primeiro segmento – estrategicamente posicionado – apresenta, além dos padrões formais de *Santo forte*, outros

5. Entre os 11 personagens de *Santo forte*, oito terão imagens de santos justapostas às suas entrevistas. Esse procedimento – aparentemente pouco “ambicioso” e com propósito ilustrativo – será um dos raros “elos” a relacionar os personagens (afora a evidência de que partilham um local de moradia, como fica claro na segunda seqüência).



traços que cabe apontar. Em primeiro lugar, de forma e conteúdo narrativos (refiro-me, aqui, às narrativas dos sujeitos filmados). A *performance* de André limita-se à narração de uma história. Ao contar, ele encena os diálogos entre os personagens envolvidos. Podemos dizer que quase tudo se reduz a conversa: entre André e Marilena, entre André e as entidades. A conversa com o diretor do filme provoca o recontar de outras conversas vividas. Conversas dentro de conversas. Esse intenso dialogismo será uma das marcas de *Santo forte*.

André conta que testemunhou uma incorporação e dialogou com as entidades que baixaram em Marilena. O narrador, portanto, conta uma história “umbandista”<sup>6</sup> – no seu retorno, em outro segmento do filme, ele se dirá “católico apostólico romano”. Duas premissas que daí podemos extrair: 1) O filme não aposta na fala sobre a religião como proselitismo ou afirmação doutrinária, mas como narrativa – casos que recriam vivências e ajudam a significar o dia-a-dia; 2) *Santo forte* está interessado exclusivamente na religiosidade subjetiva, nas vivências individuais e na maneira como os sujeitos representam a presença do sobrenatural em suas vidas (não na religião como imagem objetiva, capturada em manifestações institucionalizadas ou rituais coletivos).

Mais até: nada existe fora da narração, produzida em função da presença da equipe de filmagem: ausente o narrador André, o ambiente da casa, espaço para sua *performance* e lugar da cena que reconstitui e interpreta, aparece vazio – em silêncio.<sup>7</sup> No decorrer do filme, veremos que essas imagens de cômodos empobrecidos são também coerentes com a religiosidade manifesta por quase todos os sujeitos (transcorrida fora de instituições de culto, no tempo do cotidiano e no espaço da casa), endossada pela abordagem de *Santo forte* (que investe em afirmações, vivências e performances subjetivas expressas em entrevistas individuais).

A doutrina umbandista não é transmitida por André mediante a invocação de saberes especiais, de livros sobre o assunto ou de dogmas enunciados de forma rigorosa e genérica. Ela é apresentada mediante a dramatização de uma conversa que teve com a Vovó (o santo) que baixou em Marilena, sua esposa, numa noite prosaica de sono. Tudo se encerra em conversas, que André dramatiza conversando com Coutinho. Há muito de vivencial, informal e não mediado nessa forma de interação com as pessoas e com os santos. Construindo-se via conversa, olho no

6. A “moral” da história é institucionalmente umbandista, conforme conselho final dado pela Vovó: por ser médium, Marilena deve se iniciar no santo, comparecer a um “centro espírita”, para controlar a presença dos espíritos em sua vida – e, assim, evitar “morrer louca”.

7. A leitura mais corrente para os planos “vazios”, estimulada por Coutinho, vê neles sugestão da intangibilidade da comunicação com os espíritos. Nessa pequena “cena aberta” pretender-se-ia, assim, uma reposição do “mistério”, a ser imaginado e preenchido pelo espectador. É o que sugere Carlos Alberto de Mattos: “Nessas tomadas impactantes, ele reforça o mistério do invisível. Parafraseando Wittgenstein (‘Sobre o que não se pode falar, deve-se calar’), está a sugerir: ‘Aquilo que não se pode ver não se deve mostrar’” (MATTOS, 2003: 70).



olho, o filme de Coutinho parece endossar um modo interpessoal de lidar com o mundo, baseado na experiência e familiar para os sujeitos entrevistados.<sup>8</sup>

André é católico, mas conta uma história umbandista e tem imagens de santos da umbanda justapostas a sua entrevista. Outras pessoas – estas sim declaradamente umbandistas – terão suas falas relacionadas a imagens do mesmo padrão, no decurso do filme. Pelas histórias, trama-se pouco a pouco um enredado universo de referências simbólicas e culturais, um repertório narrativo, que se manifesta não apenas no conteúdo das histórias, mas na maneira de narrar: *conversando*. Nesse repertório, independentemente da crença que se professe (ou que não se professe), os espíritos – geralmente santos e orixás da umbanda – aparecem na vida cotidiana, interagindo com os homens, com quem travam diálogos coloquiais. Espíritos domésticos, visitam a casa e prescindem do espaço coletivo de culto para se manifestar.<sup>9</sup>

\*\*\*

A segunda seqüência de *Santo forte* é, em relação ao conjunto, bem peculiar. A seu modo informativa, expõe a circunstância de realização, o recorte espacial, a atuação da equipe de filmagem e, através de falas mais curtas, uma espécie de senso comum religioso em Vila Parque da Cidade –, reportando um solo cultural compartilhado (e, como esperado, sincrético), de onde o filme nos encaminhará para as entrevistas em profundidade com seus poucos personagens. Ela explicita, em resumo, a moldura na qual o experimento do filme será desenvolvido.

No prólogo, o filme nos lançara no interior da sala de André. Entramos nesse espaço rigorosamente privado sem qualquer mediação: sem saber, por exemplo, onde essa casa está situada. Lá dentro, ouvimos histórias de intimidade, casos pessoais. É apenas na segunda seqüência que será feita a mediação entre espaço privado e público, apresentando Vila Parque da Cidade e introduzindo a temática a que o filme parece visar. O tema é explicitado a partir da cena pública (imagens de arquivo da missa rezada pelo Papa no Rio de Janeiro em 5 de outubro de 1997), e o retorno para o espaço privado é feito através da intervenção – mostrada em cena – da equipe de cinema. Há, assim, uma espécie de antecipação, que estabelece uma hierarquia: a primeira

8. Na umbanda, os santos (espíritos desencarnados) incorporam em seus “cavalos” para conversar com os vivos: aconselhar, receitar, prescrever fórmulas e tabus. A relação é entre dois, olho no olho, “pessoal”: o indivíduo tem obrigações religiosas centradas na sua relação com o santo, ditadas pela reciprocidade; o santo incorpora para se relacionar com outros indivíduos necessitados de conselho ou de ajuda. Essa relação de “pessoa” para “pessoa” se repõe na história de André. Ele conversa de igual para igual com os espíritos que “baixam” em Marilena. O diálogo é o termo de contato e comunicação, a ponte com o sobrenatural. Nas narrativas, é reconhecido ao indivíduo, portanto, um papel ativo na relação com seres não terrenos.

9. Como não perceber (pela religiosidade doméstica e pela presença de entidades no cotidiano) semelhanças com o culto aos santos no catolicismo popular? Para uma introdução ao tema, o melhor caminho é oferecido por Maria Isaura Pereira de Queiroz (1973).

10. Escreve Consuelo Lins sobre esta introdução à seqüência: “São imagens rápidas, feitas pela televisão, e estão ali para marcar a nossa ‘base religiosa’. É com esse catolicismo oficial que as religiões presentes no filme necessariamente se relacionam” (LINS, 2004: 105).

seqüência, com André, antecipa as regras do jogo fílmico, antes mesmo da introdução ao lugar, ao momento de realização e ao tema (que viriam, convencionalmente, primeiro). O cinema faz seu jogo, decisivo na maneira como a temática será “filtrada” e composta.

Após as imagens curtas reportando a presença do Papa, planos aéreos introduzem o recorte eleito pelo documentário: vemos Vila Parque da Cidade de fora, numa aérea que investiga a superfície do morro, em movimento. Na banda sonora, a continuação da reza da multidão que acompanhava a missa do Papa (uma ave-maria) propõe continuidade entre os dois espaços, como se o *ethos* católico costurasse distintas localidades e grupos sociais, “pairando” sobre toda a cidade, sobre toda a sociedade.<sup>10</sup> Adentramos o espaço da favela com a equipe, que se desloca pelo morro, pé no chão e som direto. Nada de narração ou letreiros: as primeiras informações sobre o lugar nos são transmitidas numa conversa entre Coutinho e Vera, personagem do filme e guia da equipe no local. Após a chegada a uma casa, passa-se a uma pequena série de depoimentos. São aparições breves (só um dos sujeitos filmados, Braulino, reaparecerá no filme para uma entrevista em profundidade), relacionadas pela temática e situação comuns: todos assistem à missa do Papa na TV e conversam a respeito com Coutinho.

Seu Braulino, por exemplo, diz timidamente que é católico mas tem seu “lado espírita”; incorpora alguns “pretos velhos”, mas prefere não avançar neste assunto. Heloísa diz que é espírita, mas que na abertura de seu terreiro reza várias orações católicas; está contente de ver o Papa e receber sua benção pela TV, e critica o pessoal da Universal, que andou dizendo que a presença do Papa “é tudo ilusão”. Vanilda canta com Roberto Carlos (na televisão) e conta que fez uma promessa enquanto assistia à missa do Papa: foi direto a Deus (não passou por nenhum santo) para solicitar a graça de ter um filho. Ao menos três conteúdos centrais aí aparecem: o sincretismo e a relação entre catolicismo e religiões afro-brasileiras, vividos pelos fiéis como complementaridade pacífica; a presença destabilizadora da Igreja Universal do Reino de Deus e de outras neopentecostais que, como escreveu Regina Novaes, “introduzem novas interpretações sobre os acontecimentos da vida, interferem sobre as disputas entre o bem e o mal e colocam outra escolha no campo de possibilidades de

Vila Parque da Cidade” (2003: 81-82); e a evidência da casa e do cotidiano como espaço e tempo do sagrado, lugar de relação direta com os espíritos, santos e deuses, dispensando a mediação de especialistas, o tempo do ritual ou a presença em espaços públicos de culto.

No retorno ao privado, portanto, não há apenas a apropriação doméstica do que se observa na cena mais ampla (o ritual católico de massas), mas a introdução de novos conteúdos e novas práticas. Não por acaso, a seqüência está emoldurada por dois planos significativos: é uma aérea externa que traz a primeira vista de Vila Parque da Cidade; é um plano geral da cidade do Rio de Janeiro, vista “de dentro” (do morro), que faz a transição entre este segmento e o próximo. O plano aéreo, de fora, era comentado por uma ave-maria gerada noutro contexto; o plano de transição, visto de dentro, som ambiente, é inserido após uma série de curtos depoimentos em que se constata, no mínimo, a não-exclusividade do catolicismo entre as opções religiosas dos moradores do lugar. Adentramos um universo, entramos em suas casas. De dentro, pensemos como o filme sugere os seus mistérios.

Antes, um aspecto que cabe indicar: a religião doméstica comporta efetivamente uma nova (mas nem tão nova) mediação: a da televisão, que traz para dentro de casa a missa do Papa, ritual da religiosidade brasileira “oficial” assistido no filme por “católicos apostólicos romanos” que praticam a umbanda mas, de modo geral, não freqüentam mais terreiros. É na televisão que veremos as poucas imagens de cultos e rituais coletivos mostrados em *Santo forte*, e comentados pelos sujeitos filmados. É visível, nas estratégias do filme, uma aposta na apropriação privada dos rituais públicos – coerente com o movimento geral de privatização da experiência religiosa que acaba por aparecer de modo significativo em *Santo forte*.<sup>11</sup>

\*\*\*

O espaço de dona Thereza é o quintal de sua casa. Ela aparece sentada numa cadeira de vime, sob um varal de roupas sustentado por um bambu. Ao seu lado, há uma mesinha/jirau de madeira; ao fundo, vê-se uma casa de alvenaria, sem reboco, com a porta entreaberta. Dona Thereza começa seu relato, instada por Coutinho, mostrando as pulseiras no próprio braço: “Cada

11. Num momento de (ainda) incontestável hegemonia católica (1968), Maria Isaura Pereira de Queiroz escrevia: “Pode-se afirmar que pelo menos dois tipos de catolicismo *coexistiram sempre* no país: o catolicismo oficial e um catolicismo popular. Esta dualidade é antiga: ‘Já no período colonial’, escreve Roger Bastide, ‘encontramos dois catolicismos diferentes e muitas vezes em oposição: o catolicismo doméstico dos primeiros colonos (...) e o catolicismo mais romano, mais universalista, das ordens religiosas’ (Bastide, 1951). Em todos os países existiu sempre oposição entre as necessidades religiosas espontaneamente formuladas pela massa da população, aliadas à conservação de antigas tradições religiosas, e a estrutura de uma hierarquia sacerdotal, sustentada por um dogmatismo mais ou menos rígido” (PEREIRA DE QUEIROZ, 1973: 72-73). Não é “nova”, portanto, a existência de uma contrapartida “popular” à religiosidade “oficial” no Brasil. O que a segunda seqüência de *Santo forte* mostra bem é que essa religiosidade popular e doméstica, nessa favela na metrópole carioca em fins do século XX, há muito não tem como referência exclusiva o catolicismo. Outras práticas e doutrinas (com protagonismo – ao menos narrativo – do espiritismo umbandista) participam desta fluida composição.



guia dessas é uma firmeza, uma segurança, e cada guia dessas pertence a um orixá”. Assim como seu corpo (e os enfeites usados) aparecem de saída implicados na narrativa, o mesmo acontecerá com o espaço de sua casa.

Dos personagens do filme, somente ela se dedica a histórias de reencarnação, herança kardecista na doutrina umbandista. O tema fornece a matéria para uma de suas melhores histórias: aquela que reporta a ocasião em que dona Thereza descobriu ter sido, noutra vida, uma rainha do Egito, primeira das narrativas exemplares que conta. Ela começa chamando a atenção para o espaço do acontecido, a casa que vemos no fundo do enquadramento, para onde aponta: “Só que era barraco de tábua naquela época, que eu lutei muito para fazer assim, de tijolo”. E continua o caso, dramatizando um diálogo entre ela e uma antiga vizinha (Marta), que, de visita, teria visto “uma rainha” no corpo de dona Thereza.<sup>12</sup> É o motivo para que nossa narradora procure o centro espírita “linha branca” freqüentado por seus patrões, onde busca esclarecer e confirmar a história da rainha. Dona Thereza dramatiza o diálogo com dona Sara, chefe do centro:

12. “– Que foi Marta, que você tá me olhando tão espantada?  
– Mas eu não vi a senhora, dona Thereza, eu vi uma rainha!  
– Rainha? Você tá brincando. – Vi.  
A senhora eu não vi, eu vi uma rainha. A senhora foi rainha em outras vidas? – Isso aí eu não sei. Eu nem sei o que que eu fui em outras vidas, e vim nessa”.

“Escuta aqui: eu nunca tive conforto na vida. Sempre vivi nas favela, nas casa ruim [ela vira o corpo, apontando para o ‘cenário’ atrás de si], nos barro, nas lama, nunca tive nada, e tudo que eu tenho, o pouco que eu tenho [refaz o mesmo gesto], eu tenho que lutar muito para ter. Agora, por que é que eu sou assim? Só gosto de vitrine cara, só gosto de cristais, essas coisas que eu sei que não é pra mim?”

Dona Sara confirma que Thereza foi mesmo uma rainha noutra vida, senhora de muitas riquezas, e que “não apaga tudo”: “A gente sempre traz nesta vida alguma coisa da outra vida que nós fomos”. Importante notar como, na encenação do diálogo, ao incorporar o seu ambiente presente e mostrá-lo ao interlocutor e à câmera (“Sempre vivi nas casa ruim”), dona Thereza abre a cena à participação dos novos interlocutores – sua *performance* se faz teatro (caso em que se dramatiza a conversa com a personagem ausente), mas também conversa presente com Coutinho e equipe, recado bem dado na arena pública criada pela câmera.

A confirmação da rainha é motivo para interpretação e atribuição de sentido (de ordem sobrenatural) à sua experiência de vida. Dona Thereza está “com a dívida” da rainha do Egito



e por isso vive “assim” – num gesto, ela se refere novamente ao cenário da entrevista, sua casa, incorporada ao relato como elemento signifiante. Dessa maneira, ilustrando o narrado com o que é próximo e visível, dona Thereza atualiza os sentidos e a “moral” de sua história (“por isso eu vivo assim”), advertindo seu interlocutor e a platéia potencial: 1) Da consciência que tem de sua condição, que assume sem travos ou constrangimentos, e da qual se apropria criativamente; 2) Da relatividade de sua visível e presente situação.

Sendo assim, a narrativa de dona Thereza não é apenas “caso”, recontar de histórias interessantes, estimulada pelo diretor, ciente de que o agrada. É também organização e interpretação da experiência de vida, que ela apresenta como contraditória, posto que, embora “pobre” e “analfabeta”, seja sensível e complexa, pessoa que gosta de “coisa fina” (“essas coisas que eu sei que não é pra mim”), e que nessa condição materialmente precária está em função de um destino maior – mas está, afinal, só de passagem. Suas histórias são exemplares – contando-as, dona Thereza se vale da tradição religiosa espírita (com seu infindável repertório de histórias de outras vidas) para se apresentar como alguém mais do que as aparências fariam supor.

As histórias de dona Thereza também expressam uma *moralidade* marcada por forte dimensão religiosa, em que uma série de preceitos, valores, normas e interpretações relacionados a uma ordem sobrenatural parecem válidos para pensar, narrar e dar sentido à experiência (não raro desordenada) da vida.<sup>13</sup> Atuando como uma espécie de “narradora clássica”, ela extrai ditos, normas de vida e preceitos morais de sua narração. Para explicar a Coutinho, por exemplo, por que criou os filhos sozinha, diz que não deu muita sorte, que “a sorte não nasceu para todos”. E ao dizer que o marido era muito ruim, extrai a norma de que “a ruindade demais destrói”.<sup>14</sup>

Na narrativa de dona Thereza, apenas uma entidade representada em gesso é justaposta. Trata-se da amada Vovó Cambina, sua guia na umbanda (“Não esqueça esse nome! Vovó Cam-bi-na”, diz energicamente a Coutinho, dedo em riste em gesto de advertência).<sup>15</sup> Aqui, diferentemente do que vimos com André, difícil não perceber a relação de identidade que se cria entre a entidade e a narradora – como a Vovó, dona Thereza, mãe que criou seis filhos e oito netos “sozinha e Deus”, é “velhinha”,

**13.** Penso em moralidade, numa acepção bem ampla, como “interpretação que os sujeitos envolvidos fazem de sua experiência de vida, expressa em suas normas e valores”, como escreve Cynthia Sarti em seu livro *A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres* (1996).

**14.** Falo em “narradora clássica” pensando na célebre caracterização do “narrador” por Walter Benjamin (1985). Ao caracterizar a natureza da “verdadeira narrativa”, ele escreve: “Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1985: 200). Nossa “narradora” não atua aqui para uma “comunidade” de pessoas que têm experiências semelhantes às dela: ao contrário, fala para interlocutores que não pertencem a seu grupo social e para um “público” difuso que a presença da câmera implica. No meu entender, isso não subtrai a dimensão “moral” de suas histórias: contando-as, dona Thereza expressa seus valores.

**15.** Ao modo de uma narradora clássica, dona Thereza é mestra na arte dos gestos, marcando a fala e dando ênfase a certas passagens por meio do movimento enfático e das pausas calculadas das mãos firmes, que apontam para seu interlocutor requerendo atenção: “Escuta bem!”. Nesse aspecto, ela ilustraria bem o que escreveu Benjamin sobre a “verdadeira narração”. Nela, “a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito” (BENJAMIN, 1985: 200).

negra, justa, sábia e maternal, e ao valorizar as atitudes de sua guia, sobre a qual fala com afeto e intimidade, valoriza a si mesma como sua protegida. Vemos dona Thereza na Vovó e vice-versa, numa relação de projeção que a enunciação, ao posicionar o plano “intruso”, logra reforçar. Na reconstituição de um diálogo com sua guia, a relação se recoloca poeticamente:

“– Oh, Vovó Cambina, eu sofro tanto... passo por tanta humilhação, tanta ingratidão, tem dia que me dá vontade de desistir de viver.

– Filha, quando você chora, eu choro junto com você. Eu tô sempre do seu lado, te ajudando. Pra você agüentar”.

A valorização da atitude moral de sua guia (solidária e companheira, verdadeira “mãe”) não apenas a valoriza como protegida da Vovó, mas espelha o que é valor para a narradora, em um sistema que tem a família como eixo, e os laços de reciprocidade e solidariedade como pilares. Assim, dona Thereza narra suas histórias de modo a sublinhar seu valor moral, especialmente evidente em situações adversas, como quando conta que o marido, que “era uma praga”, “morreu em meus braços”.<sup>16</sup>

Nessa bela seqüência, há muitos pontos a reter. Em primeiro lugar, a imbricação entre história de vida e experiência religiosa. Não se trata apenas de contar a vida (e episódios significativos) à luz da religião.<sup>17</sup> A imbricação é mais profunda. A força mágica e espiritual integra a vida, compõe um sistema de explicação e representação da existência, podendo ser acionada em qualquer episódio do cotidiano. Daí a idéia de uma moralidade com componentes religiosos. Isso não implica moralismo ou puritanismo (a religião ditando uma conduta estrita), mas a presença do sobrenatural em tudo, povoando o cotidiano e sendo representado, nas narrativas, como força determinante das causalidades, reveses, alegrias e reviravoltas. Com suas histórias, dona Thereza está como que preenchendo, sem cessar, a descontinuidade entre mundo terreno e mundo sobrenatural.

Outro traço significativo refere-se à história de vida da entrevistada, mas não só dela (nota-se também nas histórias de Vera, Carla e Quinha): dona Thereza não freqüenta mais terreiros; ela cuida de seus santos em casa, cumprindo obrigações

**16.** Narrar histórias, comenta Cynthia Sarti (1996: 40), é não apenas “conferir dignidade ao cotidiano sem relevo”, mas muitas vezes afirmar qualidades morais em situações adversas, “estruturais na vida do pobre”.

**17.** Como se vê, por exemplo, em *Santa Cruz* (2000), de João Salles, entre convertidos a uma igreja evangélica, que fazem uma leitura retrospectiva do passado, significando-o com conteúdos religiosos novos. Trabalhei este aspecto, entre outros, no ensaio “*Santa Cruz* (João Salles e Marcos Sá Correa): o mundo preenchido”.

de reciprocidade no espaço privado e no tempo do cotidiano. Notável isto: que a maioria dos personagens de *Santo forte* afirme desvinculação da hierarquia de igrejas ou terreiros, e prescindam do espaço de culto e da mediação institucional para se relacionar com santos ou deuses. Essa característica de sua religiosidade atual reforça a continuidade entre vida cotidiana e sobrenatural – que já nem precisa de espaço certo ou meio especial para se manifestar. Isso parece lhes conferir mais autonomia narrativa, de modo que podem compor suas histórias com base em referências heterogêneas, numa bricolagem que não se submete aos limites doutrinários dessa ou daquela denominação. Muito da força (e do encanto) dos personagens de *Santo forte* vem desse não-dogmatismo e da potência que, ao narrar, reconhecem e atribuem a si próprios para se comunicar diretamente com espíritos e deuses, sem prestar contas ou submissão à hierarquia ou doutrina de nenhuma instituição.<sup>18</sup>

Outro aspecto a notar: falando de si através da religião, dona Thereza afirma sua superioridade moral – afirmação que aparece em outras mulheres de Santo forte, como Quinha e Lídia. A representação da vivência religiosa lhes serve como meio de afirmação de protagonismo no cotidiano (protagonismo que, sendo mulheres pobres, tantas vezes lhes deve ter sido negado). Nas narrativas, elas são protagonistas plenas. Com a apresentação, ao final do filme, de Taninha, exemplo de “marido-praga”, um interessante contraponto pode ser estabelecido entre a experiência popular feminina (mulher arrimo de família, “pai e mãe pra tudo”, como dona Thereza, Quinha e Lídia) e a experiência popular masculina (homem moralmente “inferior”, individualismo capenga masculino, pai que abandona o barco familiar, como Taninha). Vovó Cambina *versus* Tranca-Rua.

Outro ponto de interesse: dona Thereza afirma que não apenas incorpora os seus santos, mas também os vê e conversa com eles – acontecimento mais freqüente no repertório do catolicismo popular, em que há tantas histórias de visagens de santos que aparecem materializados diante de seus fiéis, milagrosamente. Não pretendo com isso identificar a origem ou a gênese dessa ou daquela história, dessa ou daquela crença manifesta pelos personagens – empresa, de resto, inútil –, mas atentar para o caráter aberto e criativo dessas histórias, que parecem incorporar uma vasta matéria narrativa e religiosa que não se prende a

18. Não é difícil supor que, na escolha dos personagens, esse “não-dogmatismo” seja um critério conscientemente buscado por Eduardo Coutinho, para além do “carisma”, do “contar bem” etc. Valho-me da idéia de bricolagem conforme a utiliza Reginaldo Prandi (1996: 38), que vê na umbanda, sincrética na origem, uma “religião para a metrópole”, onde o indivíduo é cada vez mais um *bricoleur*: “A construção de sistemas de significados depende cada vez mais da vontade de grupos e indivíduos (...) No limite, cada indivíduo pode ter o seu particular e pessoal modelo de religiosidade independente dos grandes sistemas religiosos totalizadores que marcaram, até bem pouco, a história da humanidade. Os deuses tribais africanos adotados na metrópole não são mais os deuses da tribo. São deuses de uma civilização em que o sentido da religião e da magia passou a depender, sobretudo, do estilo de subjetividade que o homem, em grupo ou solitariamente, escolhe para si”.



uma doutrina fixa. E lembrar que, uma vez mais, tudo acaba em conversa. Dona Thereza conversa com Vovó Cambina, assim como conversa com os “espíritas” que aparecem em torno de sua cama, no hospital onde acabara de sofrer uma operação.

Quem conta pode muito – cabe pensar. Há, evidentemente, uma relação entre a proposta metodológica de Coutinho (que se atém às conversas como estratégia de composição dos personagens) e os resultados narrativos e de sugestão da experiência religiosa aqui engendrados.<sup>19</sup>

\*\*\*

Quando retorna, no filme, André conta outra cena vivida: o dia em que o espírito de sua mãe baixou na esposa Marilena. Esta segunda história tem um quê de conto moral. Depois da morte da mãe, ele andava cometendo excessos, sua vida se desordenara, perdera o prumo. Até que uma noite, no meio do sono, Marilena começou a esfregar as pernas (André refaz o gesto). E inicia-se um diálogo em que ele interpreta os dois papéis (o seu e o da mãe, incorporada em Marilena), reconstituindo falas, gestos e olhares, como num teatro em que, nalguns momentos, vale a regra da quarta parede.<sup>20</sup> Sua atuação é complexa – ainda mais se considerarmos que um dos personagens interpretados não tem corpo próprio, está incorporado em outro personagem.

Como dona Thereza, André costura a atuação dramática e o comentário. No papel da mãe, diz: “Você tá bebendo, você tá fumando, no seu trabalho você andou botando arma no ouvido”. Sai da cena e se dirige a Coutinho: “Cheguei a botar arma no ouvido!”. E retorna, retomando seu próprio personagem, tentando escolher a melhor posição para mirar a arma contra si, mas por fim desistindo. Há um jogo em que o teatro do passado e a interlocução no presente se imbricam, numa notável escritura realizada por André, espécie de ator épico.<sup>21</sup> Dona Thereza também procede de modo semelhante: comenta o episódio vivido (e encenado) de maneira a afirmar algo no presente, concretizando afirmações abstratas através de elementos visíveis e atualizando os sentidos potenciais de seus “casos” passados, feitos narrativas.

Nessa segunda seqüência com André reaparece o “vazio”. De um lado, vejo-o de modo manifesto: *Santo forte* responde com um espaço vazio ao desafio de representar, para além das narrativas,

19. Como não identificar aqui os “*patchworks* do cotidiano”, a “criatividade dispersa, tática e bricoladora”, a “inventividade artesanal” dos “fracos”, como coloca Michel de Certeau em seu belo *A invenção do cotidiano: artes de fazer?* Ao optar pela conversa como forma exclusiva de abordagem, Coutinho parece alcançar a expressão dessa intensa bricolagem. A “arte da conversa” seria, para Certeau, uma das artes do fazer, das práticas de apropriação e engenhosidade dos “fracos” (na hierarquia social); e mais: “as retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras ‘de situações de palavra’, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém” (CERTEAU, 194: 50).

20. Quando diz “Marilena, que que foi?”, ele olha (simulando espanto) para o seu lado direito, para “dentro” da cena, fitando o interlocutor imaginário com quem interage, e deixando de fitar o interlocutor “real”, Coutinho. Com vivacidade, incorpora o papel do interlocutor imaginário, a mãe/Marilena, e diz com olhar sereno (olhando, desta vez, para o lado esquerdo): “Ô, meu filho, não lembra mais de mim não?”.

21. Penso na “cena de rua” que Brecht erige como padrão de sua teatralidade épica (BRECHT, s.d.). Para o dramaturgo, a maneira “popular” de contar uma história está repleta de valores narrativos e deve ser tomada como modelo. Leandro Saraiva e eu já havíamos destacado esse aspecto no texto “O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações” (2003).



a experiência da religião. Mas não se trata de um vazio total (uma ponta preta de filme, por exemplo), e sim da imagem de um cômodo ou ambiente numa casa em Vila Parque. Esses retratos fixos de quartos, salas e quintais empobrecidos figuram como que os “templos possíveis” de uma religiosidade subjetiva, doméstica e fragmentariamente composta. Templos de uma vivência religiosa que, conforme narrada, sugere a continuidade entre o sobrenatural e o cotidiano – só nos resta, diria dona Thereza, “vidência pra ver”. Os templos são domésticos, mas retratados pelo filme vazios e fixados, sem presença – retratos antinaturalistas, figuração artificial, claramente proposta pelo filme. Os sujeitos filmados são também retratados fixamente, numa imagem que introduz a seqüência de cada um. E as entidades (os espíritos) são retratadas, também fixamente, através de suas representações em estatuetas, extraídas de qualquer contexto e filmadas contra fundo neutro. Espaço, homens e santos só se encontram nas narrativas – fora das histórias, esses três elementos aparecem decompostos em planos estáticos e artificiais, “para o filme”, “intrusos”.

Só nas narrativas há vida, movimento, relação entre os elementos (espaço, homens, espíritos), reposta a cada ação ritual (que *Santo forte* não mostra; ao contrário, elide). Desse modo, endossam-se a autonomia e a potência dos sujeitos para representar sua própria experiência: todo poder aos narradores. Em *Santo forte*, os devotos não estão submetidos a nenhuma forma ritual ou doutrinária maior do que si próprios. Eles não aparecem como personagens da “religião” – são personagens exclusivamente de suas próprias narrativas.<sup>22</sup>

\*\*\*

Para quem se propõe a articular problemas implicados no jogo documental, entre a expressão estética e os conteúdos temáticos, *Santo forte* impõe desafios. Até porque abarca um horizonte de questões que dificilmente poderiam ser contidas sob o tema da religião.

Aliás, que religião? Não lidamos com crenças fixas e demarcadas, com especificidades doutrinárias, ritualísticas ou de culto. Nem com manifestações religiosas populares e coletivas (como vemos em *Fé*), nem com a religião institucionalizada num corpo doutrinário e de práticas, desenvolvida num espaço

22. Nesse sentido, vale o contraponto com filmes que tematizaram a religião noutros contextos, como *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), *Iaô* (Geraldo Sarno, 1975) e *Fé* (Ricardo Dias, 1999). A par de suas diferenças, neles os sujeitos devotos aparecem circunscritos (e submetidos) aos limites de manifestações ritualísticas cujo “script” (doutrinário e de práticas) não é determinado por eles. Em *Fé*, essa “submissão” não se limita às formas rituais, mas à arquitetura de templos religiosos, espaços de culto (muitas vezes monumentais) em relação aos quais os indivíduos são pequenos, de escala diminuta. Evitando imagens de rituais e centrando fogo em narrativas individuais, *Santo forte* parece buscar atribuir aos sujeitos todo o poder e todo o controle sobre suas próprias experiências, tal como mostradas pelo filme.

coletivo (ainda que precário) de culto (como em *Santa Cruz*). Em *Santo forte*, o objeto visível são *performances* narrativas. O “invisível”, por assim dizer, uma rica trama que inclui padrões culturais e narrativos, de imaginário e de modos de ser, entrevistados nas narrativas de indivíduos que moram numa favela do Rio de Janeiro. O que se alcança, para além da revelação de alguns fios dessa trama complexa e densa da religiosidade, é a expressão de pessoas que narram suas vivências religiosas, muito ricas, de modo a propor, na arena criada pela mediação da câmera, uma imagem que julgam apropriada de si mesmos, estimuladas pela atuação do entrevistador.

Meu desafio principal é examinar de que maneira os procedimentos adotados por Coutinho estimulam as atuações dos personagens e a irrupção de determinados conteúdos recorrentes de narração e experiência – e investigar, ainda, na montagem que se erige como forma mínima, de que modos o filme sublinha (ou não) essas atuações e esses conteúdos. Para concluir, desdobrarei alguns pontos que resultaram do trabalho de análise de segmentos do filme (escolhidos por sua densidade). Em questão, sobretudo, as relações entre forma e temática.

1. Se atentarmos para análises da dinâmica do campo religioso brasileiro hoje, veremos que *Santo forte* não parece visar à composição de uma amostragem representativa.<sup>23</sup> Entre os personagens, há apenas uma pentecostal declarada (Lídia). Segundo Coutinho, os narradores não foram escolhidos pelo pertencimento a determinada religião ou manifestação, mas por “contarem bem suas histórias” (1999).<sup>24</sup> É certo que tais escolhas tiveram como resultado a presença de indivíduos cujas narrativas revelam “abertura religiosa” e não-dogmatismo. Como bem pontuou Ismail Xavier sobre *Edifício Master* (2003), *Santo forte* parece empenhado em criar a cena provisória na qual os sujeitos possam atuar desamarrados dos clichês sociais e imagens a que estão convencionalmente submetidos. Não me parece só coincidência que muitos (Vera, Thereza, Carla, André, Quinha, Taninha, Elizabeth) não declarem vinculação exclusiva a qualquer espaço de culto ou doutrina – e afirmem maneiras pessoais e domésticas (evidentemente crivadas de referências culturais e coletivas) de se relacionar com santos e deuses. No filme, os sujeitos expressam com autonomia suas crenças, experiências e práticas, muitas vezes compostas como bricolagem

**23.** O Rio de Janeiro, em cuja região metropolitana “mais do que uma igreja por dia útil” foram criadas em 1992, é a cidade mais evangélica do Brasil, segundo dados do Censo Institucional Evangélico realizado pelo Iser (FERNANDES et al., 1998). Cabe notar que, das igrejas criadas em 1992, 91,26% eram pentecostais e 80% se localizavam nas áreas mais pobres da cidade.

**24.** Fé na lucidez (entrevista). Sobre a metodologia de trabalho adotada por Coutinho desde *Santo forte* (que inclui pesquisa anterior à filmagem, a partir da qual os personagens – que o diretor só conhece pessoalmente no momento de filmar – são escolhidos), conferir LINS, 2004.

de referências, criativamente incorporadas nas histórias. Quem conta pode muito. Filmados como narradores, os moradores de Vila Parque se afirmam especiais e potentes, em histórias nas quais a rica vivência religiosa não raro lhes confere poder e valor no cotidiano, além de distinção pela proteção de santos fortes, em cuja biografia mítica muitas vezes se espelham. Mais do que personagens desta ou daquela religião, são personagens de suas próprias histórias, sobre as quais detêm prerrogativa. Sendo assim, participam ativamente da criação de si mesmos pelo filme. A escolha do assunto – a religião – é decisiva. Não apenas por seu caráter intangível, inverificável e fabulativo, mas por envolver saberes e vivências que os interlocutores da equipe, em tese, não têm.

2. Há, portanto, a busca densa por expressões autênticas, singulares. Da maneira como o filme as compõe, na montagem, as vivências narradas são tratadas, em última instância, como irredutíveis. Há nelas “alguma coisa da exceção irremediável de uma vida”, como escreveu Jean-Louis Comolli (2001: 105). Conteúdos e temas comuns aparecem nas histórias, emolduradas por uma localidade; mas cabe ao espectador o movimento de abstração.<sup>25</sup> Considerando que padrões de experiência e narratividade aparecem nas *performances* individuais, cabe-nos apontá-los, sem a ingenuidade de propor o salto direto entre o elenco do filme e um grupo referencial maior – supondo-os representantes das classes populares, de um segmento social, ou mesmo dos moradores de Vila Parque.<sup>26</sup>

O que contam e como contam os 11 narradores de *Santo forte*? Eles contam com graça, desinibição, às vezes com prazer, sem traços salientes de intenção proselitista ou doutrinária. Contam histórias que reportam vivências pessoais – nas quais, portanto, aparecem quase sempre como protagonistas. Histórias dramatizadas na forma de diálogos – ao narrar, interpretam os vários personagens em cena, numa notável flexibilidade para incorporar diferentes papéis. Eles se constroem e elaboram suas narrativas em diálogo: conversando com outros homens e com os espíritos, incorporados noutras pessoas ou exibindo corpo próprio (como Vovó Cambina nas histórias de dona Thereza). O diálogo é a principal forma de narrar; formalização de uma atuação “conversante”, empírica e interpessoal na vida, num movimento de troca e interação com outras pessoas e com os

**25.** Esses indivíduos e experiências não são representados como parte ou objeto de uma problemática maior que inclui suas vivências, seja ela o sincretismo, o trânsito religioso, a fragmentação e fluidez institucional das igrejas, a privatização de práticas religiosas ou a expansão de um mercado de bens religiosos no Brasil. E, no entanto, se quisermos ver, encontraremos todos esses conteúdos no filme. Em sua resenha, Ronaldo de Almeida e Silvana Nascimento (2000) sublinham alguns desses traços.

**26.** Como afirmar que são “representativos” se sabemos que foram escolhidos justo por sua expressão singular, sem a intenção de compor um conjunto no qual as diferentes tendências religiosas presentes na favela estivessem proporcionalmente representadas?

espíritos, o sujeito se construindo em diálogo. O fato de Coutinho ter na conversa um método de abordagem duplica o dialogismo presente nas falas dos narradores. Conversas dentro de conversas. Um *filme de diálogo e sobre diálogos*.

Esse dialogismo intenso expõe uma concepção de experiência religiosa como relacionamento interpessoal – com os santos, com os espíritos, com Jesus ou com o(s) demônio(s). Relação familiar, de intimidade, sem formalidade, sem decoro; um estar à vontade, “estar em casa”, entre narradores e espíritos. Essa relação pessoal, não mediada, combina bem com a vivência doméstica da religião. Nas narrativas, o espaço e o tempo do sagrado são a casa e o cotidiano. A incorporação de espíritos ou orixás (possessão ou transe), rito fundamental nas religiões afro-brasileiras, é acontecimento importante nas histórias – mas dentro de casa, sem mediação de especialistas, sem espaço adequado, sem meio especial. As margens de improviso e de composição (de crenças, preceitos e repertórios narrativos de diferentes procedências) são largas.

3. Apesar de sua preocupação manifesta em não reduzir as narrativas individuais, tratando-as como sintoma ou resíduo de características estruturais do campo religioso, *Santo forte*, por meio de algumas passagens e com procedimentos discretos, pontua a presença de traços comuns nas histórias. Através de dois tipos de planos (trabalho evidente de montagem), umbandistas declarados (como dona Thereza) e católicos não praticantes cujas histórias incluem a presença de santos e crenças da umbanda (como André), ou ex-umbandistas que abraçaram uma crença evangélica mas continuam afirmando a existência de exus, erês e pombagiras (como Vera) têm suas histórias relacionadas entre si.

Os planos, fixos e antinaturalistas, são de dois tipos: imagens de santos da umbanda e “vazios”. Os santos evidenciam a forte presença do “panteão” e do imaginário da umbanda nas histórias de quase todos, mesmo dos não umbandistas. Também reforçam o politeísmo das narrativas, em que há diferentes santos, todos “fortes”, agindo e interagindo com os personagens, conversando e auxiliando-os no cotidiano (a existência de um Deus único posicionado acima de todas as crenças parece indiscutível). Para a caracterização pessoal que cada narrador faz do santo (não raro incorporando-o no momento de narrar), as estatuetas oferecem o contraponto da representação convencional e, portanto, coletiva

– sugerindo que as histórias, por mais pessoais que sejam, estão atravessadas de elementos coletivos e padrões culturais. E ainda possibilitam o estabelecimento de relações entre indivíduo e guia (santo protetor), o que às vezes reforça a construção de si e a identidade pessoal que cada narrador vinha esboçando no diálogo com Coutinho (como vemos com Carla e Maria Navalha; dona Thereza e Vovó Cambina; seu Braulino e Brás Carneiro).

Os vazios, repondo o mistério da comunicação religiosa, portam uma proposta de significação mais opaca. Se de um lado reafirmam, pelo contraste, a opção do filme (só a palavra interessa; há uma identificação total entre “personagem” e “narrador”), não deixam de figurar o que chamei de “templos possíveis” de uma religiosidade doméstica e fragmentariamente composta, sem fronteiras rígidas. “Templos” de uma vivência religiosa que, segundo os narradores, supõe a continuidade entre o cotidiano e o sobrenatural. Essa figuração é sintomaticamente “vazia” e estática. Fora das narrativas, não há vida. *Santo forte* não filma rituais religiosos ou cultos. Decompõe em partes elementos que só se integram nas histórias. Desse modo, penso, o filme reafirma a autonomia e o poder dos personagens para representar sua experiência – que não aparece submetida (nas imagens) aos limites ritualísticos ou doutrinários de nenhum culto ou manifestação.

4. Cabe apontar, por fim, o paradoxo da análise. Neste filme composto de narrativas, que põe em abismo o *contar* (os personagens como personagens de suas próprias histórias), esvaziando qualquer pretensão de objetividade, temos talvez o mais sugestivo diálogo com a dinâmica do campo religioso no Brasil de sua época. Em um contexto de pluralismo religioso, marcado pela concorrência forte entre denominações (sobretudo pentecostais), pela pulverização do campo religioso em “miríades de fragmentos” (MONTES, 1998: 69), pelos cruzamentos, combinações e sincretismos (ainda que em apropriações negativas, como se vê no caso da relação entre neopentecostais e umbanda), *Santo forte* aposta na composição pessoal e na expressão subjetiva da religiosidade – lugar em que a riqueza de um imaginário composto parece se apresentar com mais força. O que o filme nos permite ver é a intimização de crenças, acionadas pelos indivíduos como repertório mágico e narrativo no cotidiano.<sup>27</sup> Ao optar pela representação exclusiva da religiosidade subjetiva via narrativas, *Santo forte* logra sugerir que as religiosidades dos

25. Segundo alguns pesquisadores, este seria um dos traços mais significativos da religiosidade hoje “praticada” no Brasil, onde se verifica a multiplicação de instituições religiosas que, do ponto de vista organizacional, doutrinário e litúrgico, parecem fragilizar-se ao extremo, “mais ou menos entregues à improvisação *ad hoc* sobre sistemas de crenças fluidos” (MONTES, 1998: 69), deixando ao encargo dos fiéis complementar à sua maneira a ritualização das práticas religiosas e o conjunto de valores espirituais que elas supõem. Nesse sentido, “maior autonomia é reconhecida aos indivíduos que, um passo adiante, seriam julgados em condição de escolher livremente sua própria religião, diante de um mercado em expansão” (MONTES, 1998: 69). Ainda nessa direção, Pierucci e Prandi identificam a popularização da religião como “magia”, acionada domesticamente. A fragmentação institucional corresponderia a composição privada de referências mágico-religiosas (Cf. PIERUCCI e PRANDI, 1996).

indivíduos não são estanques ou compartimentadas, mas que há um fluido e “conversante” campo espiritual compartilhado por todos, seja qual for a crença que manifestem. Assim, o filme não endossa uma descrição de comportamentos e atitudes individuais que revelem fronteiras rígidas entre cultos, crenças e instituições. Justo o oposto: algo talvez mais próximo ao que sugere Pierre Bourdieu como enfoque para o campo da sociologia da religião, segundo comentário de Paula Montero:

“Em sua reinterpretação da teoria weberiana da ação, Pierre Bourdieu sugere que a sociologia da religião ponha o sujeito e suas práticas concretas no centro de sua atenção (BOURDIEU, 1971). Desse modo, em vez de tratar uma ‘religião’ em si mesma como produtora de comportamentos, uma sociologia das significações, rearticulada do ponto de vista dos sujeitos e suas práticas, evitaria tomar as atitudes dos sujeitos como uma resultante mecânica das tipologias” (MONTERO, 2003: 41).

André, católico, encena a esposa recebendo o espírito de sua mãe; seu Braulino se afirma distinguido pela relação projetiva que estabelece com seu guia na umbanda, Brás Carneiro; Lídia, fiel da Universal do Reino de Deus, narra os diálogos entabulados com Jesus e com os exus dentro de um ônibus; Carla descreve as surras que recebia da Pombagira dentro de casa; dona Thereza convida a equipe para entrar; em seu quarto pobre, vemos a imagem do altar doméstico onde Vovó Cambina, santo da umbanda, convive com Nossa Senhora Aparecida e São Francisco de Assis. Tomando os sujeitos e suas narrativas como “centro de sua atenção”, *Santo forte* sugere a riqueza de uma religiosidade popular composta, doméstica e extremamente vivaz, mobilizada como repertório narrativo e de explicações da vida – religiosidade cuja complexidade as imagens da missa do Papa (ou de outros cultos isolados), por si sós, dificilmente poderiam sugerir.

### Referências

- ALMEIDA, Ronaldo; NASCIMENTO, Silvana. Pombas-giras, espíritos, santos e outras devoções. *Novos Estudos Cebrap*, n. 57, p. 197-199, 2000.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Walter Benjamin: obras escolhidas*. v. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BRECHT, Bertolt. Cenas de rua. In: BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália, s.d.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- COMOLLI, Jean-Louis. Sob o risco do real. *Catálogo do forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001.
- COUTINHO, Eduardo. Fé na lucidez (entrevista). *Sinopse* (revista de cinema), n. 3, ano I, 1999, p. 20-29. Dossiê Documentário.
- DANEY, Serge. *A rampa*. Cahiers du Cinéma, 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify e Mostra Internacional de Cinema, 2007.
- FERNANDES, Rubem César et al. *Novo nascimento: os evangélicos em casa, na igreja e na rua*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- LINS, Consuelo. *Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- MATTOS, Carlos Alberto. Eduardo Coutinho: o homem que caiu na real. Festival de Cinema Luso Brasileiro de Santa Maria da Feira (Portugal), 2003.
- MESQUITA, Cláudia. *'Deus está no particular': representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos*, 2006. Tese de Doutorado, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. *Santa Cruz* (João Salles e Marcos Sá Correa): o mundo preenchido. *Sexta-Feira*, n. 8 – Periferia. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- MESQUITA, Cláudia; SARAIVA, Leandro. O cinema de Eduardo Coutinho: notas sobre método e variações. *Catálogo da retrospectiva Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho* (Cinema do Encontro). São Paulo: CCBB, 2003.
- MONTERO, Paula. Max Weber e os dilemas da secularização: o lugar da religião no mundo contemporâneo. *Novos Estudos Cebrap*, n. 65, pp. 34-44, mar. 2003.
- MONTES, Maria Lucia. As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NOVAES, Regina Reyes. *Santo forte*, notas sobre a conversão do olhar. Catálogo da retrospectiva Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho (Cinema do Encontro). São Paulo: CCBB, 2003.
- PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *O campesinato brasileiro: ensaios sobre civilização e grupos rústicos no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- PIERUCCI, Antônio Flávio; PRANDI, Reinaldo. *A realidade social das religiões no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. 2 vol.
- SARTI, Cynthia Andersen. *A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres*. São Paulo: Autores Associados, 1996.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Catálogo da retrospectiva Diretores Brasileiros – Eduardo Coutinho* (Cinema do Encontro). São Paulo: CCBB, 2003.



# **Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho**

ILANA FELDMAN

Doutoranda em Ciências da Comunicação pela USP

Diretora e roteirista, colabora com as revistas *Cinética* e *Trópico* (UOL)

**Resumo:** Os documentários *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), a despeito de suas evidentes diferenças, filiam-se a uma espécie de ensaísmo audiovisual, fazendo da explicitação do próprio método, não sem a sedução emocional do espectador, o tema e a estrutura desse reflexivo e, simultaneamente, afetivo jogo-cinema. Deslocando-se nas passagens e nas indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, entre a pessoa e o personagem, entre a verdade e a fabulação, o ensaísmo dos filmes em questão recusa o acesso a uma suposta intimidade (como lócus da verdade do sujeito), escovando a contrapelo as usuais práticas confessionais.

**Palavras-chave:** Ensaísmo. Confissão. *Jogo de cena*. *Santiago*.

**Abstract:** The documentaries *Santiago* (João Moreira Salles, 2007), and *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), despite their evident differences, can both be classified as audiovisual essays, since they make the explanation of their own methods (which does not eliminate the emotional seduction of the spectator) the theme itself and the structure of a reflexive, and at the same time affective, cinema-play. By displacing itself during the passages and indiscernibilities between singular and collective, person and character, truth and fabulation, the essayism of these movies denies the access to a presumed intimacy (regarded as the *locus* of truth about the self), contradicting therefore the usual confessional practices.

**Keywords:** Essayism. Confession. *Jogo de cena*. *Santiago*.

**Résumé:** Les documentaires *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) et *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), en dépit de leurs évidentes différences, se lient à une espèce de essayisme audiovisuel, en faisant de l'explicitation de la méthode, avec la séduction émotionnelle du spectateur, le thème et la structure de ce jeu-cinéma simultanément réflexif et affectif. En se déplaçant, dans l'indiscernable, entre le singulier et le collectif, entre la personne et le personnage, entre la vérité et la fabulation, l'*essayisme* des films en question refuse l'accès à une intimité supposée (comme le locus de la vérité du sujet), à rebrousse-poil les pratiques confessionnelles usuelles.

**Mots-clés:** Essayisme. Confession. *Jogo de cena*. *Santiago*.

### **Metodicamente sem método: ensaísmo e mediação**

Ensaísmo, práticas confessionais e “autoficção” são escolhas e procedimentos estéticos empregados em um número crescente de filmes brasileiros, sobretudo aqueles tomados por documentais. Tais escolhas dialogam, criticamente ou não, com uma cultura audiovisual colonizada por estratégias que visam à intensificação dos efeitos de verdade, seja por meio da apropriação e captura das velhas marcas da reflexividade (tomada agora como indicialidade testemunhal), seja por meio do investimento na exposição de uma suposta intimidade como locus privilegiado (ou mesmo garantia) da verdade do sujeito. No bojo dessa cultura audiovisual sintomática, alguns filmes brasileiros contemporâneos, sobretudo aqueles de caráter ensaístico, escovam a contrapelo a busca pelo efeito de verdade pautado tanto por estratégias outrora reflexivas quanto por práticas confessionais. Para tanto, investem na opacidade, na explicitação das mediações, na tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais e na problematização das próprias prerrogativas, destilando dúvidas a respeito da imagem documental, colocando sob suspeita seus procedimentos ou produzindo suas próprias falsificações e esquivas.

Vinculados a esse movimento, poderíamos afirmar que os documentários *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), a despeito de suas evidentes diferenças, filiam-se a uma espécie de ensaísmo audiovisual, fazendo da explicitação e problematização do próprio método, não sem a sedução emocional do espectador, o tema e a estrutura desse reflexivo e, simultaneamente, afetivo jogo-cinema. Longe da imediatez de certo regime de visibilidade pautado por um ideal de “transparência”, que pleitearia o apagamento da distância entre a experiência dita direta e sua mediação,<sup>1</sup> o ensaio audiovisual atua na ativação da experiência sensível, estética e, evidentemente, mediada, mobilizando as passagens e as indiscernibilidades entre o singular e o coletivo, o privado e o político, a pessoa e o personagem, a autenticidade e a encenação, a verdade e a fabulação. Sendo assim, cabe aqui auscultar, com base em aproximações, distanciamentos e problematizações, as afinidades que amalgamam os temas e as estruturas narrativas desses dois ensaios audiovisuais, tensionando a relação entre o discurso crítico sobre o método em jogo nos filmes e o discurso dos próprios filmes sobre seus respectivos métodos.

1. A esse respeito, ver FELDMAN, 2008.

Como veremos, o ensaísmo presente em *Santiago* e aquele presente em *Jogo de cena* são de ordens distintas, ainda que ambos sejam caracterizados pela mobilidade e pela explicitação da mediação, pelo rigor da composição e pelo olhar reflexivo, parcial e subjetivo do cineasta – mesmo quando este não se exprime em primeira pessoa. Tal qual um gênero híbrido e moderno, entre a arte e a filosofia, entre a precisão conceitual e a busca por um estilo livre e pessoal, o ensaio se volta contra o imediato para estabelecer mediações, preferindo sempre o parcial, o inconcluso e o fragmentário. Isto é, preferindo aquilo que escapa ao pensamento sistemático, totalizante e dogmático – aquilo que escapa, portanto, às definições conceituais e às deduções definitivas. Arte do transitório, do contingente e do “despropósito” (ADORNO, 2003: 17), o ensaio nos coloca a impossibilidade de exaurirmos uma relação com o objeto, não admitindo conciliação ou consenso. Nesse embate marcado pela fratura, o gesto ensaístico parte da admissão de que o sujeito moderno é, desde a origem, atravessado, trabalhado e fracionado pela ficção: sua auto-elaboração é uma autoficção, a qual, no caso do cinema, será mobilizada pela função produtiva e mediadora da câmera.

Se o método de abordagem do ensaio é a negação sistemática de todo método, isso não exclui, porém, a possibilidade de um discurso sobre o método, considerando que se trata de uma metodologia lacunar, hesitante, não sistemática e não disciplinar. No caso dos dois filmes em questão, o método é tomado como um experimento, baseado no princípio de incerteza que organiza a narrativa, na suspeita que recai sobre a imagem documental e na oscilação entre a crença e a descrença que é tornada condição espectral. Só há método, portanto, a partir da dúvida fundadora e “hiperbólica”, assim como postulava, ao menos em sua gênese, o método cartesiano, a despeito de todas as incompreensões retroativas que o reduziram a um cartesianismo científico mais banal. “Metodicamente sem método”, como diria Adorno, o ensaio, o mais inadequado dos gêneros, apenas coordena seus objetos, sem querer subordiná-los a uma lógica prévia e prescrita.

Se o discurso sobre o método só é, então, possível pela explicitação da mediação – seja uma mediação enunciada por uma voz *off*, no caso de *Santiago*, ou estruturada pela montagem, no

caso de *Jogo de cena* –, o caráter mediador e perspectivo do ensaio fílmico se evidencia por meio de sua forma. A um só tempo aberta ao mundo, à subjetividade, ao novo e à heterogeneidade, a forma ensaística também se apresenta fechada, preocupada que é com seu criterioso modo de composição, que, tal como em um mosaico ou em um jogo, coloca suas peças em movimento e em relação. É por esse motivo que o ensaio pressupõe uma *instabilidade* e uma *indeterminação* narrativas em que não há unidade nem controle possível, pois a relação entre a palavra, a imagem e o referente deixa de ser imediata, havendo sempre uma hesitação entre a busca de certezas e a impossibilidade de fixá-las, entre a vontade de controle e as contingências do acaso – figura, aliás, cada vez mais desejada, investida e capitalizada pelo documentário brasileiro contemporâneo.

Talvez pela excessiva autoconsciência de que “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida”, como enfatiza o crítico Jean-Louis Comolli (2008), muitos realizadores, ao se abrirem às potências desestabilizadoras do acaso, terminam por domesticá-lo, funcionalizá-lo ou falar em nome dele. (Mas não seria o acaso, justamente, o nome daquilo que não tem nome, a irrupção do impensado?) Nesse sentido, enquanto a experiência de *Jogo de cena* busca a irrupção ou a encenação daquilo que chamamos de acaso, em *Santiago* acompanhamos a tentativa, por vezes desesperada, de sufocá-lo, tentativa que constituirá o cerne da reflexão do filme sobre si próprio. O “acaso”, no entanto, na qualidade de efeito construído pelas experimentações modernas e convertido em arena de disputa contemporânea (pois implica, como moeda de troca, certo coeficiente de “autenticidade” das obras), estando presente ou ausente, seria inominável, inacessível, assim como, no âmbito do ensaio fílmico, não nos é dado acessar qualquer sentido último e derradeiro.

O ensaísmo documental, atravessado então por uma perspectiva, cética ou trágica, de que seria impossível alcançar o referente, a verdade “por detrás do pano” – pois tudo o que há, no âmbito do filme, é a verdade do cinema, a realidade do pôr-em-cena e a autenticidade em-encenação –, vem dialogar com uma tradição em cujo centro se encontrava o problema da verdade e da palavra. Tal como a máscara da tragédia grega, que oculta ao mesmo tempo que revela, ou revela justamente porque oculta, as renovadas práticas interativas, reflexivas e ensaísticas, filiadas à

tradição do *cinéma vérité* francês, têm semeado a ultrapassagem – não desprovida de tensão e de problematização – das dicotomias tão caras a nossa tradição de pensamento socrático-platônica, como os pares essência-aparência, profundidade-superfície, autenticidade-encenação e realidade-ficção.

Antes de prosseguirmos, cabe salientar que, ao afirmar tal ultrapassagem, não se trata de dizer que a verdade e a autenticidade não existam, ou que elas sejam uma farsa, uma dissimulação. Essa perspectiva seria um tanto ingênua, se não fosse também cínica, pois parte do pressuposto – novamente remetido a nossa herança metafísica – de que toda encenação é negativamente falsificante. Ao contrário dessa visada, ainda hoje hegemonicamente compartilhada, deve-se compreender a verdade e a autenticidade, no âmbito da linguagem audiovisual, como um *efeito* de uma construção que se dá em relação e em reação à câmera. Desse modo, a câmera deixa de ser somente um instrumento de captação ou registro para tornar-se, simultaneamente, um instrumento de catalisação e de produção das verdades dos personagens. Como já dissera o “mestre dos mestres” Jean Rouch, para quem a ficção era o único caminho para se penetrar a realidade, “a câmera não deve ser um obstáculo para a expressão dos personagens, mas uma testemunha indispensável que motivará sua expressão” (ROUCH *apud* BRAGANÇA, 2004).<sup>2</sup>

2. Decerto, trata-se aqui, diferentemente do ideal de “testemunha ocular” do cinema-direto norte-americano, movimento aliás mais complexo do que as leituras posteriores nos fazem acreditar, de um outro tipo de testemunha, espécie de “estimulante psicanalítico”, segundo Rouch, com o qual é possível interagir.

Aí está, portanto, a função produtiva da interação reflexiva proposta por João Salles e Eduardo Coutinho, intervenção como condição de possibilidade do pôr em cena, pelo gesto e pela palavra, aquilo que estaria latente, oculto, esquecido ou a ser ainda inventado. Por caminhos ensaísticos distintos – o “teatro da entrevista” em *Jogo de cena*, ou o “discurso autobiográfico mediado pela entrevista” em *Santiago* –, Coutinho e Salles não só criam o filme e seus personagens como criam uma dimensão de “si mesmos” (e “deles mesmos”) que não poderia existir sem o filme, dimensão a um só tempo real e imaginária, autêntica e encenada, presente e passada. Dimensão que, para além do “despropósito” e das “inutilidades” do gesto ensaístico, torna cada um dos filmes necessário e intransferível, na medida em que as próprias obras operam como um singular modo de subjetivação. Como veremos, os recursos à “expressão de si” por meio de práticas e gestos confessionais, tradicionalmente empregados para a inscrição dos sujeitos em um discurso verídico, serão torcidos e revirados em

*Santiago e Jogo de cena.*

Se as imagens, assim como as palavras, são sempre precárias, tateantes, fugidias e insuficientes para falar do real, “é justamente por todas as precariedades, a partir de todas as lacunas, apesar de todos os riscos, que é possível trabalhar com elas” (LINS; MESQUITA, 2008: 10). Ao privilegiar, portanto, determinadas aproximações e recortes em detrimento de tantos outros, que, por força do caráter sintético de um texto e da complexidade dos objetos, ficam obscurecidos, opta-se por uma entrada também parcial, contingente e lacunar nos universos fílmicos. Contudo, há que se crer que, assim como acontece com as imagens, aquilo que se oculta de um texto – seu contracampo – é tão revelador quanto aquilo que se diz.

### **Por dentro dos filmes e de suas metodologias: profundamente as superfícies**

Em *Santiago*, trata-se do filme dentro do filme, de uma reflexão sobre o material bruto, isto é, de um procedimento explicitamente auto-reflexivo. O método, ou as opções estéticas e estilísticas do cineasta, com seus recortes e perspectivas, torna-se assim o próprio tema: tanto na camada sonora, por meio da narração em *off* em uma primeira pessoa “terceirizada”, a qual suspeita dos procedimentos empregados no filme fracassado (o filme que fora feito pelo mesmo João Salles 13 anos antes), como pelo manejo e incorporação das imagens desse antigo filme que agora dá forma a um outro. Em *Jogo de cena*, a explicitação não passa unicamente pela tematização, mas, sobretudo, pela estrutura narrativa que, no caso, prescinde de um discurso explicativo, transcendente em relação à estrutura. O método ou o dispositivo, isto é, as linhas de força que, conforme parâmetros formais, organizam e controlam a cena, abrindo-a para situações e conexões imprevistas, está lá na primeira seqüência: o anúncio de jornal convocando mulheres a narrarem suas histórias pessoais. A partir daí, o pensamento “do” filme “sobre” si próprio estará em relação de imanência com a estrutura e a montagem.

*Santiago* é narrativamente mais organizado e os sentidos por ele produzidos são precisos, enquanto *Jogo de cena* é estruturalmente mais esquivo e os sentidos por ele produzidos são erráticos. No caso de *Santiago*, o ensaísmo desenvolve-se no sentido do debruçar-se sobre si, sobre suas escolhas, mas essa construção

metalingüística é articulada por uma narração em *off* organizadora, serena e carregada de certezas sobre aquilo que narra. Em *Santiago* não há propriamente o jogo de revelação e ocultamento com o espectador, mas há a problematização, por meio de um monólogo interior do narrador, das regras que compõem e constroem a cena, sejam elas regras estéticas (assentadas na seletividade do olhar e na influência dos códigos recatados e decorosos do cinema de um Ozu), sejam elas regras sociais (como a distância que se instala entre documentarista e personagem na reprodução da assumida relação empregatícia). Contudo, nessa reflexão sobre o material bruto, *Santiago*, o filme, não chega a interrogar, de fato, o mundo de que trata, ele apenas lamenta o seu desaparecimento, como se o trabalho sobre si, fundamentalmente um trabalho de luto, fosse também ele interrompido pelos comandos de “corta!” e “não!”. Tanto o narrador de *Santiago* quanto Santiago, o personagem, atormentados pela implacabilidade do tempo, nos lembram, parafraseando Shakespeare, do drama daqueles homens que, enquanto atores, gaguejam em suas únicas falas, desaparecem e nunca mais são ouvidos.<sup>3</sup>

3. “O homem é um ator que gagueja em sua única fala, desaparece e nunca mais é ouvido.” Shakespeare, *Macbeth*, ato V, cena 5.

4. Em seu mais recente filme, *Moscou* (2009), sobre o acompanhamento dos ensaios da peça *As três irmãs*, de Tchekov, pelo grupo Galpão, Coutinho aprofunda a investigação da linguagem. Subvertendo seus métodos e procedimentos usuais (o emprego da entrevista e a presença de homens e mulheres “comuns”) e debruçando-se radicalmente sobre si, Coutinho rompe qualquer ligação com o referente, a ponto de a “documentação” do processo de ensaio “real” ser completamente enredada pelo texto ficcional. A esse respeito ver FELDMAN, Ilana, 2009.

Já em *Jogo de cena*, filme que, ao depurar seus procedimentos, leva ao limite<sup>4</sup> o método de Eduardo Coutinho – marcado pela valorização da capacidade expressiva de seus personagens-narradores, em uma espécie de *auto-mise-en-scène*, como diria Jean-Louis Comolli, ou “autoficção”, como prefere Jean-Claude Bernardet –, o ensaísmo se faz presente, sobretudo, na forma como a estrutura se organiza. Uma estrutura lacunar, errante, que, ao desdobrar e duplicar as falas femininas, não aponta para nenhum sentido fora do filme, para nenhuma verdade que lhe seja exterior, mas para a verdade do cinema e da cena, ultrapassando as dicotomias entre pessoa e personagem, singular e coletivo, verdade e fabulação, memória e presentificação. Em *Jogo de cena*, a interrogação do filme sobre si (sobre a cena e *em cena*) é radicalizada, gesto que remete ao “Paradoxo do comediante” de Diderot, como já havia deixado claro a personagem Alessandra, de *Edifício Master* (Eduardo Coutinho, 2003): “Sou uma mentirosa verdadeira”.

A Coutinho, portanto, interessa não a simples evocação de experiências pessoais, mas o modo como essas experiências são evocadas; interessa a expressividade, não o conteúdo da expressão. “Eu não separo ela do que ela diz”, nos fala a atriz

e personagem Fernanda Torres, comentando sua tentativa de interpretar a personagem, e aparentemente não-atriz, Aletha, cujo próprio nome remete à *aletheia* grega, “a verdade no sentido da revelação” – como explica a personagem sobre o significado de seu nome.<sup>5</sup> Nessa espécie particular de estética performativa da existência, o cinema de Coutinho, como escrevera Ismail Xavier (2003: 235), “tem como horizonte a apresentação de um sujeito como foco de um estilo”, valendo aí o princípio de que as pessoas são “interessantes”, “carismáticas” ou “extraordinárias” (termos, embora muito rentabilizados pelos espetáculos televisivos e pelo mundo corporativo, bastante empregados pelo próprio Coutinho) quando “recuperam na conversa um sentido de autoconstrução que tem sua dimensão estética” (*ibid.*).

Se a metodologia é, portanto, parte dos processos de ambos os filmes, em *Santiago* assistimos ao resultado de um processo, enquanto em *Jogo de cena* acompanhamos o processo de um resultado. De fato, do mesmo modo que em ambos os filmes suas construções formais se dão em uma relação de tensão entre o ilusionismo e a reflexividade, o controle e o acaso, e o rigor do dispositivo e a liberdade do ensaísmo, no que diz respeito às suas temáticas ambas giram em torno do eixo perda e superação da perda. Seja mais explicitamente a perda de um tempo, de pessoas e de uma promessa modernista de país que já se foram, como em *Santiago*, seja a perda ou o abandono de filhos, pais e maridos, como em *Jogo de cena*. Mas, neste caso, por que mesmo um filme apenas com mulheres? Moderna e psicanaliticamente vinculadas ao signo da falta, as mulheres, segundo a psicanálise e de acordo com a admissão de que nada existiria por trás do muro da linguagem, seriam impelidas (para não sucumbirem) a inventar novas perspectivas narrativas,<sup>6</sup> a criar uma estilística ou uma escritura no âmago do próprio presente, abandonando uma vida organizada pela promessa e pela esperança.

Talvez seja desse abandono e dessa necessidade de atualidade que falam as personagens de Coutinho. Em *Jogo de cena*, assim como em *Santiago*, a atualidade advém de uma radical impossibilidade: impossibilidade de dizer, de nomear, de se adequar. Sejam as proliferações discursivas em *Jogo de cena* (por meio da escuta de Coutinho e das duplicações de alguns depoimentos), sejam as repetições repressivas em *Santiago* (em função do autoritarismo de seu realizador), essas diversas formas de

5. Etimologicamente, a *aletheia* grega é formada por *a+lethé*, isto é, a negação (o prefixo “a”) daquilo que estaria oculto, obscurecido ou esquecido (“lethé”). A verdade, portanto, em grego, está etimologicamente relacionada à memória.

6. Segundo Maria Rita Kehl (2008), a personagem Madame Bovary, centro de seu estudo, teria posto fim a sua vida porque não conseguira escrever, não conseguira tornar-se autora – de textos, cartas, poemas – e, afinal, da própria vida.

7. Temos a impressão de que a não-adesão, por parte de alguns críticos, a *Moscou* (2009), de Eduardo Coutinho, advém desse impasse da linguagem que o filme coloca. Para além de sua estrutura dispersiva (e não mais concentrada, como em seu cinema pautado pela entrevista), em *Moscou* a linguagem deixa de ser revelatória, deixa de repor a singularidade dos sujeitos falantes (nos termos em que a crítica valorizava até aqui o trabalho de Coutinho) para alcançar, por meio da ficção, sua autonomia – que, no limite, dissolveria a idéia de sujeito singular, já que as biografias dos personagens (ficcionais ou não) são partilhadas e os enunciados, coletivizados.

fazer falar e fazer calar não estão a serviço de nenhuma capacidade revelatória da linguagem. Capacidade essa comumente atribuída ao cinema de Eduardo Coutinho, ao menos até *Jogo de cena*, como se linguagem pudesse repor a singularidade dos sujeitos da enunciação.<sup>7</sup> Distantes de qualquer relação de transparência entre sujeito e linguagem, tanto as mulheres de *Jogo de cena* quanto Santiago, o personagem, estariam mais próximos da opacidade postulada pela personagem “filósofa” GH, de Clarice Lispector, quando ela belamente formula: “Eu tenho a medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas tenho muito mais à medida que não consigo designar” (LISPECTOR, 1998: 176).

Tratando da própria narrativa e da narração fabuladora, da linguagem como meio de criação e simultânea cicatrização, do processo de construção de uma verdade a partir da rememoração, as temáticas de *Santiago* e *Jogo de cena* nos remetem àquilo que um dia dissera Benjamin a respeito de Proust: “Um acontecimento vivido é finito (...) ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites” (1994: 37). Seja por meio do bovarismo e do apreço ritualístico de Santiago, o personagem (uma dança com as mãos, uma reza em latim, a contrição diante do passado), seja por meio das *performances* da memória das personagens de *Jogo de cena* (em que atrizes profissionais vivem o que interpretam, enquanto não-atrizes interpretam o que vivem), em ambos os filmes trata-se de narra-dores, cujas imaginações, por vezes melodramáticas (BALTAR, 2005), carregam consigo um potencial de autoconstrução estética, de libertação, mas também de paradoxal prisão. Afinal, como bem sabem o ex-mordomo Santiago e as mulheres de Coutinho, esses habitantes do mundo da linguagem porém nunca perfeitamente contidos nele, a imaginação é o que nos salva, mas também o que nos condena.

Cabe lembrar que, tensionando a relação entre a atualidade da vida e suas potencialidades e narrativas, a reflexividade presente em *Santiago* e *Jogo de cena*, isto é, o pensamento em ato do filme sobre si próprio, não se vincularia ao “distanciamento crítico” que marcara as modernas estratégias antiilusionistas, mas, diferentemente, a uma espécie de “engajamento crítico”. É a partir desse engajamento que a dimensão afetiva da reflexão sobre o método se soma à sedução emocional do espectador, o qual se engaja na situação implicada tanto pelo efeito-câmera quanto

pelos *performances* – da retórica, dos gestos e da memória – diante da câmera. Nesse sentido, no lugar de nossos velhos conhecidos efeitos de verdade, talvez esteja em jogo aqui a produção de “afetos de verdade”, pois não se trata de julgar os personagens em nome de uma instância superior (que seria, justamente, a verdade), mas de avaliá-los em relação à vida que suas presenças e suas *performances* implicam. O afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente.

Sendo, portanto, as distintas metodologias dimensões integrantes dos processos de ambos os filmes, e não somente suas instâncias apriorísticas, como em um documentário mais tradicional, devemos compreender aquilo que chamamos de método como um conjunto de regras diegéticas e procedimentos estéticos sobre o qual trabalhará, afetiva, reflexiva e experimentalmente, o documentarista. Espécie de método que contempla um tipo de busca que sempre encontra algo distinto do que procura, na medida em que encontrar não significa chegar a um ponto estável e estático, cujos sentidos estariam estabilizados, mas voltar, rodeando um centro móvel e apenas intuído, o ensaio, como queria Blanchot (*apud* BRASIL, 2006), é, de fato, um *dis-cursus*, curso interrompido ou aberto à mudança. “Mais do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos levaria a errar sobre o mundo e, sobretudo, a suspeitar do mundo”, escreve André Brasil em “Ensaio de uma imagem só” (2006: 152). Assim, verbalizando sua suspeita, nos diz o narrador de *Santiago*: “Hoje, 13 anos depois, é difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita. O que fica claro é que tudo deve ser visto com uma certa desconfiança”.<sup>8</sup>

Nesse sentido, ainda que em *Santiago* a “errância” e o caráter “inacabado” próprios ao gesto ensaístico sejam, diferentemente do que ocorre em *Jogo de cena*, bastante controlados e autoconscientes, tanto uma obra quanto outra – cada qual a seu modo e na sua intensidade – cultivam incertezas e desconfianças por todo o filme: destilam dúvidas a respeito da imagem documental, perturbam a crença do espectador naquilo a que se está assistindo e estilhaçam as noções de autêntico, verdadeiro e espontâneo, tão comumente remetidas ao campo do documentário, como bem nos lembram Consuelo Lins e Cláudia Mesquita (2006), ao analisarem esses e outros filmes. Longe, portanto, da ilusão do lugar do controle, tão cara à posição do espectador de televisão – que acredita poder

8. A esse respeito, ver FELDMAN, 2007.

sempre saber, julgar e decidir –, o ensaio se moveria, como já o “definiu” a ensaísta portuguesa Silvina Rodrigues Lopes (2003), “segundo um impulso de aventura”: aquele impulso que, aberto à instabilidade do devir, tornaria o verdadeiro indecidível.

Ancorados na experiência subjetiva e sensível, seja a de seu autor-narrador, caso explícito de *Santiago*, seja a de seus outramentos, caso implícito de *Jogo de cena*, tanto o pensamento que se ensaia quanto o cinema-ensaio seriam então marcados pela aventura da transitividade e por uma “erótica das imagens”, em que os sentidos se dão mais por contaminação epitelial do que por relação causal. É a contagiosa *instabilidade* inerente ao ensaio que proporcionará, portanto, os trânsitos e as passagens entre o singular e o coletivo, a pessoa e o personagem, a memória e a atualidade, a verdade e a fabulação, o documentário e a ficção, a vida privada e sua historicidade – que não se desvincula do lugar e da função do cinema.

### **Na contramão do confessional: a impossibilidade de acesso à “verdade” e ao “real”**

Em um momento histórico marcado por uma “indústria da primeira pessoa”, quando a exposição da intimidade e a declaração de uma unívoca “verdade sobre si” são tiranicamente requeridas e demandadas, *Santiago* e *Jogo de cena* – por meio da opção pelo ensaísmo documental, em que, como vimos, estão em jogo o privilégio da opacidade e a tensão entre as subjetividades e seus horizontes ficcionais – livram-se da estabilidade e da unidade de “eus já acabados”, escovando a contrapelo “a eloqüência do confessional midiático” (BRUNO, 2007). Essa forma de astúcia parece dialogar criticamente, conscientemente ou não, com a histórica concepção do interior do sujeito como lugar privilegiado da autenticidade e da verdade, uma perspectiva que se tornaria fundamental na cultura moderna e que, hoje, estaria em mutação, em função de tendências confessionais exibicionistas e performáticas, em um mundo saturado de estímulos visuais, de acordo com o argumento do livro *O show do eu: a intimidade como espetáculo*, de Paula Sibilia (2008).

Das confissões, nos séculos IV e V, de Agostinho, o inventor das primeiras metáforas cristãs da introspecção e da auto-exploração, passando pela secularização da idéia de interioridade por meio das virtudes auto-reflexivas da escrita ensaística de Michel de

Montaigne no século XVI, ao regime da autenticidade na criação de si e na interação com os outros, pleiteado pelas confissões de Jean-Jacques Rousseau em meados do século XVIII, poderíamos afirmar que aquilo que modernamente foi se consolidando como a intimidade burguesa, espaço privado onde residiria a verdade mais recôndita de cada um de nós, é colocado em xeque, e no centro da cena, por *Santiago* e *Jogo de cena*.

Assim, enquanto Eduardo Coutinho coloca, em *Jogo de cena*, a cena na sede por excelência do espetáculo, o teatro – pela primeira vez, aliás, em sua obra, descontextualizando os espaços sociais e geográficos em que habitam seus personagens –, em *Santiago* João Salles se recusa a ouvir a mais importante e íntima “confissão” de seu ex-criado Santiago – “E no fim, quando Santiago tentou falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmara”, nos diz o narrador –, esquivando-se estrategicamente, ainda que também autoritariamente, da revelação de um segredo que, possivelmente, conferiria ao ex-mordomo uma verdade e uma identidade inescapáveis.

Como tão bem diagnosticara Michel Foucault, em fins dos anos 70, no primeiro volume de *A história da sexualidade, A vontade de saber*, nascida no âmbito medieval e eclesiástico e, posteriormente, apropriada pelos saberes e poderes jurídicos e médicos, a confissão foi tornada nos séculos XIX e XX a prática nuclear em torno da qual gravitavam as ciências humanas, especialmente a psicanálise. Desse modo, “a confissão da verdade se inscreveu no cerne dos procedimentos de individualização pelo poder” (FOUCAULT, 1997: 58), poder que, ao incitar a proliferação discursiva sobre o desejo, alçou a verdade e o sexo, ou a verdade do sexo, à expressão obrigatória de um segredo individual.

Na contramão da secularização e, mais recentemente, da midiaticização das práticas profissionais, é notável como tanto em *Santiago* quanto em *Jogo de cena* as dimensões profissionais e biográficas escapam, com intensidade, dos limites privados, pessoais e individuais da existência humana para ganharem o mundo, para se tornarem, por meio da linguagem e de sua potência fabuladora, “enunciações sem propriedade” (MIGLIORIN, 2007), em uma explicitação do caráter coletivo e social de toda enunciação.<sup>9</sup> Em *Santiago*, assim como em *Jogo de cena*, a linguagem verbal performativa e fabular é justamente aquilo que singulariza o sujeito ao mesmo tempo que, paradoxalmente,

9. A esse respeito, ver DELEUZE, 1995: 17-18, para quem “não existe enunciação individual nem mesmo sujeito de enunciação”, só havendo individuação do enunciado quando o agenciamento coletivo impessoal assim o exige e determina.

ultrapassa a dimensão pessoal e privada de sua singularidade.

Escapando às “tirantias da intimidade” (SENNET, 2002), tão caras a nossa época, enquanto *Santiago*, o filme, recusa a intimidade de Santiago, o personagem, *Jogo de cena* ultrapassa o próprio sentido do que seria a esfera do íntimo, do singular e do intransferível. Pois, duplicando-se, desdobrando-se e transferindo-se de um corpo para o outro, como se os corpos fossem veículos de uma comunicação contagiosa, as múltiplas vozes femininas de *Jogo de cena* passam a habitar singularmente cada gesto, cada entonação, cada rosto, tal como espécies da grega Helena, “uma e toda mulher” (CASSIN, 2000). Dessa forma, as memórias das personagens de Coutinho, assim como as memórias de Santiago, o personagem-outramento de Salles, por intermédio do qual o cineasta traça uma espécie particular de *alterbiografia*, aparecem como aquilo que acessa, por meio de depoimentos confessionais, potências não individuais, não psicológicas. No esteio do que tanto pleiteava Gilles Deleuze, *Jogo de cena* levaria a vida “a uma potência não pessoal”,<sup>10</sup> como quem se lança à aventura de perder seu rosto (o rosto do filme, os rostos das personagens).

10. “O objetivo da escritura é o de levar a vida a uma potência não pessoal” (DELEUZE; PARNET, 1998: 63).

Se “confessa-se em público e em particular; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de se confiar a outrem, com o que se produzem livros” (FOUCAULT, 1997: 59) – e tantos filmes, poderíamos acrescentar –, essa dimensão confessional presente em *Santiago* e em *Jogo de cena* é, portanto, de outra ordem. Longe de estarem comprometidas com os regimes de verdade estabelecidos pelas modernas e disciplinares técnicas hermenêuticas de produção e formatação subjetiva, as práticas confessionais presentes nos filmes em questão estariam, sobretudo, vinculadas à invenção e atualização de memórias, em uma espécie de resgate do sentido etimológico e inaugural da *aletheia* grega: verdade como desocultamento, verdade como negação do esquecimento. A memória, em *Santiago* e em *Jogo de cena*, é desmesurada, aquém e além do indivíduo: em *Santiago* é a potência que se abre para o mundo; em *Jogo de cena* é maneira de multiplicar, e contaminar pela indiscernibilidade, os sujeitos da enunciação.

Fazendo, assim, essa passagem do pessoal ao comum, do singular ao coletivo, da realidade à fabulação e da memória à atualização, por meio de gestos e métodos reflexivos, *Santiago* e

*Jogo de cena* estão a serviço do colocar em cena corpos que não se reduzem a invólucros de identidades, mas à intensidade de conexões, diferenças e relações. Se, como diria Comolli, “filmar é filmar relações, inclusive as que faltam” (2007: 130), é porque a diferença, a separação e o corte no cinema são condição mesma de todo enlace. Nessa experiência fílmica partilhada, os gestos de Santiago, o solitário e povoado personagem de Salles, e os rostos das narradoras de Coutinho, essas “hospedeiras da fala” (BERNARDET, 2008), parecem não suportar mais a desmesura do mundo que os atravessa pelo excesso e os destitui pela ausência. Daí a necessidade do cinema; daí a condição excessiva, mas simultaneamente incompleta, inadequada e esquiva, do documentário.

Nessa busca pelas imagens, pelas palavras e pela composição precisa, que não deixa, porém, de dar atenção aos resíduos, aos restos, às hesitações e aos gestos abandonados, aqueles que normalmente são relegados ao esquecimento de um copião ou de um rascunho rasurado, o ensaio fílmico, bem como o texto ensaístico, “termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta dizer” (ADORNO, 2003: 17). Incompleto, inacabado e, no limite, impossível, o ensaio não pode acessar “a verdade” e o “real” das coisas, das gentes e do mundo. Ao ensaio, sempre errático e errante, entre a melancolia e a ironia, só é dada a possibilidade de começar pelo “erro”,<sup>11</sup> pois sempre parte e sempre chega a uma negatividade fundadora. Em *Santiago*, a primeira palavra que ouvimos do documentarista João Salles, e não do narrador do filme, é um inequívoco “não!”: uma recusa a um primeiro pedido do ex-mordomo Santiago. Em *Jogo de cena*, a última imagem a que assistimos é a de uma cadeira vazia, sobre um palco igualmente vazio: lá onde somos apenas bons ou maus narradores. Tanto a recusa de Salles quanto a cadeira vazia de Coutinho sintetizam a negatividade inaugural de que partem o sujeito e a linguagem. Como está lá em Barthes (1984), em seu belo ensaio sobre a fotografia de sua adorada mãe: morte, ausência ou não-ser como ser da imagem.

11. Tal como ensina a “ensaísta” GH, para quem o erro é um de seus fatais modos de trabalho: “E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar (...), pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo” (LISPECTOR, 1998: 109).

## Referências

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34 e Duas Cidades, 2003.
- BALTAR, Mariana. Pacto de intimidade, ou possibilidades de diálogo entre o documentário de Eduardo Coutinho e a imaginação melodramática. Artigo apresentado no *XIV Encontro Anual da Compós – GT Fotografia, Cinema e Vídeo*, Niterói, RJ, 2005.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. Jogo de cena, 14 jan. 2008. Disponível no blog: <http://jbernardet.blog.uol.com.br/>.
- BRAGANÇA, Felipe. Mestres dos mestres. *Contracampo*, revista eletrônica, 2004. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/jeanrouch.htm>.
- BRASIL, André. Ensaios de uma imagem só. *Devires*, v. 3, n. 1, jan.-dez. 2006.
- \_\_\_\_\_. A tela em branco: da origem do ensaio ao ensaio como origem. Trabalho apresentado ao GT Fotografia, Cinema e Vídeo, *Compós*, PUC-MG, 2009.
- BRUNO, Fernanda. Jogo de cena, 2007. Disponível no blog Dispositivos de Visibilidade e Subjetividade Contemporânea. <http://dispositivodevisibilidade.blogspot.com/2007/11/jogo-de-cena.html>.
- CASSIN, Bárbara. *Voir Hélène en toute femme*. Paris: Institut Sanofi-Synthélabo, 2000.
- \_\_\_\_\_. Os homens ordinários: a ficção documentária. In: GUIMARÃES, C.; OTTE, G.; SEDLMAYER, S. (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DESCARTES, René. *Descartes, vida e obra*. Trad. Bento Prado Jr. São Paulo: Nova Cultural, 2004. (Col. Os Pensadores)
- DELEUZE, Gilles. Postulados da lingüística. In: *Mil platôs*, vol. II. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_; PARNET, Claire. Da superioridade da literatura anglo-americana. In: \_\_\_\_\_. PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- FELDMAN, Ilana. Santiago sob suspeita. *Trópico*, ago.-set. 2007.
- \_\_\_\_\_. O apelo realista. *Famecos*, Dossiê Menções de Destaque – *Compós 2008*, Porto Alegre, n. 36, 2008.
- \_\_\_\_\_. Moscou: do inacabamento ao filme que não acabou. *Cinética*, abr. 2009. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/moscouilana>.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*, vol. 1. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira. Trabalho apresentado ao *XVII Encontro Anual da Compós – GT Fotografia, Cinema e Vídeo*. Unip, São Paulo, 2008.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- LOPES, Silvína Rodrigues. Do ensaio como pensamento experimental. In: *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval: 2003.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos de feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.
- MIGLIORIN, Cezar. Jogo de cena, de Eduardo Coutinho (2), 2007. Disponível no blog *Polis + Arte*, em: <http://a8000.blogspot.com/2007/10/jogo-de-cena-de-eduardo-coutinho-2.html>.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- XAVIER, Ismail. Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna. *Cinemais*, n. 36, out.-dez. 2003.



# ***Jesus no mundo maravilha, uma carta aberta ao realizador Newton Cannito***

CEZAR MIGLIORIN

Pesquisador, realizador audiovisual e ensaísta.

Professor adjunto do Departamento de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Comunicação e Cinema (Eco-UFRJ / Sorbonne Nouvelle, Paris III)

**Resumo:** carta aberta ao realizador Newton Cannito a propósito de seu documentário *Jesus no mundo maravilha* (2007), produzido via DOCTV. Nesta carta discuto as estratégias formais e o lugar do realizador diante de seu objeto. Trata-se de um filme revelador da busca, às vezes desesperada, por fazer documentário.

**Palavras-chave:** Documentário brasileiro. Escritura do documentário. Mídia.

**Abstract:** open letter to Newton Cannito, director of the documentary *Jesus no mundo maravilha* (2007), produced by DOCTV. In this letter, I discuss the formal strategies of the film and the place of the director towards his object. The film is a key example of the search, sometime desperate, on doing documentaries.

**Keywords:** Brazilian documentary. Documentary writing. Media.

**Résumé:** lettre ouverte à Newton Cannito, réalisateur du documentaire *Jesus no mundo maravilha* (2007), produit par DOCTV. Dans cette lettre je discute les stratégies formelles et la place du réalisateur envers ses objets. Le film est révélateur de la recherche, parfois désespérée, pour que le documentaire se fasse.

**Mots-clés:** Documentaire brésilien. Écriture du documentaire. Média.

Meu caro Newton Cannito,

Teu filme *Jesus no mundo maravilha* é monstruoso, com as seduções que podem ter os monstros.

Se aqui dedico algum tempo a te escrever, é pelo desejo de compartilhar contigo os incômodos e o prazer que o filme me causou; de certa maneira me identifico com a tua violência no filme. A ironia, a manipulação explícita, a distância do bom-mocismo tão freqüente no documentário são aspectos sedutores. O documentário tornou-se (mais uma vez) um espaço para a pureza das boas intenções. Um problema que transforma os filmes em cenas consensuais e domesticadas. Em diversos casos assumimos o documentário moderno como farsa; das entrevistas restam apenas escutas passivas e sem compartilhamento, dos encontros aceitamos o encantamento ou a experiência pessoal e não a coletiva, das múltiplas vozes nos basta a multiplicidade e não a diferença, da voz do outro encontramos a verdade voyeurística no lugar da fabulação, a reflexividade cede ao anedótico e à auto-indulgência. Permita-me então esta carta pública, incentivada pelas palavras de Jean-Claude Bernardet: “De duas uma: ou ignoramos a existência deste filme (e aí tudo bem), ou não a ignoramos. Se não a ignorarmos, *Jesus no mundo maravilha* passa a ser uma referência inevitável no panorama atual do documentário brasileiro”.<sup>1</sup>

Três ex-policiais, um palhaço e um casal sustentam teu filme. Dois dos ex-policiais, Lúcio e Pereira, são defensores de métodos violentos contra bandidos (o que inclui suspeitos). O terceiro policial se “converteu a Jesus”, o palhaço passa o filme a negociar sua participação no próprio filme e o casal chora a perda de um filho, negro, morto pela polícia.

Na primeira seqüência, ainda no prólogo, descobrimos um ex-policial que entrou na polícia porque queria “caçar bandido”. “E todos que eu vi eu cacei”, diz ele. Lúcio precisava vingar a mãe. Na segunda seqüência uma mãe fala do ódio que tem pela polícia. Seu filho fora morto por um policial, de maneira gratuita. Chorando, ela finaliza: “Eu quero justiça para o meu filho e o que fizeram com ele”. Depois desses dois depoimentos que demarcam os dois lados mais explícitos do filme, ouvimos o som grave de uma tuba, e o fundo branco do estúdio em que a mulher se encontra se funde com um plano fechado da boca da tuba. Nos três primeiros minutos teu filme explicita o tom e desde ali me captura. Aquelas falas não são novas, conhecemos a lógica dos

1. Essas palavras de Bernardet foram publicadas em seu blog <http://jcbernardet.blog.uol.com.br>, em 9 abr. 2005; entretanto, essa reflexão foi exposta na oficina do DOCTV que teve lugar em Brasília em outubro de 2008.

policiais, conhecemos o imaginário de vingança que atravessa esse universo, assim como somos constantemente confrontados com imagens e sons de pobres que sofrem. O que há de diferente ali é a tuba; som cômico e que se refere ao circo. Com a tuba, o parque de diversões deixa de ser o lugar em que o ex-policial trabalha para se tornar “personagem”, comentário sobre o que estamos vendo. Parece-me que este é o tom do teu filme: o confronto e o circo, o embate e o parque de diversões.

A tuba provoca uma distância em relação à lógica que tu já vinhas construindo: a da oposição. Como sabes e deixas claro no filme, colocar personagens com visões de mundo divergentes em um documentário não é algo que se faz sem risco. Com muita facilidade sou levado a assumir uma das posições propostas. Os personagens perdem em complexidade e se vêem reduzidos a defensores de suas posições. As posições dicotômicas tendem a eliminar o outro lado, o filme se torna um jogo em que se aceita tudo que vem de um lado e se recusa o que vem de outro. A consequência maior desse efeito é a quase impossibilidade de sermos deslocados de nossos próprios lugares subjetivos. Entro no filme com uma determinada visão de mundo, e como tenho que tomar partido no filme, acabo por reforçar meu lugar original baseado em nomes próprios, estáveis e identitários. Essa cristalização de lugares tende a ser ainda mais forte se os personagens escolhidos são, eles próprios, símbolos de uma determinada posição subjetiva de mundo. Mas, no caso do teu filme, há algo diferente.

Com exceção da figura do palhaço (que gostaria de comentar mais tarde), a escolha dos personagens segue a lógica arquetípica, eles são donos de opiniões divergentes e por vezes antagônicas sobre a violência e o combate à criminalidade, mas não é pela dialética entre essas posições que o filme irá se construir. A tuba é apenas o início de uma construção freqüentemente cínica em que, com a montagem e com a música, tu impedes que os discursos se confundam com o filme. (É uma hipótese). Esses elementos distanciam aquelas falas do filme, mas corres o risco de impossibilitar também que elas se constituam como falas sobre as quais devemos atuar, pensar. Não sei se te lembras, mas o parque de diversões era um cenário freqüente no expressionismo alemão. Também ali conviviam os sonâmbulos – aqueles que, para Kracauer, serão responsáveis pela manutenção das máquinas de morte nazista – e os fascistas promotores da infantilização que no parque encontra possibilidades infinitas para o caos dos instintos,

possibilitando uma distância da civilização. Conclui Kracauer sobre o clássico *De Caligari a Hitler*: “O parque não é liberdade, mas anarquia gerando Caos” (KRACAUER, 1988: 90). Eis a sedução infantil do parque, espaço carnavalesco de moral instável. Não é esse um problema maior do cinismo, esse desprendimento absoluto de qualquer virtude moral? O desprendimento do filme em relação ao que ouve e vê naquele espaço lúdico é tão grande que não preciso me relacionar com ele; nesse sentido, o parque é fundamental. No parque de periferia tu mergulhas cada imagem e cada entrevista em um universo propenso ao jogo, ao exagero; deslocado da realidade, como se o que fosse dito e ouvido ali não guardasse nenhuma continuidade com o exterior, com as vidas mesmo. Ali é possível a *performance* de si em direção ao que cada personagem acredita ser o melhor de si. Matar mais, ser o mais rápido no gatilho, o mais engraçado – no caso do palhaço. O parque parece separado do lugar em que as pessoas são julgadas, em que pese uma responsabilidade, o que vale para o próprio filme.

Li uma entrevista<sup>2</sup> tua em que dizes que os policiais confiaram em ti. Que grande risco esse. Talvez eu apenas esteja querendo paternalizar excessivamente os personagens, mas creio que o problema do documentário é maior, não se trata apenas de confiar ou não, trata-se de um problema de responsabilidade. Quanto maior a confiança, maior a responsabilidade. Há alguém que quer falar, mesmo que isso signifique colocar o personagem em risco, no mínimo de ser preso, no risco da vida que existe depois do filme; tensão decisiva do documentário. Às vezes, ao outro nada mais resta a não ser a fala, aprendemos isso com *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985). O fato de o personagem ter confiado torna esse problema ainda mais grave. O que faz o filme? A confiança dos personagens está intrinsecamente ligada à forma como tu te confundes com os personagens, como desempenhas um papel importante para que o filme aconteça. Todo documentário que se preze é um encontro entre *mises en scène*, nesse sentido tu fazes a cena que interessa ao filme e isso é parte do documentário. Mas, como soa estranho ouvir o policial dizer que já matou entre oitenta e cem pessoas... Como pode dizer isso em público, como pode estar em liberdade? Não sei como foi para ti manter essas falas auto-incriminantes no filme, mas talvez elas só fossem possíveis no parque de diversões e na escritura – com tuba – que tu fazes. Quando o defensor dos direitos humanos começa a falar sobre a relação entre a atual violência da polícia e a ditadura, o que poderia servir de contraponto ao discurso dos policiais, tu

2. <http://jesusnomundomaravilha.blogspot.com/>, última consulta em 4 abr. 2009.

fazes a voz dele desaparecer sob acordes de Schubert – ou seria Mozart?

Por todos esses motivos, o filme acaba por inviabilizar que qualquer dos discursos tenha força suficiente para que possamos aderir a eles. Nenhum dos “lados” apresentados pelo filme tem consistência suficiente para se tornar um discurso que mereça adesão, rechaço ou tomada de posição. Porém, e aqui fica minha dúvida, meu questionamento mais sincero; enfraquecidos pelo tom do filme, esses sujeitos deixam de ser representativos de lugares sociais já estabelecidos: o policial assassino, a mãe que sofre, o defensor dos direitos humanos? No lugar de complexificar os discursos e os personagens, essas estratégias de desmonte não acabam por reforçar os lugares e as lógicas de cada um desses discursos? Apesar da distância em relação ao modelo sociológico tradicional, como analisado pelo Bernardet (*Cineastas e imagens do povo*, 2003), o filme não traria uma rearmonização entre personagem e tipo sociológico – a vítima, o policial violento, o defensor dos direitos humanos? Uma rearmonia desencantada, descrente e irônica, bastante diferente portanto daquele modelo em sua condição de possibilidade e escritura, mas próxima dele em sua nula potência política.

Teu filme me fez pensar nos debates dos anos 60 e 70 em torno da impossibilidade da representação, da dificuldade em se achar a palavra justa sobre o outro. Como sabemos, foi esse movimento que levou o documentário a experiências radicais de pura negatividade, de explícita separação entre imagem e objeto, como se nenhuma linha ou conexão fosse possível. Certamente teu filme não retorna a esse momento iconoclasta, entretanto ele está também distante de um humanismo clássico que parte, antes de tudo, da amizade pela palavra do outro. Creio que o efeito mais perturbador do filme está justamente aí, na freqüente descrença que tu tens pelas palavras de teus personagens. Não que elas não sejam verdade, não expressem formas de estar no mundo, com suas causas e lógicas próprias. A descrença está na possibilidade de que as palavras operem no real, tenham algum efeito na pólis, uma descrença que contamina a palavra deles e o próprio filme. Por isso elas podem ser confrontadas com o carrossel, com a trilha de circo, com os jogos de guerra, com os efeitos cômicos que utilizas. O risco que me toca em teu filme está na possibilidade de ele ser uma escuta do outro e ao mesmo tempo fazer essas falas se transformarem em ruído, facilmente substituível por outro ruído. Mas, me pergunto, há escuta na tipificação? Uma pergunta

genérica, mas fundamental para o documentário.

Na já mencionada entrevista, justificas tua postura “contaminada pelo objeto”, lembrando o discurso indireto livre, criado por Pasolini e longamente trabalhado por Deleuze. Entendo esse discurso de maneira diversa. Ser simpático com o policial na filmagem – não no filme – e compartilhar seu ponto de vista é uma estratégia que utilizas. Para Deleuze, pelo que eu entendo, o discurso indireto livre exerce uma função fundamentalmente desestabilizadora da linguagem. “A narrativa não se refere mais a um ideal de verdade a constituir sua veracidade, mas torna-se uma ‘pseudonarrativa’, um poema, uma narrativa que simula, ou antes, uma simulação de narrativa” (DELEUZE, 2005: 181). No caso do teu filme, trata-se de uma estratégia, não condenável em si, mas que entendo que funciona de maneira contrária, ou seja, na estabilização dos discursos dos personagens. A simulação não é da narrativa, mas tua. A narrativa, pelo contrário, depende do discurso verídico dos personagens. Creio que só a partir dessa estabilização dos discursos o filme pode enfraquecê-los – o que os torna também possíveis e suportáveis. No discurso indireto livre há uma potencialização das falas e dos discursos que se faz justamente no momento em que ele não pertence mais a um sujeito, em que o ideal de verdade subjetiva se desfaz e, nesse sentido, acho que tua estratégia é outra.

Caro, antes de fechar esta que seria uma breve carta sobre um filme instigante, queria voltar ao personagem do palhaço, merecedor de atenção especial. Personagem intempestivo, dos mais singulares e reveladores do documentário brasileiro, revelador de muitas características da relação da imagem com o mundo contemporâneo. Sua entrada em cena, que tu exploras tão bem, fazendo um *flashback*, para que pudéssemos entender aquele gesto de quem tenta, a todo custo, ocupar algum canto “não utilizado do quadro”, me lembrou outra entrada em cena, também reveladora das dificuldades do documentarista contemporâneo.

“Por que eu estou te entrevistando?”, tu perguntas ao Palhaço Maravilha. Ora, essa é uma pergunta que tu deves responder! Mas o palhaço não tinha o tempo da montagem para pensar sua resposta e, sobretudo, estava submetido ao filme. Tentar responder essa pergunta duríssima já é, em si, a maneira dele colocar-se em total desvantagem em relação ao filme, o embate ali se torna muito desproporcional. “Aí você me pegou”, diz Maravilha. Desde o primeiro momento ele percebe que tu o “pegaste”, mas não desiste. Decide continuar no filme mesmo pego, submetido.

Nas duas seqüências seguintes com Maravilha, temos dificuldade em entender o estatuto daquelas imagens. Maravilha faz pequenas cenas que são editadas com o *off* dos policiais. Por um lado os policiais destilam o ódio à “bandidagem”, por outro Maravilha faz suas palhaçadas sem graça. Tua relação com Maravilha parece mimetizar a relação dos policiais com os bandidos. Está aí a tua resposta ao porquê de ele estar sendo entrevistado.

“Eu sempre achei bandido ridículo”, diz Lúcio, ao mesmo tempo que vemos Maravilha em uma situação patética. Não porque é palhaço, mas porque não percebe o poder ao qual está ali sendo submetido, um poder da imagem e da mídia representado naquele momento pelo filme. O filme se interessa pelo palhaço e ele tem interesse em estar no filme, mas, quanto mais ele se submeter à lógica da fama, do estrelato e das celebridades, melhor para o filme. O filme deve parecer poderoso, deve parecer um filme de ficção, deve se confundir com a própria mídia que Maravilha deseja. *Jesus no mundo maravilha* precisa parecer o que não é para que Maravilha esteja ali da maneira como aparece. Com Lúcio, o ex-policial, e com o filme, o palhaço Maravilha se torna a vítima.

Você queria estar no filme? “Conseguiu!”.

Como um lutador tu respondes ao palhaço: “Eu não te chamei para estar aqui, mas se você deseja...”. Então tome essa e mais essa. Tu vais assim testando os limites daquele homem banal. Em uma das mais impressionantes seqüências do documentário contemporâneo, o filme nos mostra a negociação entre vocês. Montando paralelamente, tu colocas o estranhamento de Maravilha diante do papel que está desempenhando e Maravilha com um revólver na mão, Maravilha empurrando – durante muito tempo – um brinquedo do parque, para logo depois reclamar:

– Cinqüenta vezes a mesma coisa? Eu não gosto de empurrar brinquedo! Eu não sou retardado.

– Não?

Minha tentativa era te imaginar na ilha de edição, dizendo aquele “não” mais uma vez. Entendo que no momento da filmagem havia ali uma performance a ser feita. Mas é na montagem que tu afirmas que ele é retardado, que tu reiteras a violência, que tu reafirmas tua agressividade e desprezo por aquele homem. Se há uma mistura de discursos, ela está na indiscernibilidade entre a lógica do policial em relação ao bandido e a tua em relação ao ladrão da imagem: o palhaço que invadiu teu quadro. E aqui talvez tenhas razão, o discurso indireto livre se efetiva.

Enquanto o bandido que mata e rouba deve ser morto, segundo a lógica de Lúcio e Pereira, o palhaço que invade o filme deve ser destruído com o próprio filme, deve ser massacrado com a imagem em que tanto deseja estar. E chegas ao final do filme com o palhaço compartilhando a mesma moral dos ex-policiais: quem deve morrer é bandido, e não cidadão de bem! Chegamos a um consenso que reúne, assim, os três discursos.

– Eu quero meu retorno em cima de programas de televisão, é tudo, completa Maravilha.

Se o palhaço é julgado por sua lamentável veneração aos meios de comunicação de massa, porque os ex-policiais não merecem o mesmo tratamento? Por que esses não são enfrentados? Talvez porque os policiais já sejam fracos demais, alvos fáceis demais. No filme os ex-policiais podem brincar contigo de guerra e de tortura, com o palhaço não. Com ele não se brinca, ele deve ser patético sozinho. Ainda humilhado e submetido, talvez esse pobre e torpe palhaço seja mesmo o que resta de desestabilização. Pois talvez seja na maneira como a lógica dos policiais contamina o filme e tem o palhaço como vítima que esteja o efeito monstruoso do filme. Há uma vontade de estar longe daquilo tudo, do filme inclusive. Uma distância ainda carente de ação, apenas nos colocando em contato com a monstruosidade que encarnas.

Meu cordial abraço,  
Cezar Migliorin<sup>3</sup>  
Rio de Janeiro, abril de 2009

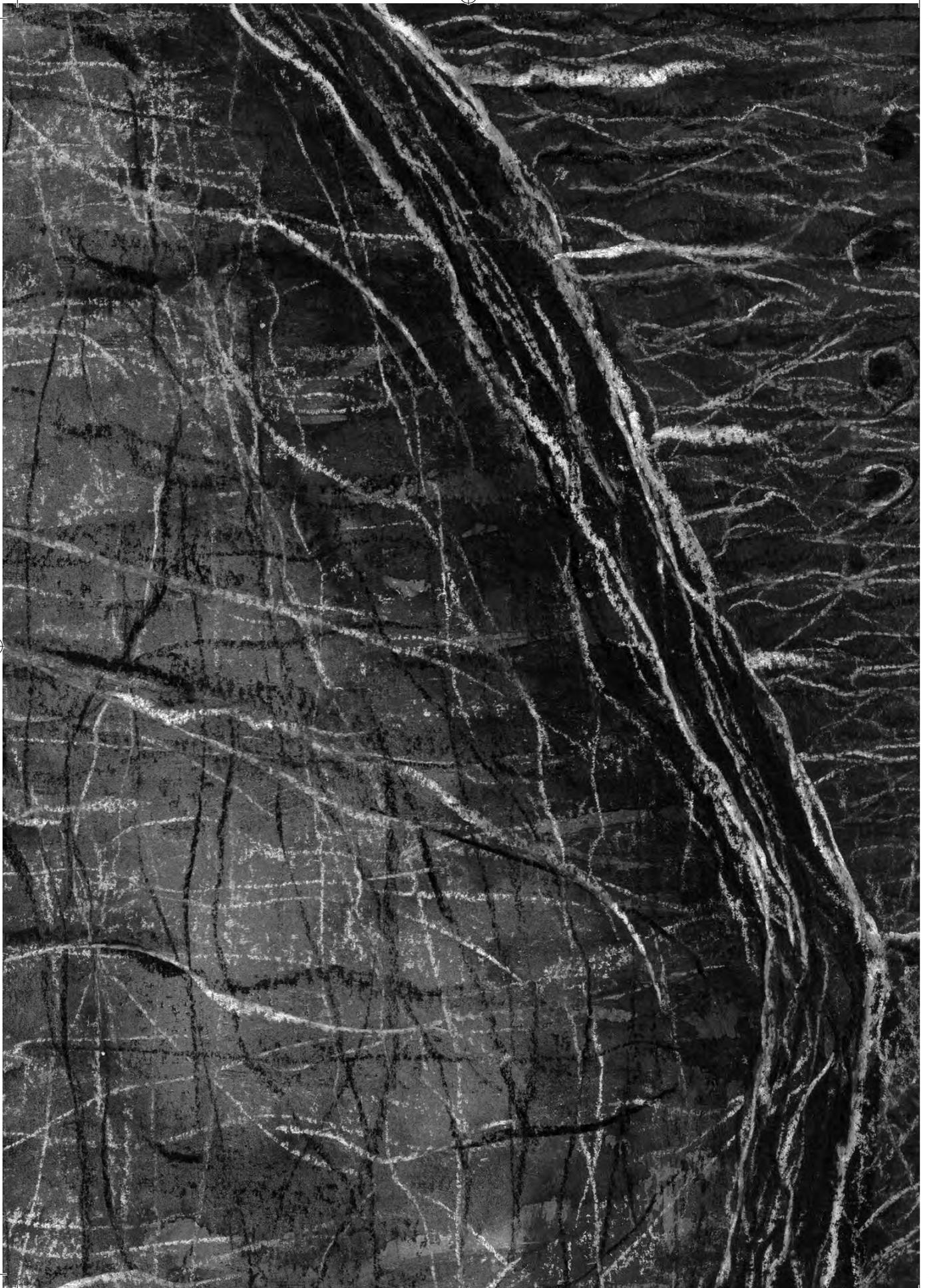
3. Agradeço a Ilana Feldman pelas conversas e idéias sobre o filme.

## Referências

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

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



# **Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em *Serras da desordem***

ANDRÉ BRASIL

Doutor em Comunicação pela UFRJ

Professor da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC-Minas

**Resumo:** Nossa análise de *Serras da Desordem*, de Andrea Tonacci, não prima por apontar estratégias distintas daquelas já descritas na abordagem de outros autores. Se insistimos em desenvolvê-la, foi simplesmente para, no âmbito dessas estratégias, sublinhar um aspecto que, a nosso ver, contribui para a relevância do filme, ou seja, a criação de uma obra atenta à variação dos afetos e à configuração sensível de um *comum*.

**Palavras-chave:** *Serras da desordem*. Resistência. Afetos. Formas de vida.

**Abstract:** Our analysis of *Serras da Desordem*, by Andrea Tonacci, does not intend to propose a different strategy from those already described by other authors on the same subject. If we insist on its exposition is mainly to underline what we think to be an aspect that highly contributes to the film's relevance, which is, the creation of a work concerned by the variation of affects and to the sensitive configuration of a common.

**Keywords:** *Serras da Desordem*. Resistance. Affects. Forms of life.

**Résumé:** Notre analyse de *Serras da Desordem*, d'Andrea Tonacci, ne se démarque pas en proposant des stratégies distinctes de celles décrites auparavant par d'autres auteurs. Si l'on insiste en la développer ce ne que pour souligner, dans l'univers de ces stratégies, un aspect qui à notre avis peut fort contribuer à la portée du film, c'est-à-dire, la création d'une œuvre concernée par la variation des affects et par la configuration sensible d'un commun.

**Mots-clés:** *Serras da Desordem*. Résistance. Affects. Formes de vie.

Carapiru é Andrea

Andrea Tonacci

Escrever sobre *Serras da desordem* (2003), de Andrea Tonacci, surge, ao mesmo tempo, como um despropósito e uma necessidade. Antes de tudo, o filme, que, em sua escritura heterogênea e lacunar, desafia o trabalho de análise. Em segundo lugar, a imensa fortuna crítica diante da qual ele nos coloca.

Mas, se algo nos compeliu a escrever, se o texto surge como uma necessidade, é porque há no filme um mistério – uma espécie de cumplicidade tácita, invisível e silenciosa – que liga os personagens, o diretor e as imagens e ao qual o espectador teria acesso, parcialmente, na forma de um saber constituído por um não-saber: a história, os rostos, as falas, a origem das imagens..., o que no filme se mostra permanece carregado de certa opacidade, e o resultado da obra nos parece intensamente impregnado da experiência transformadora e excessiva de sua realização.

*Serras da desordem* é uma experiência de resistência. Mas ela só o será se definirmos o termo para além dos limites de uma “arte engajada”: se o filme resiste – e se, no interior de sua escritura, os personagens resistem –, é porque o engajamento que nele se produz não se dá estritamente na ordem política do discurso, do argumento e da crítica, mas, antes, em uma *dimensão sensível* na qual se engajam corpos, olhares, materialidades, forças que se afetam umas às outras, deixando na imagem as marcas, muitas vezes precárias, dessas afecções. Trata-se de um domínio no qual, quando algo aparece, essa aparição não implica finalmente uma transparência, e se ela torna possível a emergência de uma “verdade”, esta não se traduz em certeza ou em segurança.

Aceitemos, de início, a provocação de Jacques Rancière: “O que fazer com a homonímia da palavra ‘resistência’, que contém várias idéias numa palavra só?” (RANCIÈRE, 2004a). Afinal, resistir pode significar noções distintas e até mesmo contraditórias: algo resiste quando persiste naquilo que é, algo resiste quando não se contenta com sua situação, quando não deseja mais permanecer aquilo que é.

Para Rancière (2004a, 2004b, 2005), o que ele denomina um *regime estético* da arte se desenvolve, justamente, na tensão entre estas duas concepções de resistência: de um lado, a resistência do objeto artístico que, em sua aparição sensível,

torna-se inapreensível tanto pela ordem do conceito quanto pela ordem da finalidade. De outro, a demanda por superação da arte como universo autônomo, tendo em vista a construção de uma nova humanidade. Se, de um lado, o objeto artístico deve persistir em seu ser, encerrando-se em sua forma sensível, de outro ele é convocado a se fundir às formas da vida cotidiana, no sentido de sua transformação. Essa é, no fundo, a tensão entre *arte e política*, entre o domínio da *aesthesis* e o domínio da *polis*, da comunidade. Ainda segundo Rancière, a utilização do conceito de resistência para dar conta, em uma mesma chave, tanto da dimensão estética quanto da dimensão política da arte acabaria por fazer uma e outra se diluírem em nome de sua união. Trata-se então, para o autor, de manter a tensão nascida da ligação paradoxal entre esses dois domínios, a tensão insolúvel entre duas resistências.

“Há dois séculos que a arte vive da tensão que a faz existir, ao mesmo tempo, em si mesma e além de si mesma e prometer um futuro fadado a permanecer inacabado. O problema não é mandar cada qual para o seu canto, mas manter a tensão que faz tender, uma para a outra, uma política da arte e uma poética da política que não podem se unir sem se auto-suprimirem.” (RANCIÈRE, 2004a)

Para além da esfera da arte, diríamos que a tensão apontada por Rancière – entre uma política do estético e uma estética da política – pode se vislumbrar em uma concepção ampla de *resistência do ser*, não restrita a uma relação de oposição ou de contraposição. Este estaria constantemente premido entre *perseverar em si mesmo* e *devir outro*, resultado de suas paixões e de suas ações. Trata-se assim – digamos agora com a reserva de Rancière – de uma concepção spinozista de *resistência*. Afinal, em Spinoza, se uma singularidade é um modo finito que se esforça por perseverar em seu ser, para tanto ela precisa ser também um modo “em potência”, que age e interage com outras singularidades na forma de afecções que se desdobram em afetos. O ser resiste quando persiste e, para tanto, precisa se defasar de si mesmo, em direção a outrem. Ora, diria Spinoza, não sabemos o que pode o nosso corpo, “ele pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior ou menor” (SPINOZA, 2009: 99). Essa variação dos afetos é o que permite ao ser perseverar, paradoxalmente, como devir.

## Carapiru

À sua maneira, um índio sobrevive, resiste. Nas cenas iniciais de *Serras da desordem*, calmamente, ele se prepara para dormir. Forra o chão com a folhagem e arma ali uma pequena fogueira, a partir de um tição que carrega sempre aceso. O índio, ficamos sabendo mais adiante, é Carapiru. Sobrevivente de uma chacina que, em 1977, dizimou o grupo da tribo Guajá do qual fazia parte, ele anda solitário em uma errância que o filme conta apenas parcialmente. Dez anos após o massacre, o índio é encontrado pelo sertanista Sydney Possuelo, da Funai, na comunidade rural de Santa Luzia, na Bahia, ou seja, a mais de dois mil quilômetros de distância do local de sua partida. Ali, junto à família que o acolheu, Carapiru passa a conviver, comer, dormir, brincar e perambular, ainda sem dominar o português.

A opção de Andrea Tonacci é, basicamente, reencenar, com a participação dos próprios personagens da história, o momento do massacre, o convívio com a comunidade rural e a posterior recondução de Carapiru, pela Funai, ao seu grupo de origem. O filme nos conta ainda o reencontro de Carapiru com seu filho, que havia sido raptado por um fazendeiro no momento da chacina e que viria ser, coincidentemente, o intérprete para Possuelo. Na época desse reencontro, o caso foi divulgado pela mídia, cujas imagens aparecem pontualmente no filme, o suficiente para marcar uma diferença de perspectiva e intenção. Ao contrário do discurso midiático, aqui, não se trata de ressaltar a extraordinariedade de um fato, mas de acompanhar a singularidade de uma vida, em uma escritura aberta o suficiente para abrigar suas durações, suas lacunas e seu inacabamento. Apesar da propensão melodramática da história, *Serras da desordem* evita o tratamento sensacionalista, em um testemunho que se desenvolve, antes, em torno de uma *variação dos afetos*.

Carapiru é um personagem especial: intensamente afetivo, ele parece à vontade em suas relações cotidianas, seja na amizade com os membros da comunidade que o recebeu, seja em Brasília, junto com a família de Possuelo, ou no momento das encenações para o trabalho de Tonacci. No entanto, como bem nota Ismail Xavier, permanece, ao longo do filme, uma zona de silêncio e opacidade em torno da figura enigmática de Carapiru, que não nos deixa saber ao certo qual a sua relação com a experiência da qual participa. Apesar de disponível à demanda de uma sociabilidade

que lhe parece aprazível, ele está, ao mesmo tempo, mergulhado em um permanente alheamento, como se vivesse uma vida que lhe é estranha, em um lugar que lhe é impróprio. Como o filme deixa subentendido, nesse caso não se trata mais simplesmente de retornar à terra natal, de ser reconduzido ao seu grupo de origem. A volta é difícil, porque tudo então se deslocou, tudo mudou de lugar: de um lado, a comunidade indígena da qual “faz parte”, extremamente pauperizada em sua inserção problemática no mundo dos “brancos”. De outro, o próprio Carapiru, transformado pelas experiências vividas em sua errância e mesmo pela sua participação nas filmagens. Também nessa nova situação o índio já não parece sentir-se totalmente confortável.

O lugar intermediário – o intervalo – no qual ele habita não é mais um lugar de passagem, provisório, mas sua própria condição, que só se deixa mostrar, no filme, como enigma. “Quando se lhe indaga pela sua humanidade, ele dá garantias de que está lá, que tem seu próprio sistema, mas está longe de expor seu código” (XAVIER, 2008: 19).

É nesse sentido – e não no sentido do exotismo, algo tão afeito aos telejornais – que Carapiru é *especial*. Como escreve Agamben, especial é o ser singular que “deseja perseverar no próprio ser”, que não comunica nada além de si mesmo, ou seja, que simplesmente aparece, se expõe. Ser especial não se refere ao indivíduo, cuja identidade é passível de definição por esta ou aquela qualidade que lhe pertence. “Significa, pelo contrário, ser qualquer um, a saber, um ser tal que é indiferente e genericamente cada uma de suas qualidades, que adere a elas sem deixar que nenhuma delas o identifique” (AGAMBEN, 2007: 53).

Na esteira desse autor, César Guimarães nos diz que, se a aparência configura-se hoje como um problema a um só tempo político e estético, é porque está em jogo, tanto no âmbito da mídia quanto do cinema, “uma incessante redução do especial ao pessoal e deste ao substancial”, operação que está na base da transformação da espécie em princípio de identidade (GUIMARÃES, 2003: 43).

Carapiru é, assim, o *homem ordinário*, o *ser qualquer* sem propriedade ou cuja propriedade se impõe sempre do exterior, definida por estratégias de poder-saber de viés identitário. Em meio a essas estratégias – no filme, encarnadas pelas instituições governamentais, midiáticas e pelo próprio cinema – ele precisa

inventar – sempre de forma provisória – um espaço que lhe seja próprio, precisa criar modos de fazer, modos de subjetivação que lhe permitam viver em uma situação de permanente perplexidade. Sem alarde, *esses modos* vão surgindo pouco a pouco no filme, constituindo (ou reconstituindo) algo que podemos chamar um cotidiano, mas no interior do qual permanece sempre uma inadequação: esboçar alguma comunicação, ajudar na cozinha, se divertir com as crianças, acompanhar as aulas na escola da comunidade, arriscar alguns passos de forró.

Nessa perspectiva, deixa de ser tão surpreendente o fato de que Carapiru consiga estabelecer relações de afeto e amizade tão intensas, sem, contudo, falar a mesma língua daqueles com quem se relaciona. Afinal, é mesmo disto que se trata: afecções e afetos que não se estabelecem necessariamente por meio das palavras, mas dos gestos, das fisionomias, da musicalidade de uma outra língua. Carapiru se alegra, toca e abraça as pessoas, se aproxima, se afasta e, vez ou outra, deixa-se tomar por uma perceptível melancolia. A duração das imagens no filme nos faz acompanhar essa variação dos afetos, ressaltando a *maneira* do “ser na sua emergência” (AGAMBEN, 1993: 29).

Essa atenção à dimensão sensível do cotidiano – seus silêncios, sua banalidade e sua tessitura – possibilita a Tonacci repetir e reencenar os acontecimentos da vida de Carapiru, sem meramente os simular. Não se trata apenas de repetir o acontecimento “como se” fosse o que “realmente” aconteceu, mas de, por meio da encenação, tornar novamente possível uma *experiência*.<sup>1</sup> Entre o acontecimento e sua repetição, trata-se de fazer reencontrar os afetos, provocar sua coincidência, e também de reinventá-los e fazê-los diferir. É o que se vê, por exemplo, na bela sobreposição da fotografia de Carapiru diante de uma janela e a mesma cena, captada anos depois: algo ali se repete, algo difere, e, de uma a outra imagem, o personagem é o mesmo e é outro, cabendo ao filme reverberar – sem explicar – essas coincidências e diferenças. Como ressalta Rodrigo de Oliveira a respeito da mesma seqüência, essa será uma intimidade de segunda mão, já dividida com outra câmera, sempre “uma relação de visualidade de corpos, nunca de espíritos” (OLIVEIRA, 2008: 79). Diríamos, em complemento, que esta é justamente a perspectiva que interessa ao filme: algo singular se expõe, dá a ver sua maneira, sua aparência – ou melhor, sua aparição –, sem contudo se revelar totalmente ou

1. Sobre a estratégia da repetição no filme e sua relação com a memória, ver FRANÇA, Andrea. “O cinema, entre a memória e o documental”.

sustentar algo como uma explicação.

Este é o sentido da resistência de Carapiru: o que pode um corpo? Se em sua condição errante ele resiste, não o faz apenas como *oposição*, mas principalmente sob o modo de uma *afirmação*: ser que se expõe, que se dispõe, que se afeta, mas que não se deixa apreender pelo trabalho da imagem. Se a mídia não admite esse desconcerto, essa inadequação, oferecendo em substituição o “bom acabamento” do discurso, a acomodação da diferença no sensacional, é justamente ali, nesse lapso entre o que aparece e o que não se explica, que o filme se cria e se fortalece.

Ao mesmo tempo engajado e alheio aos lugares por onde perambula, Carapiru persevera. Aqui, perseverar não significa a imobilidade do ser em sua essência, mas a afirmação da essência do ser como devir. A errância do personagem provoca e supõe uma outra “errância”, aquela da escritura do filme.

### Andrea

Como Tonacci faz questão de ressaltar, a história de Carapiru não lhe pertence mais, ela “já faz parte de uma narrativa mais ampla, historicista, subjetiva, pessoal” (*apud* CAETANO, 2008). *Serras da desordem* é, antes de tudo, um projeto cinematográfico de interesse humanista, que rebate no plano pessoal na forma de um *espelhamento*: algo que se explicita com toda a força metafórica no encontro entre Carapiru e o diretor na cena final do filme.<sup>2</sup> Como escreve ainda Xavier (2008: 21-22), se antes Carapiru era “singular sendo também personagem”, agora, “o personagem já não é, ou é algo mais do que o singular Carapiru”.

Será, então, no interior do trabalho de escritura do filme que a singularidade emerge, persiste e, ao mesmo tempo, se torna outra coisa além dela mesma, vive uma história que “já não lhe pertence mais”. Reiteramos, contudo, que esse movimento do singular em defasagem consigo mesmo não resulta em explicação ou totalização. O próprio filme é uma escritura singular que, mesmo quando se remete à experiência mais geral do país (ou do próprio Ocidente), o faz de forma aberta e inacabada.

Assim, em sua abertura, a escritura do filme não responde a um modelo, qual seja, o de apropriação da significação. Isso é o que garante, para Jean-Luc Nancy, a essência política de uma escritura. Trata-se, antes de tudo, de abrir a possibilidade de uma relação; sua essência, nos diz o autor, é a abertura do inessencial

2. A relação entre o personagem Carapiru e o diretor Andrea Tonacci é tratada em XAVIER (2008) e em SARAIVA (2006).

de uma relação. Uma escritura se expõe como gesto, enunciação, aparição e, assim, nos coloca no limite de uma relação. Ela é, assim, “o *em* jogo do *em* comum” (NANCY, 2004: 226).<sup>3</sup>

3. No original: “L’en jeu de l’en commun”.

Ora, esse “em jogo do em comum” é uma boa definição para o que seja a *mise en scène* cinematográfica, especialmente quando se trata de um trabalho como *Serras da desordem*. A singularidade do *filme* é constituída pelas singularidades dos personagens no *filme*, nascida do jogo das reencenações, do espelhamento no qual se implicam Carapiru e Tonacci. Esse jogo entre a escritura singular do filme e as singularidades que o povoam, em suma, entre *escritura* e *experiência*, faz de *Serras da desordem* uma obra cujo resultado é indissociável do processo de sua produção. Mais do que isso, as imagens do filme podem ser vistas como domínio onde se performam *formas de vida*, e valem antes de tudo por isso.

Uma *forma de vida*, nos diz Agamben, é sempre uma possibilidade. É por isso que ela não pode ser totalmente prescrita nem pela biologia nem pelas condições sociais nas quais se vive. Não pode ser prescrita tampouco pelas identidades. Ao contrário, “não importa quão habitual, repetitiva e socialmente compulsória, ela retém sempre o caráter de uma possibilidade; ou seja, sempre coloca em jogo a vida em si mesma” (AGAMBEN, 2000: 4).<sup>4</sup> Hoje, reiteramos, é justamente essa *possibilidade* que se visa e se coloca *em* jogo.

4. No original: “no matter how customary, repeated, and socially compulsory, it always retains the character of a possibility; that is, it always puts at stake living itself”.

Podemos nos perguntar, por exemplo, sobre a crescente demanda midiática em torno da figura do *homem ordinário*. Ali, ele incorpora as habituais identidades de excluído ou marginalizado; representa aqueles que atravessam a linha de pobreza para acessar as benesses do mundo do consumo; atua como personagem-jogador dos shows de realidade, ou participa diretamente como fornecedor anônimo de flagrantes aos telejornais; como espectador, é solicitado a escolher, votar, interagir e, algumas vezes, a criar ele próprio os programas. São vários os modos como a vida ordinária se figura na mídia, mas, na maioria dos casos, essa figuração avança da *representação* à *experiência* e a imagem deixa de ser apenas um *lugar de visibilidade* para se tornar, intensamente, um *lugar de (inter)atividade, atuação e performance*. Nesse sentido, a experiência a que se propõe Tonacci em *Serras da desordem* ganha uma urgência ainda maior, não apenas no âmbito da história do cinema, mas no contexto mais amplo da produção e circulação de imagens em sua relação com a vida ordinária.

Também em *Serras da desordem*, as estratégias discursivas

e poéticas do filme possuem uma dimensão não apenas representacional, mas, em grande medida, *performativa*: como vimos, reencenar a errância de Carapiru é possibilitar novamente uma experiência; é, portanto, provocar o reencontro entre formas de vida e os afetos que as constituem. Diferentemente da maior parte da produção midiática, contudo, a obra de Tonacci encerra uma processualidade e uma temporalidade nas quais se implicam os personagens e o diretor, em uma experiência de transformação mútua. Trata-se de uma experiência intensa não porque constituída de tempos fortes e acontecimentos extraordinários, mas porque atenta, também e antes de tudo, às pequenas afecções, aos gestos banais, aos silêncios e tempos vazios próprios do cotidiano.

Nessa perspectiva, o uso de algumas imagens de arquivo ganha novo sentido. São vários os modos como elas aparecem no filme. Há, em um primeiro grupo, aquelas imagens que se referem ao contexto político-social brasileiro da época em que Carapiru perambulava pelo interior do país. Elas nos permitem estabelecer nexos, frágeis e contraditórios, entre a experiência singular do índio e o projeto de desenvolvimento do Brasil. Em complemento a essas imagens, temos fragmentos da mídia que aparecem em viés crítico: trata-se, mesmo que implicitamente, de marcar uma diferença de tratamento e abordagem entre o noticiário e o filme.

Mas aqui nos interessa principalmente um outro grupo de imagens de arquivo que surgem no filme em inserções raras e breves. A aproximação dessas imagens às cenas captadas se dá menos pela lógica do argumento ou da explicação do que pela lógica do *contato*.<sup>5</sup> Ela parece se ancorar principalmente em uma dimensão poética e afetiva, atravessando o filme de lampejos da memória: como se, em sua configuração sensível, uma cena do cotidiano de Carapiru na comunidade rural nos remetesse a outras cenas – o fogão a lenha, a mulher que prepara a comida, a família que almoça sob o quadro da Santa Ceia, o vaqueiro que se veste para cavalgar e, pouco depois, as crianças em uma escola do interior – imagens de outros filmes que apenas se vislumbram, misturadas na montagem, nos conectando, sutilmente, com a memória do cinema e do país. Trata-se de uma montagem paratática, cujo contato entre as imagens parece se estabelecer em dimensão sensível, sem a necessidade de uma pertinência propriamente discursiva. Privilegiando a duração das

5. Em termos mais amplos, essa é a definição de montagem para Rancière. Cf. “La phrase, l’image, l’histoire”, em RANCIÈRE (2003).

cenas cotidianas, sua banalidade, a montagem se abre, vez ou outra, a estes lampejos, que não fazem mais do que reverberar – como em uma reminiscência – detalhes, gestos, fisionomias e a própria ambiência daquele cotidiano. Essas imagens, misturadas ao material captado, apresentado em preto e branco e em cor, compõem um filme extremamente heterogêneo, cuja montagem se assemelha ao processo da memória.

Se, como Tonacci insiste em ressaltar, *Serras da desordem* é uma ficção que se vale de estratégias próprias do documentário, parece-nos pertinente tratá-lo também como um *ensaio fílmico*, ou um *filme-ensaio*, na medida em que lida com o mundo histórico por meio de uma apropriação subjetiva na qual o diretor está implicado de diversas formas: se, ao final do filme, ele aparece junto a Carapiru, a dirigir a cena que veremos no início da narrativa, antes disso ele já “aparece” na maneira como constrói a trama, como provoca as encenações e rearticula as imagens de arquivo em uma escritura aberta e próxima à operação de rememoração.

Isso não significa reduzir a subjetividade do diretor ao modo da primeira pessoa, como se ele dominasse absolutamente o material e as estratégias de criação do filme. Como tentamos demonstrar, a obra se desenvolve tendo como principal movimento a errância. E se constitui pela errância do personagem, pela imprevisibilidade das estratégias empregadas, pela heterogeneidade e pela polifonia do material fílmico. Tratar o filme como um ensaio nos permite ressaltar o caráter instável de seu resultado e o pensamento precário que ele possibilita, um pensamento que não existe como argumento fechado *a priori*, mas que se cria junto com a experiência de produção da obra. Trata-se, assim, de instaurar um processo que implica fortemente o diretor, na mesma medida em que lhe tira o domínio de seus desdobramentos.

Por fim, diríamos que, se o filme possui uma dimensão ensaística, é porque, em seu caráter performativo, as imagens abrigam *formas de vida* que não são apenas as dos personagens de uma ficção. Pensada de forma ampla, a experiência de *Serras da desordem* coloca em cena não só aqueles que encenam sua própria vida para o filme, mas também, e fundamentalmente, o seu diretor. Pela errância de Carapiru, por meio de uma escritura que também “erra”, Tonacci pode experienciar e recriar sua própria errância.

## Spinoza

Nossa análise de *Serras da Desordem* não prima por apontar estratégias distintas daquelas já descritas na abordagem de outros autores. Se insistimos em desenvolvê-la, foi simplesmente para, no âmbito dessas estratégias, sublinhar um aspecto que, a nosso ver, contribui para a relevância do filme, ou seja, a criação de uma escritura atenta à variedade e à variação dos afetos.

Essa “topografia” dos afetos está na base de um comum da comunidade, uma dimensão sensível que opera na gênese da política. Estamos próximos, nesse aspecto, das perspectivas que reivindicam uma gênese estética da política, sem a qual ela não iria além do mero reconhecimento e recrudescimento de uma ordem já estabelecida. Para Jean-Luc Nancy, por exemplo, a política deve ser entendida como “uma comunidade fazendo, conscientemente, a experiência de sua partilha” (NANCY, 2004: 100).<sup>6</sup> O ser, ele nos diz, é sempre *em-comum*, ou seja, ele é na medida em que se *partilha*, em que se expõe ao outro. A *partilha* é, aqui, *passagem* de *um* a *outro*. Por isso, para o autor, a comunidade é o lugar do ser defasado de si mesmo, ser abandonado, exposto, portanto, desde já, partido (NANCY, 2004). Se o ser é sempre *em-comum*, a fórmula eu e o outro ganha um sentido ainda mais fundamental. Não se trata, nesse caso, de duas entidades já constituídas, mas de dois seres que só existem em sua exposição ao outro, só existem partilhados. Desde a origem, eu só existo *na relação com* o outro, não a partir de uma *comunicação* ou de um *laço*, mas, simplesmente, de um *comparecimento*. Este não se estabelece entre sujeitos já constituídos, mas “consiste no aparecimento do *entre* como tal: eu e tu (entre-nós), fórmula na qual o *e* não tem valor de justaposição, mas de exposição” (NANCY, 2004: 74).<sup>7</sup>

Antes de qualquer argumento ou de qualquer veredicto acerca do mundo, o cinema pode assumir a tarefa de abrigar e pensar, em sua matéria sensível, os modos dessa exposição, as maneiras como se comparece a um encontro e como se inscrevem os afetos que dele derivam. Reencenando a vida de um homem ordinário, sem propriedade, *Serras da desordem* enfrenta essa tarefa, mostrando como ali se resiste. Se a resistência de Carapiru sai fortalecida em seu encontro com Tonacci, por sua vez a resistência de Tonacci se fortalece no encontro com Carapiru, tendo sempre o filme como mediação. Apesar da experiência trágica do personagem, de certa melancolia que vez ou outra o acomete, talvez *Serras da desordem*

6. No original: “une communauté faisant consciemment l'expérience de son partage”.

7. No original: “Elle consiste dans la parution de l'*entre* comme tel: toi et moi (l'entre-nous), formule dans laquelle le *et* n'a pas valeur de juxtaposition, mais d'exposition.”

nos ofereça, afinal de contas, algo que Spinoza definiu como *paixões alegres*. A alegria, no caso, se caracteriza por ser um tipo de afeto que amplia nossa potência de agir, nossa capacidade de nos afetar e de perseverar (SPINOZA, 2009).

Hoje, como nunca, as imagens abrigam, expõem, engendram *formas de vida*. De fato, elas podem fazê-lo em sobrevôo, como um avião que varre o espaço buscando controlar e ampliar o seu domínio, ou podem se produzir no terreno árido e rugoso do cotidiano, no embate com os corpos, suas afecções e suas metamorfoses.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- \_\_\_\_\_. Form-of-life. In: AGAMBEN, G. *Means without end: notes on politics*. Trad. Vincenzo Binetti e Cesare Casarino. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. O ser especial. In: AGAMBEN, G. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- CAETANO, Daniel. Entrevista com Andrea Tonacci. In: CAETANO, D. (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- FRANÇA, Andrea. O cinema, entre a memória e o documental. *Intexto*, v. 2, n. 19, p. 1-14, jul./dez. 2008.
- GUIMARÃES, César. A singularidade como figura lógica e estética no documentário. *Alceu*, v. 7, n. 13, p. 38-48, jul./dez. 2003.
- NANCY, Jean-Luc. Escritura política. In: NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2003.
- \_\_\_\_\_. De l'être en commun. In: NANCY, J.-L. *La communauté desoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2004.
- OLIVEIRA, Rodrigo. Um outro cinema para uma outra humanidade. In: CAETANO, D. (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. La phrase, l'image, l'histoire. In: RANCIÈRE, J. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003.
- \_\_\_\_\_. Será que a arte resiste a alguma coisa? [Est-ce que l'art resiste à quelque chose? Trad. Mônica Costa Neto], proferida no V *Simpósio Internacional de Filosofia – Nietzsche e Deleuze “Arte e Resistência”*, Fortaleza (CE), nov. 2004a. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>.
- \_\_\_\_\_. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004b.
- \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SARAIVA, Leandro. Fôlder do Encontro com o Cinema Brasileiro, *Centro Cultural Banco do Brasil*, out. 2006.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- XAVIER, Ismail. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: CAETANO, D. (Org.). *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.



# Cineastas indígenas e pensamento selvagem<sup>1</sup>

RUBEN CAIXETA DE QUEIROZ

Doutor em Letras e Ciências Humanas pela Universidade de Paris X

Professor de Antropologia da UFMG

**Resumo:** Nas duas últimas décadas, os cineastas indígenas do Projeto Vídeo nas Aldeias têm realizado alguns dos melhores documentários no Brasil. Este artigo tenta desvendar as razões desse sucesso e, para isso, percorre as origens e as diversas fases do projeto, considera a ontologia do cinema e a ontologia indígena e, por fim, discute o pensamento e a matéria do cinema em comparação com o pensamento selvagem e a materialidade do cinema indígena.

**Palavras-chave:** Documentário. Cineastas indígenas. Ontologia indígena. Pensamento selvagem.

**Abstract:** In the last two decades, indigenous filmmakers from Vídeo nas Aldeias Project have been making some of the best documentaries in Brazil. This article attempts to disclose the reasons of this phenomenon. In order to do so, it investigates the origins and the many phases of the Project. It also takes into consideration the ontology of cinema and the indigenous ontology. Finally, it compares the thought and matter of cinema with the savage mind and the materiality of indigenous cinema.

**Keywords:** Documentary. Indigenous filmmakers. Indigenous ontology. Savage mind.

**Résumé:** Dans les dernières décennies, les indiens cinéastes du Projet Vidéo dans les Villages ont réalisé les meilleurs documentaires brésiliens. Cet article essaie de dévoiler les raisons de ce succès et, pour ce faire, il cherche les origines et les diverses phases du projet, envisage l'ontologie du cinéma et l'ontologie des indiens et, enfin, discute la pensée et la matière du cinéma en le comparant avec la pensée sauvage et la matérialité du cinéma indigène.

**Mots-clés:** Documentaire. Cinéastes indigènes. Ontologie indigène. Pensée sauvage.

*Uma imagem é sempre uma imagem  
do outro. Não há imagem sem alteridade.*

Jean-Louis Comolli

Os filmes realizados pelos cineastas indígenas, no contexto do Projeto Vídeo nas Aldeias, têm obtido, já há algum tempo, grande reconhecimento no circuito dos festivais de filmes documentários e etnográficos, no Brasil e fora daqui, e, em tempos mais recentes, sido muito bem recebidos por importantes críticos e diretores de cinema do país, tais como Jean-Claude Bernardet, Eduardo Scorel e Eduardo Coutinho. Esse reconhecimento vem, em geral, saudado pelo fato de tais filmes representarem uma lufada de ar fresco em relação aos documentários produzidos no país: os filmes “vídeo nas aldeias” trazem cenas e gestos da vida cotidiana, não se limitam às entrevistas, produzem novas formas de representar o “outro”, revelam o outro sem exotizá-lo, praticam realmente uma “filosofia da alteridade” e, além disso tudo, são obras bem construídas do ponto de vista da (nossa) linguagem audiovisual. No interior da comunidade antropológica, os filmes Vídeo nas Aldeias (VNA) também têm tido um caloroso acolhimento. Vale a pena citar uma correspondência enviada a Vincent Carelli (cineasta do VNA), no dia 20 de novembro de 2006, por um dos maiores nomes da antropologia, Claude Lévi-Strauss, manifestando sua admiração por um filme que tinha acabado de ver, *O amendoim da cotia* (2005):

“O DVD que você me emprestou gentilmente é, de longe, o melhor filme que eu já vi sobre os índios da América do Sul. Tudo ali é bem-sucedido: a escolha dos temas, os lugares, os enquadramentos e a qualidade das imagens é admirável; temos constantemente o sentimento de sermos levados a ver do interior a vida indígena. (...) A cura xamânica é um pedaço de antologia”.<sup>2</sup>

Contudo, caberia nos perguntar: não haveria um paradoxo nesse tipo de filme feito pelo outro e sobre o outro e, ao mesmo tempo, bem feito de acordo com o uso de nossos instrumentos técnicos (a câmera, o microfone, a ilha de edição) e nossos “gostos” estéticos e estratégias narrativas? Este artigo pretende explorar esse dilema e indicar, de forma inacabada, as possibilidades de ultrapassá-lo.

1. Pelo incentivo para escrever este artigo e pela confiança que me concederam, gostaria de agradecer aos colegas Anna Karina, César Guimarães e Roberta Veiga. Sou também muito grato pelas leituras e sugestões que me foram feitas por Renata Otto.

2. O conteúdo dessa correspondência me foi gentilmente informado por Vincent Carelli. Esse depoimento de Lévi-Strauss é tanto mais significativo se levarmos em conta que o antropólogo sempre teve reservas em relação a um tipo de documentário que produz a encenação da situação filmada, ao contrário da admiração que nutria pelo filme etnográfico que se propunha a descrever a realidade etnográfica.

Num texto publicado no catálogo *Mostra Vídeo nas Aldeias*: um olhar indígena, em 2006, Jean-Claude Bernardet apresenta os motivos pelos quais alguns planos do filme *Um dia na aldeia* (2004) o encantam:

“Há uma relação íntima entre quem filma e a pessoa filmada. A câmera tem que seguir os movimentos do menino, ela também tem que se movimentar delicadamente para não afugentar o gafanhoto, tem que seguir o movimento do pescador que retira a traíra do igarapé. Essa observação atenciosa dos gestos das pessoas, esse respeito à situação em que elas se encontram é algo que me parece ter sumido totalmente, ou quase, do cinema documentário brasileiro. Este, grandemente dominado pelo método de entrevista, tende a se limitar a colocar a câmera diante da pessoa que fala em resposta a perguntas feitas por um entrevistador. (...) E a câmera, posicionada diante do falante, não tem que ficar atenta aos gestos, já que o que importa é sua fala. Ao contrário, uma observação afetuosa e cuidadosa marca quase todos os filmes produzidos por *Vídeo nas Aldeias*. Temos muito que aprender com eles” (BERNARDET, 2006: 20).

Logo em seguida, o autor diz ainda que tais filmes não excluem a fala, mas captam um outro tipo de fala, aquela das situações corriqueiras: “um registro de fala, que quase sumiu do nosso documentário atual, é aquele em que as pessoas filmadas falam entre si”.

Mas por que os filmes produzidos por *Vídeo nas Aldeias* são, nessas análises, considerados tão melhores do que aqueles produzidos por nós, não-indígenas? Haveria somente uma razão estilística? Ou os corpos filmados dos outros (dos índios) seriam diferentes dos nossos corpos (ocidentais)? A linguagem deles seria, finalmente, diferente da nossa linguagem? Ou eles não seriam tão diferentes assim, diferentes seriam a linguagem, a estética, a habilidade técnica dos monitores e professores “brancos” (sobretudo Vincent Carelli e Mari Corrêa), que ensinam para os índios nas oficinas o “bom jeito de escrever com a câmera”? Mas, então, a “beleza” desses filmes deveria ser creditada não aos índios, mas aos não-índios, aqueles que estão por trás, se não da câmera, pelo menos do “jeito de segurar” a câmera na mão, do foco, do enquadramento e, sobretudo, da edição final?

As respostas a essas questões não são fáceis e rondam o debate em torno dos filmes que aqui comentaremos. Porém,

podemos arriscar a dizer, e em seguida tentaremos demonstrar, que o encantamento pelos filmes VNA tem a ver com o método das oficinas e, por isso, com o “olhar” e a “linguagem” dos brancos, mas também tem a ver com a ontologia do cinema e do pensamento indígena.

### **O olhar indígena mediado pela câmera: breve história**

O cinema nasceu documentário, a primeira cena projetada foi uma cena “tirada do real”. E, se por um instante os espectadores tomaram as imagens pelos seus referentes, logo em seguida passaram a perceber a distância entre uns e outros. Contudo, a magia do cinema continua sendo lidar com esta polaridade: entre o real e o inventado. O espectador, por sua vez, como diria Jean-Louis Comolli, tira o seu encanto pelo cinema de um duplo jogo entre acreditar e duvidar daquilo que vê. E se “uma imagem é sempre uma imagem do outro”, em sua origem o cinema é uma arte de “reduzir cabeças”, de buscar “a imagem do outro” nos países e lugares longínquos: o seu pulso e impulso original é etnográfico. E estão na origem do cinema esse desejo e essa filosofia da alteridade, “mostrar a cultura do outro para o outro”, deixar o olhar e o pensamento do outro penetrarem no pensamento do observador: ou seja, ver o ponto de vista do outro.

Ao fazer a imagem do outro, fora preciso, desde o início do cinema etnográfico, mostrar essa imagem para o outro, saber dele se o olhar recortado do cineasta sobre o mundo dele correspondia mais ou menos ao olhar dele sobre o mundo vivido e imaginado por ele. Robert Flaherty, no início da década de 1920, já projetava para as pessoas filmadas (os Inuit do Ártico canadense) as suas próprias imagens e recolhia delas informações e impressões com vistas a aparar novas filmagens. Jean Rouch, que fora levado pelo seu pai a ver *Nanook*, ficou maravilhado com o que viu, e, mais tarde, tornou-se ele mesmo diretor de célebres filmes documentários na África. Jean Rouch inventou o conceito de cinema e antropologia compartilhados, que seria nada mais do que isto: fazer filmes junto com as pessoas filmadas, construir com elas as narrativas dos filmes, torná-las co-autoras, enfim, fazer delas sujeitos, e não objetos de um olhar sobre o mundo. Num texto clássico, Rouch já antecipava no final da década de 1970:

“Amanhã será o tempo do vídeo colorido autônomo, das montagens videográficas, da restituição instantânea da imagem registrada, ou seja, do sonho conjunto de Vertov e Flaherty, de uma câmera tão ‘participante’ que ela passará automaticamente para as mãos daqueles que até aqui estavam na frente dela. Assim, o antropólogo não terá mais o monopólio da observação, ele mesmo será observado, gravado, ele e sua cultura” (ROUCH, 1979: 71).

Na verdade, essa experiência, de passar a câmera para as mãos daqueles que outrora tinham ficado apenas na frente dela, já havia sido conduzida por Sol Worth e John Adair junto com os índios Navajo do Novo México, quando, na década de 1960, oito Navajos, manejando pela primeira vez uma câmera, realizaram cerca de vinte filmes – desejava-se saber até que ponto a particularidade cultural afetava o olhar e a construção de imagens (WORTH; ADAIR, 1997).

No Brasil, se os índios foram filmados desde o início do século XX, pelos cinegrafistas do Serviço de Proteção aos Índios, só na década de 1970 aparecem os primeiros antropólogos e cineastas dispostos a filmar o ponto de vista nativo do interior, na tentativa de revelar as imagens que um povo faz de si mesmo. Em 1977, os antropólogos Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, com os cineastas Andrea Tonacci e Walter Luis Rogério, iniciaram um trabalho de pesquisa e registro cinematográfico junto com o povo Canela Apãnjêkra, no município de Barra do Corda, Maranhão. Tonacci declarou que sua idéia “era gravar com eles, fazê-los gravarem, exhibir para eles, discutir, gravar o processo de discussão, ver qual era o resultado”. E para Gilberto Azanha tratava-se de “usar o vídeo como se usa o gravador. Botar isso como instrumento indígena, como um registro... como era o gravador do Juruna [ex-deputado federal indígena, da etnia Xavante] na época, só que fazer isso com vídeo”.<sup>3</sup>

3. Esses depoimentos foram prestados à antropóloga Luciana França (2003).

Os objetivos desses registros só foram parcialmente alcançados, pois, no lugar do vídeo, por razões financeiras (na época fazer vídeo ainda era muito caro), usou-se uma câmera 16 mm e um gravador de som Nagra. A montagem do filme só foi finalizada dez anos depois, em 1987, sob o título *Conversas do Maranhão*. O resultado final não foi muito celebrado, o filme até hoje ainda não foi muito visto e nem parece ter recebido a devida atenção da crítica, mas, do meu ponto de vista, representa um marco importante do cinema “direto” e “engajado” realizado

no Brasil, que leva a sério essa idéia de ouvir os nativos, de multiplicar os pontos de vistas dos sujeitos filmados. Na análise crítica conduzida por Luciana França (2003: 22) são “317 planos distribuídos em quase 120 minutos, não há recursos como letreiros ou comentários em *off*, que apresentam conclusões ou que auxiliam a condução da narrativa. Nenhum locutor se pronuncia para tornar inteligíveis as falas, imagens ou o contexto das situações”. Ou seja, é um filme difícil de ser compreendido, pois, além de tudo, é falado numa língua nativa e num dialeto português de difícil audição, complexo e múltiplo como é o mundo no qual se insere aquela coletividade.

*Conversas do Maranhão* (1987) está repleto exatamente daquilo que Jean-Claude Bernardet (2006) vê em filmes do Projeto Vídeo nas Aldeias (e não vê noutro tipo de documentário brasileiro), isto é, vida cotidiana, gestos, pessoas filmadas que conversam entre si e, enfim, fala imposta e dirigida à câmera que tem o claro objetivo de fazer o lado de cá (dos brancos) abrir seus ouvidos para o lado de lá. Há uma seqüência emblemática, quase um único plano fixo, que dura aproximadamente oito minutos, na qual um índio narra a história vivida pelo seu bisavô: narra a crueldade de um massacre cometido por brancos contra homens, mulheres e crianças do povo Canela.

Depois da experiência de filmagem entre os Canela, Andrea Tonacci trabalhou, entre 1978 e 1979, com populações indígenas no Arizona e Novo México. Em 1980, voltou ao Brasil para filmar as expedições de contato com os índios isolados Arara, na expectativa de possibilitar a esses índios, que nunca haviam tido contado com o cinema e a televisão, a realização de suas “próprias imagens”. Em 1987 e 1989, Tonacci voltou a realizar vídeos com o povo Krahó. Esse longo percurso de trabalho com os povos indígenas culminou na elaboração de seu trabalho mais recente, *Serras da desordem* (2006), que conta a história de um índio, Carapiru, sobrevivente da tribo Awá Guajá (situada no Maranhão) massacrada por fazendeiros na Amazônia no final de 1978, vagando sozinho por entre fazendas e pelo interior do Brasil durante dez anos, até que fosse, em 1998, descoberto pelo Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (Incrá) e pela Fundação Nacional do Índio (Funai) num lugarejo da Bahia, vivendo com uma família não-índia.

*Serras da desordem* (2006) alcançou o reconhecimento da

4. *Conversas do Maranhão* (1987) e *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e o mais novo filme de Vincent Carelli, *Corumbiara*, formam uma trilogia de formidável e rara beleza de arte engajada, que revela a destruição das culturas e sociedades indígenas para dar lugar ao “progresso” do país. *Corumbiara*, finalizado em 2009, certamente é o maior filme e representa o coroamento dessa junção entre a prática do indigenismo e a da cinematografia, tema que pretendo desenvolver noutro artigo.

5. Segundo Gallois e Carelli (1995: 61), “O projeto Vídeo nas Aldeias nasceu em 1987, no Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma organização não-governamental fundada em 1979 por um grupo de antropólogos e de educadores que desejavam estender sua experiência inicial de pesquisa etnológica na forma de programas de intervenção adequados às comunidades indígenas com as quais se relacionavam. A equipe do CTI tem um patrimônio de relações acumuladas, ao longo de muitos anos, com vários grupos indígenas, apoiando seus esforços de reconhecimento, demarcação e desintrusão de não-índios de suas terras, seus projetos de manejo de recursos naturais e de desenvolvimento sustentado, assim como a implantação de programas educacionais adaptados à realidade de cada povo”.

6. O CTI, como dissemos, foi criado em 1979, apenas dois anos depois de iniciada a experiência de filmagem entre os Canela. Segundo Carelli (2004: 2), “Naquela época [provavelmente no final da década de 1970], o cineasta Andrea Tonacci tinha procurado o CTI, com a proposta da ‘Inter Povos’, um projeto de comunicação intertribal através do vídeo. Naquele tempo, o vídeo era ainda uma novidade. A idéia não vingou. Quando surgiu o VHS camcorder, resolvi retomar aquela idéia, e assim começou o Vídeo nas Aldeias [isto é, em 1987]”.

crítica e do público que *Conversas do Maranhão* não obteve.<sup>4</sup> Mas o primeiro filme não teria existido sem o segundo. Além disso, o Projeto Vídeo nas Aldeias, que surgiu em 1987, no contexto de uma organização não governamental, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI),<sup>5</sup> muito provavelmente estava conectado desde o início com a experiência de filmagem entre os índios Canela.<sup>6</sup>

Há dois textos muito importantes para nos situar no contexto de origem do Projeto Vídeo nas Aldeias e acerca de seus objetivos: o primeiro deles é “Vídeo e diálogo cultural: experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias”, de Dominique Gallois e Vincent Carelli (1995); o segundo é “Moi, un indien” de Vincent Carelli (2004). Neste segundo texto podemos traçar o percurso do principal articulador do projeto, a articulação estreita entre indigenismo – isto é, uma ação prática e política de um grupo de pessoas da sociedade nacional a favor da causa indígena – e a produção e circulação de material audiovisual nas aldeias. No primeiro desses textos, lemos as justificativas e razões para o desenvolvimento desse projeto, que seria uma tentativa tanto de escapar do círculo restrito da comunidade de sábios da antropologia quanto de evitar a difusão em larga escala e cheia de clichês promovida pela mídia acerca das sociedades indígenas:

“Construir, através da mídia audiovisual, informações para o público leigo ou para o círculo restrito dos especialistas representa certamente uma experiência valiosa para a reflexão antropológica. Mais interessante ainda é construí-las com e para os sujeitos da pesquisa: as comunidades indígenas. Retorno, *feedback*, antropologia interativa ou compartilhada, como pregava Jean Rouch, são princípios muitas vezes declarados, mas raras vezes concretizados. O que as comunidades estudadas, fotografadas e filmadas esperam da interação que estabelecem com antropólogos não são, apenas, as fotos, os filmes editados ou as teses prontas. Entretanto, é essa forma mecânica de retorno que a maior parte dos etnólogos concebe e pratica. O projeto de vídeo do CTI se propõe inverter e enriquecer essa relação. Ao invés de simplesmente se apropriar da imagem desses povos para fins de pesquisa ou difusão em larga escala, esse projeto tem por objetivo promover a apropriação e manipulação de sua imagem pelos próprios índios. Essa experiência, essencial para as comunidades que a vivenciam, representa também um campo de pesquisa revelador dos processos de construção de identidades, de transformação e transmissão de conhecimentos, de formas novas de auto-representação” (GALLOIS; CARELLI, 1995: 67).

Os primeiros filmes do Projeto Vídeo nas Aldeias gravitam em torno da identidade – índios que se vêem na imagem, refletem sobre a observância ou não de seus costumes e da sua tradição –, do dinamismo das trocas entre os diferentes grupos indígenas, que se vêem e vêem os outros pela primeira vez num aparelho de televisão, da luta política para a demarcação de seus territórios tradicionais: tais são os temas que percorrem filmes como *A festa da moça* (1987), *Pemp* (1988), *O espírito da TV* (1990), *Boca livre no Sararé* (1992), *A arca dos Zo'é* (1993), *Eu já fui seu irmão* (1993) e *Placa não fala* (1996).

Quase todos esses filmes foram fotografados e dirigidos por Vincent Carelli e montados por Tutu Nunes. Tanto a câmera quanto a montagem final obedecem a um ritmo relativamente acelerado e os planos são demasiadamente cortados. No tocante à montagem final, todos esses filmes também guardam um aspecto comum: duração relativamente curta (entre 18 e 32 minutos), planos curtos, corte no movimento, fusão de planos. De forma muito clara, o estilo narrativo aproxima-se da reportagem, e o resultado final é muito mais a visão dos diretores e editores do que aquela dos próprios indígenas. A meu ver, isso se deve à necessidade de apresentar os filmes e os dilemas da população indígena para um público maior e exterior àqueles modos de viver e pensar.<sup>7</sup> Tal estilo e linguagem é defendido por Vincent Carelli em dois momentos da auto-reflexão contida em seus textos:

“Eu sempre tive a preocupação de produzir algo de atrativo para o público: isto é, uma bela fotografia, cortes no movimento, uma montagem acelerada para um público habituado a uma cultura visual elaborada no estilo televisual. Um toque de humor é sempre fundamental” (CARELLI, 1995: 50).

“Eu comecei a fazer vídeo aos 36 anos [em 1987], e concebi este projeto dentro desta perspectiva de intervenção e militância que orientava a minha vida. Eu nunca teria imaginado naquela época que chegaríamos a formar realizadores indígenas. A minha aprendizagem da linguagem cinematográfica se deu ao mesmo tempo em que oferecia a possibilidade de registro e de acesso às imagens de outros povos para lideranças que eu admirava por sua visão de futuro, pelo seu discurso de resistência” (CARELLI, 2004).

Quando Carelli diz que nunca teria imaginado, em 1987, formar realizadores indígenas, ele remete à guinada que o VNA

7. O filme *A arca dos Zo'é* (1993) talvez seja o exemplo mais eloquente desse aspecto.

8. Logo depois da independência de Moçambique, foi solicitado a Jean Rouch e outros cineastas, em 1978, que filmassem a transformação do país. Rouch propôs, então, formar cineastas africanos para que filmassem sua própria realidade. Nessa formação, o essencial seria aprender através da prática. Dessa experiência nasceram na França, em 1981, os Ateliers Varan, que logo se espalharam pelo mundo todo com suas oficinas de prática cinematográfica.

daria em 1997-1998, com o início das oficinas para a formação de realizadores indígenas, que aconteceu no Xingu, reunindo mais de trinta índios de diversas partes do Brasil. Para coordenar tais oficinas, nos conta Carelli (2004), foi convidada Mari Corrêa, uma documentarista formada pela escola francesa Ateliers Varan, movida pela prática pedagógica do cinema documentário lapidada por Jean Rouch.<sup>8</sup> E embora, de fato, no contexto do VNA já tivessem sido realizados filmes de autoria indígena – é o caso de *Jane moraita: nossas festas* (1995) e *Hepari idub'rade: obrigado irmão* (1998), filmes dirigidos, respectivamente, pelo cineasta da etnia Waiãpi, Kasiripinã Waiãpi, e pelo cineasta da etnia Xavante, Divino Tserewahú –, a presença dos indígenas no processo de edição era mínima. O conceito de “realizador indígena”, com a prática do cinema verdade *à la* Rouch – câmera na mão, filmar os acontecimentos do interior, e, por isso, quase abolir o *zoom*, captar o som direto e na língua nativa, opção pelo plano-seqüência contra os planos curtos etc. – teve de fato o incentivo de Mari Corrêa, que nos explica sua formação:

“Na época [1997], eu estava realizando um filme no Xingu e sonhava em desenvolver com os índios de lá o mesmo tipo de trabalho que se fazia nos Ateliers Varan, onde eu tinha me formado e, desde então, participava como instrutora. A descoberta da linguagem cinematográfica, de forma intimista e artesanal, foi uma experiência intensa, uma verdadeira iniciação ao filme documentário, que produziu uma mudança radical na minha forma de ver e querer fazer filmes. O conceito e o método de aprendizagem dos Ateliers Varan punham o documentarista iniciante diante de um leque de questões éticas, políticas e filosóficas que iam muito além do manuseio do equipamento. Era um aprender fazendo, quebrando a cara e refletindo. Lá eu descobri que fazer filmes é pôr-se em risco, é estar aberta ao real e ao imprevisível, se despidendo de idéias pré-concebidas. (CORRÊA, 2004)

Não há como negar que a introdução da prática do cinema direto nas oficinas do VNA foi responsável pelo florescimento de toda uma série de filmes indígenas realizada sob o “risco do real”, na qual a duração dos planos é condição para acolher o “olhar” e a “palavra” do outro filmado, e há um dispositivo aberto aos acontecimentos e aos corpos que freqüentam a cena filmada. As palavras de satisfação em reconhecer a novidade e a força dos filmes VNA, pronunciadas pelos críticos Jean-Claude Bernardet

e Eduardo Escorel, são dirigidas sobretudo aos filmes dessa fase “cinema verdade” do projeto. Nessa fase há pelo menos três filmes marcantes, em que o sossego da câmera, a espera de que o tempo passe, os planos abertos, o filmar o “nada” nos fazem todos lembrar momentos importantes do cinema moderno: *No tempo das chuvas* (2000), *Shomõtsi* (2001), *Um dia na aldeia* (2003).

Por outro lado, a força e a marca desse “cinema verdade” ou “moderno” apresentadas na fase mais recente do VNA, aquela que corresponde às oficinas para formação de realizadores indígenas a partir de 1997, são virtudes que se transformam em crítica: o pensamento e a linguagem cinematográfica ocidental não estariam inibindo o surgimento de um pensamento e de uma linguagem propriamente indígenas? Eduardo Escorel (2006: 25) constata que, de fato, os documentários VNA comprovam a eficiência do ensino transmitido nas oficinas e o bom aproveitamento dos alunos indígenas:

“Os assuntos tratados são interessantes. Os planos são bem enquadrados, o diafragma é correto, a imagem está sempre em foco, a câmera não trepida, o ponto de vista é adequado, há poucos movimentos de zoom. O som é de boa qualidade. (...) O ritmo de edição mantém o interesse. A duração dos planos e dos documentários em si não ultrapassa nossa expectativa usual”.

Mas, apesar disso tudo, pergunta-se com razão Eduardo Escorel, não haveria uma contradição em oferecer a linguagem audiovisual ocidental para os índios se comunicarem com outros índios e com os não-índios a respeito e a partir de seu próprio repertório cultural? Quando os Xavante desejam usar do vídeo para “preservar sua própria cultura”, não seria adequado que o fizessem em sua própria “linguagem”?

“Nesses casos, em que o realizador e os espectadores, sendo de um mesmo povo, falam a mesma língua, não é incongruente usar a linguagem daqui, do homem branco? Para se dirigir aos seus e preservar tradições, documentários como *Aprendiz de curador* não deveriam fazer uso de uma linguagem criada lá, pelos Xavantes? E, se nós não fossemos capazes de entendê-la, não nos caberia aprender a linguagem deles da mesma maneira que eles têm aprendido a nossa?” (ESCOREL, 2006: 27).

9. Entrevista da qual participaram Eduardo Escorel, Eduardo Coutinho, Mari Corrêa, Sérgio Bloch e Vincent Carelli, publicada no catálogo *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*, 2006.

Outra crítica formulada por Eduardo Escorel, esta também, nos parece, compartilhada por Eduardo Coutinho, na “conversa a cinco”,<sup>9</sup> é a de que os filmes VNA são descontextualizados, que o espectador que não conhece aquela realidade filmada demanda mais informações sobre a situação daquele grupo na geografia e na sua relação com a sociedade nacional. Mais do que isso, os dois cineastas solicitam que os filmes VNA explicitem mais o próprio contexto de sua realização, por exemplo, até que ponto os cineastas brancos (sobretudo Vincent Carelli e Mari Corrêa) influenciam na filmagem (enquadramento, tomada de som etc.), na escolha dos temas e, acima de tudo, na edição final? O próprio filme deveria trazer essas informações de forma mais declarada, evitando deixar o espectador “bloqueado” para entrar no sentido e no conteúdo do que é filmado e mostrado.

Sem querer desmerecer as críticas acima, creio que boa parte das oficinas VNA destina-se a produzir um material bruto a circular e ser consumido nas próprias aldeias, e que os filmes que entram no catálogo do VNA – pequena parte do material gravado e apresentado nas aldeias –, veiculados nos festivais e nas mostras destinam-se a um público maior, desconhecedor da realidade indígena. Se assim for – os filmes se destinam ao público mais amplo e leigo –, prevalece válida a crítica de que o contexto dos filmes se esvazia, sendo necessária maior explicação sobre aquilo que se dá a ver no filme, por meio de uma intervenção em linguagem familiar ao espectador não-índio, uma espécie de tradução, pela linguagem audiovisual, de um ritual, por exemplo. Se a situação for outra – as imagens produzidas pelos próprios índios se destinam ao consumo interno –, bem, aí talvez fosse necessário compreender melhor essa linguagem nativa e tê-la como modelo alternativo à “nossa linguagem”. Mas o desafio permanece: se nossos espectadores televisivos compulsivos e globais têm muita dificuldade em ver e assimilar o conteúdo de uma alteridade qualquer, feita com nossa “linguagem” (ainda que essa, no caso, seja minoritária na nossa própria sociedade, aquela do “cinema verdade” ou “moderno”), teria ele, fora do círculo fechado dos antropólogos e cinéfilos, alguma disposição em ler e compreender uma linguagem do outro?

### **Pensamento selvagem indígena no cinema**

Há um filme emblemático que marca a passagem da fase “reportagem” (ou do engajamento político mais explícito) para a fase “cinema verdade” no VNA (ou engajamento político menos explícito): trata-se do filme coletivo denominado *Wapté Munhônô: iniciação do jovem Xavante* (1999). Esse trabalho, sem dúvida um dos melhores do VNA, nos parece extremamente híbrido na sua concepção. Formalmente, a direção é assinada pelo índio e cinegrafista Divino Tserewahú, Xavante; a fotografia é assinada por Divino e mais dois índios Xavante, Caimi Waiassè e Jorge Protodi, e um Suyá, Whinti Suyá; a montagem é assinada por Tutu Nunes. Na montagem, planos curtos, cortes no movimento e fusão de imagens ainda revelam a influência de uma linguagem televisual. Na filmagem e na prática, podemos ver o quanto a concepção desse filme está filtrada pelas relações internas ao mundo Xavante, o que faz com que o filme seja menos a produção de uma informação sobre a cultura Xavante, menos uma obra estética com a preocupação em lapidar uma linguagem, e muito mais um instrumento para solidificar ou construir ou desfazer alianças políticas e de parentesco no interior dessa sociedade indígena. Depois daquela primeira oficina para a formação de cineastas indígenas, realizada pelo VNA e no Xingu, em 1997, nos conta Carelli (1998),

“os índios Xavante Divino Tserewahú e Bartolomeu Patira fizeram um convite aos alunos mais chegados, mas sobretudo àqueles considerados mais talentosos, para participarem da filmagem do ritual de furação de orelha em sua aldeia em 1998. Os convidados foram o Kim Abieti, os dois Suyá Winti e Nikramberi, e os dois Xavantes, Jorge e Caimi”.

Divino já havia passado por outras experiências relativas ao uso do vídeo, mas não havia obtido o mesmo sucesso que o seu companheiro de aldeia, Caimi, que por sua vez já havia alcançado o reconhecimento na aldeia e fora dela com o seu filme *Tem que ser curioso* (1997). Assim, Divino queria realizar um filme que lhe rendesse respeitabilidade no interior e no exterior da sociedade Xavante, ou melhor: ser reconhecido do lado de fora seria uma forma de ser reconhecido – e respeitado – do lado de dentro. Mas havia outras razões para se fazer um filme coletivo sobre um ritual, que só pode ser coletivo:

“Em primeiro lugar este ritual só se realiza a cada cinco anos, e é de uma grande complexidade. Em alguns momentos, as ações se desenvolvem simultaneamente em vários locais. Só a presença de mais de uma câmera poderia viabilizar uma cobertura mais completa e sistemática. Seu irmão [de Divino] Jeremias, o primeiro cinegrafista indígena de Sangradouro, havia filmado a última furação de orelha realizada em Sangradouro, e evidentemente tinha deixado de filmar uma série de etapas consideradas muito importantes.

Acontece também que o Divino, pertencendo ao grupo cerimonial dos Tirowa, deveria desempenhar uma série de funções no cerimonial deste ano das quais os velhos da aldeia dificilmente o dispensariam apesar dele também estar filmando. E mais do que isso, a condição de membro dos Tirowa também o impossibilitaria de presenciar uma série de outros eventos exclusivos de outros clãs cerimoniais” (CARELLI, 1998).

Nessa sua crônica de uma oficina de vídeo, uma descrição fascinante das motivações e razões ligadas ao aprendizado indígena da filmagem, Carelli relata todos os percursos individuais, as disputas internas entre as facções dos Xavante para controlar a posse da câmera e dos equipamentos de projeção, o conteúdo da filmagem, a visionagem e a distribuição do que foi filmado. O ritual de furação de orelha filmado é, na verdade, o momento para reunir por classes de idade pessoas que, na vida cotidiana, estão divididas em facções. Contudo, ao ser filmado, o ritual recoloca a questão das facções: quem vai filmar? Quem ficará com o produto final? Onde e como fazê-lo circular? Filmagem (oficina de realização), filme e ritual estão inapelavelmente conectados. O filme, resultado final, representa apenas uma parte de uma série de acontecimentos que têm repercussão na vida cotidiana das aldeias, no processo de resistência cultural, no dia-a-dia das escolas.<sup>10</sup> Durante as filmagens, por exemplo, os jovens realizadores procuram os velhos para saber detalhes de uma etapa do ritual já passada ou por vir,<sup>11</sup> e registram essas informações em entrevistas que, por sua vez, são integradas na montagem como “comentários” sobre o filme e sobre o ritual.

*Iniciação Xavante* (1999) é, sem dúvida, um metafilme e um metarritual. Nele podemos ver a fusão da vida cotidiana com a vida ritual e ver também o ato de filmar inseparável dos processos e das práticas que possibilitam que tanto o filme quanto o ritual existam. Indo mais além, vemos aqui um registro etnográfico

10. Em geral, professores são também realizadores indígenas, ou, no mínimo, conselheiros na realização do ritual e do filme, que, por sua vez, são, ritual e filme, mostrados e discutidos nas escolas Xavante.

11. Segundo Carelli (1998: 6), “os Xavante, detalhistas nas coreografias dos rituais, adoram uma discussão sobre minúcias e interpretação dos rituais”.

realizado pelos próprios indígenas: a partir de uma crítica interna, os velhos pensam o seu mundo, suas contradições, suas dúvidas em relação à tradição e, assim, inventam sua cultura, tudo sob o olhar atento dos jovens, que também observam, filmam e participam da cultura que está sendo praticada e inventada. Creio que muito dificilmente um antropólogo não-indígena, por mais que tenha sido muito bem formado na tradição de sua disciplina, poderia ter tido o mesmo sucesso na coleta de dados etnográficos da forma que obtiveram os realizadores dessa obra coletiva indígena que é *Iniciação Xavante*. E mais, isto é uma aposta, os realizadores Xavante não teriam levado a cabo essa empreitada se tivessem, no lugar do vídeo, optado por escrever uma monografia ou uma tese acadêmica. Veremos mais à frente, é a potência das imagens e dos sons que lhes permite realizar uma verdadeira antropologia nativa.<sup>12</sup>

Fazer ou refazer o ritual e filmar refazendo o ritual, esta é a predileção dos Xavante. De 2002 até 2009, Divino Tserewahú procura todos os meios para filmar um ritual de iniciação feminina, mas o filme não acontece, pois muitos, sobretudo as jovens, se recusam a realizar o ritual, que implica “reviver” a “tradição” da relação social-sexual entre cunhado e cunhada. Os velhos explicam por que os jovens e as jovens devem respeitar e viver o lado bom da tradição, mas estes desconfiam da empreitada. O filme *Pi’õnhitsi: mulheres Xavante sem nome* (2009) bem poderia ter sido sobre um filme e um ritual irrealizados, mas Divino insiste, revê os arquivos de filmes antigos produzidos há mais de quatro décadas pelos missionários salesianos sobre os Xavante, mostra esses arquivos aos velhos, que explicam aos jovens como se comportar na cerimônia, e, enfim, na ilha de edição do projeto VNA, o “diretor indígena” (Divino Tserewahú) explica ao “co-diretor branco” (Tiago Campos Torres) o desenrolar das diversas fases do ritual e como deveria ser feita a montagem final do filme. E nesse filme, ao contrário de vários outros do VNA, observamos no que é mostrado o modo como é feita a montagem, como ocorre a colaboração entre índios e não-índios na produção do filme e, assim, como inapelavelmente ocorre uma fusão, primeiro, entre filme e ritual, segundo, entre a lógica e a linguagem dos “brancos” e aquelas do mundo indígena.<sup>13</sup>

Há um outro filme Xavante mais antigo, *Wai’á Rini: o poder dos sonhos* (1988), no qual podemos ver o início de toda

12. O filme *Iniciação Xavante* é um clássico do filme etnográfico, só que feito pelos índios. Assim, a oposição não deveria ser, como muitos a entendem, entre filme documentário (supostamente subjetivo) e filme etnográfico (supostamente objetivo), mas entre filmes feitos por nós cineastas-antropólogos e filmes feitos pelos cineastas-pensadores-indígenas. É preciso que alguns críticos revejam suas categorias, pois, não custa lembrar, dois fundadores do filme etnográfico, como disse Rouch a respeito de Vertov e Flaherty, fizeram filmes extremamente subjetivos e construídos. Conclui-se disso que, se concordo com a observação sobre a “livre afirmação dos corpos” nos filmes VNA, ressaltada por Andrea França, não posso concordar com a visão da autora demasiadamente reducionista sobre o que é um filme etnográfico: “A proposta de exprimir uma identidade já dada ou uma realidade estanque que pré-existiria ao filme, tão presente no discurso antropológico, etnográfico ou nos documentários expositivos clássicos, não tem lugar nestes filmes [VNA]. Os olhares dos índios para a câmera, seus gestos, suas expressões, seus sorrisos, suas falas, são momentos intensos, fortes, justamente porque mostram a consciência de que se trata de um jogo entre quem filma e quem é filmado, um jogo em que a performance dos índios está ligada a fatores que são produzidos pelo documentário, para o documentário e que não existiriam sem ele” (FRANÇA, 2006: 31).

13. Talvez essa estratégia tenha sido adotada em virtude daquela crítica, já citada, feita pelos cineastas Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho, de que os filmes VNA, em geral, não mostram o processo de construção do filme no filme.

14. Filmes como *No tempo das chuvas* (2000), *Shomôtsi* (2001), *Um dia na aldeia* (2003) são filmes sobre “o nada”, isto é, são filmes sobre o cotidiano, e foram realizados na tentativa de demonstrar que “cultura” não é só ritual, como diz Mari Corrêa (CARELLI *et. al.*, 2006: 43-44): “Então quando eles [os xinguanos] querem o vídeo na aldeia e fazer filme, é para ‘resgatar a cultura’. Os Xavantes dizem que ‘é para registrar a cultura, para não perder, porque os velhos vão morrer’. Têm uma preocupação imensa com o processo de mudança, de querer registrar, de querer utilizar o vídeo como um instrumento de revitalização, é muito forte, muito forte mesmo. E daí a discussão sobre o que é cultura com eles. Porque senão a cultura de repente é só ritual. Daí a gente só iria para a aldeia quando tem ritual”.

a preocupação indígena com o resgate e a conservação de uma tradição na iminência de ser perdida. O filme estaria antes de tudo a serviço desta tarefa: preservar a cultura. *Wai’á* é um ritual de iniciação masculina no qual os jovens são preparados para as relações com os espíritos capazes de lhes transmitir poder. Carelli (1998) lembra que os anciões detentores do conhecimento sobre o ritual, naquela época, já estavam bem velhos e corriam o risco de não estarem vivos na ocasião de uma futura cerimônia (e de fato, a maioria deles já faleceu), pois esta acontece a cada 15 ou vinte anos. Então, mais uma vez, foi preciso realizar o ritual para que os velhos dessem conselhos e oferecessem sua sabedoria para garantir o seu perfeito desenrolar, mas, além disso, foi preciso registrar em vídeo tal saber e tal desenrolar.<sup>14</sup>

Lembremos que o primeiro vídeo do projeto VNA, produzido entre os Nambiquara, em 1987, *A festa da moça*, tinha por objetivo exatamente mostrar esse cuidado dos índios com a recuperação e a conservação dos traços significativos da sua cultura, ou da construção de sua sociedade, que, veremos a seguir, se concretiza exatamente sobre a marcação dos corpos. O ritual filmado é uma iniciação feminina: a moça permanece afastada da sociedade desde sua primeira menstruação até quando os outros (as aldeias aliadas) vêm celebrar o fim da reclusão. Como bem resume a sinopse do filme, ao assistirem na TV às imagens sobre o ritual, os Nambiquara criticam o excesso de roupa, decidem realizar e filmar uma outra festa, com todo o rigor exigido pela tradição. E, após um momento de êxtase, decidem resgatar um costume abandonado há mais de vinte anos: diante da câmera fazem a perfuração de lábios e de nariz dos jovens.

Já num filme mais recente feito pelos índios Panará (que, como já disse, encantou Lévi-Strauss), *O amendoin da cotia* (2005), eles pretendem exatamente mostrar a tradição misturada à vida moderna, nas perspectivas de uma mulher pajé, do chefe da aldeia e de um jovem professor. Sobre a tradicional corrida de tora, Carelli e colaboradores (2006) informam que os Panará tinham visto tal evento num outro filme, sobre os Krahô, e, depois disso, resolveram fazer aquela “brincadeira” para ser filmada e demonstrada, porque ela também fazia parte da cultura deles. Ou seja, o que vemos é um filme gerando outro filme, tudo a serviço da demonstração de que “nós também temos nossa cultura”, ou “aqui também fazemos isso, mas diferente”, a “nossa tora é

maior”; logo, somos diferentes na semelhança.<sup>15</sup>

Além desses filmes de “resgate” da cultura ou do território tradicional (como é o caso de um filme realizado também pelo povo Panará, em 2008, *De volta à terra boa*) e que representam a face mais política do VNA – que está na sua origem e continua, ainda que de forma menos explícita, nos filmes atuais –, temos os filmes (ou partes de filmes) que se inscrevem dentro do que poderíamos chamar de uma antropologia reversa, isto é, um olhar dos índios para o nosso mundo (dos ocidentais, ou dos brasileiros) e para o que o nosso mundo fez do mundo deles, e o que eles gostariam de fazer do nosso mundo.<sup>16</sup> Nessa vertente há vários filmes e passagens marcantes, mas é suficiente citar apenas dois deles.

No filme *Um dia na aldeia* (2003), realizado pelos cineastas Waimiri-Atroari – um povo que teve contato recente e desastroso com o mundo branco, na década de 1970, no qual não faltaram massacres cruéis de sua população –, podemos ver uma cena em que as crianças indígenas atiram flechas num tronco de bananeira e falam mais ou menos assim para a câmera: “Isso é o que fazemos com os brancos”. O que querem dizer os índios com esse gesto? Muito provavelmente, não querem dizer que são capazes de enfrentar, com suas flechas, o mundo dos brancos e seu poder de destruição, mas apenas que podem resistir simbolicamente (por meio do filme), que são povos guerreiros e que (na prática) podem eventualmente usar suas armas para proteger o mundo deles contra o nosso mundo.

Em outro filme mais recente, *Duas aldeias: uma caminhada* (2008), podemos ver o cotidiano da vida do povo Mbya-Guarani, sua luta para sobreviver no exíguo território que lhes restou, rodeado pelas moradias e plantações dos brancos. Sem matas para caçar e terra para plantar, esses índios são obrigados a produzir e a vender artesanato para os brancos. Tentam fazer isso sem perder sua tradição, que pode ser admirada numa dança conduzida pelo líder de uma das aldeias, da qual participa, como quase sempre ocorre nos filmes VNA, parte da equipe que faz o filme. Vemos um longo plano-sequência registrado com uma formidável câmera na mão, que se desloca no interior do grupo de dançarinos e da música que o acompanha. Nas imagens relativas à segunda aldeia, já vemos a viagem dos Guarani para vender seus artesanatos numa cidade no sul do país e nas ruínas da igreja

15. No final deste artigo voltaremos a esse ponto, com um novo exemplo.

16. Roy Wagner (1981) propõe que antropologia é uma maneira de se relacionar com a alteridade e que, por isso, as sociedades não ocidentais estudadas pelos antropólogos ocidentais têm também sua antropologia, que não é necessariamente a nossa antropologia. Em boa medida, o presente artigo é para demonstrar que, se do lado de cá (da formação acadêmica) há ainda um obstáculo para a formação de indígenas em nossa tradição e perspectiva de saber (antropológico e outros) e de acordo com os cânones da linguagem escrita, como nos aponta Jean-Louis Comolli neste número da *Devires*, do lado de lá, das sociedades indígenas, não param de surgir verdadeiras antropologias nativas, sobretudo mediante o emprego dos recursos audiovisuais, com o intuito de compreender o mundo delas, no qual, de maneiras diversas, estão inseridos vários outros (inclusive nós, ocidentais).

17. Certamente, os Mbya-Guarani contemporâneos contestam a história dos brancos sobre aquele lugar, história que é ainda hoje contada e enaltecida nas escolas dos brancos e nos portais públicos da internet que incentivam o turismo na região, como este, postado no *site* da Prefeitura de São Miguel das Missões: “Um dos principais triunfos da humanidade ocorreu entre os anos 1609 e 1768, quando os Jesuítas e Guaranis criaram as Missões Jesuíticas Guaranis nas florestas da América do Sul. A república-modelo foi exaltada na Europa por Voltaire e Montesquieu, que a consideravam como a realização da utopia do Cristianismo – a Terra Sem Males. A sociedade fraternal foi organizada segundo princípios humanísticos e reinava o verdadeiro espírito de coletividade. Tudo era comum e abundante. As leis eram seguidas e a organização social pautada por um inabalável sentimento de união e pelo compromisso de aperfeiçoamento dos ofícios e artes necessários à boa convivência”. Disponível em: [www.prefeitura.saomiguel-rs.com.br/content.asp?ContentId=551](http://www.prefeitura.saomiguel-rs.com.br/content.asp?ContentId=551). Acesso em: 7 set 2009.

de São Miguel Arcanjo, uma das reduções fundadas na onda colonizadora jesuíta na região no século XVII. Nessas seqüências, os índios comentam e dão uma lição de história e de antropologia nativas sobre o que significam aquelas ruínas das igrejas jesuítas, implantadas no território dos antepassados Guarani, destruídas pelos mesmos ocidentais, transformadas hoje num lugar turístico e folclórico, onde as professoras brancas levam os “filhos” dos brancos (os descendentes dos europeus, que tomaram as terras dos índios) para lhes ensinar a história dos brancos sobre aquele lugar.<sup>17</sup> Tudo isso, visto pelo olhar indígena, nos parece pesado e assustador: os índios Guarani contemporâneos, sentados ali naquele gramado daquela ruína, tentando (sem conseguir) vender para os brancos o artesanato que lhes possibilitaria sobreviver, naquele lugar que outrora fora o lugar sagrado de seu povo e que hoje não lhes pertence, mas sim ao Estado brasileiro, sendo olhados e observados pelos brancos, que lhes dirigem um olhar consternado pelo fato de não mais serem índios de verdade (para o olhar dos brancos, bem entendido), pelo fato de seus artesanatos não serem “de verdade”, isto é, não trazerem em seus enfeites penas de “pássaros de verdade” (como se eles ainda existissem, não tivessem sido destruídos, eles e seu meio ambiente, pelas ocupações e plantações dos brancos), isso tudo é, no mínimo, desconcertante. Tudo isso é um olhar certo do índio sobre o olhar colonizador do branco para o índio: são os índios que enquadram o “olhar do branco” e revelam não só a sua dimensão histórica, mas sua presença real no mundo de hoje. Isso é o que eu chamaria de uma antropologia nativa, ou reversa, praticada pelo uso do audiovisual.

### **Cinema no pensamento selvagem indígena**

Num trecho da “Conversa a cinco” aqui já citada, Mari Corrêa nos revela que Valdete Pinhanta, realizador Ashaninka do filme *Shomõtsi* (2001), não estava escalado para fazer a oficina que deu origem ao filme; ele ficava assistindo tudo de fora. A equipe percebeu e convidou Valdete para entrar para o grupo, e “ele já saiu filmando muito bem, nos nossos moldes”. Era a primeira vez que filmava, e já filmava tudo muito bem:

“Ele começou a filmar o Shomotsi e chegava com o bruto que era de uma qualidade assim... não é só que a câmera é boa, que não tem ‘fora de foco’, é que tinha uma qualidade do olhar

dele que era extraordinário. Um verdadeiro olhar. E a gente ficava de queixo caído com as imagens que ele fazia. Não era aquele negócio de um filme que você vai pinçando pequenos momentos interessantes a partir de uma constelação de coisas que podem ir para qualquer lado. O filme que saiu – *Shomotsi* – são quarenta minutos de um bruto de quatro horas” (CARELLI et al., 2006: 46).

No meio da conversa, Coutinho exclama: “Ele [Valdete] não cursou a ECA”. “A sorte dele foi essa”, Escorel completa o pensamento de Coutinho. Mas por que essa qualidade e rapidez do jovem índio Ashaninka no aprendizado do olhar cinematográfico? No meu modo de ver, isso tem a ver com a ontologia indígena e com a ontologia do cinema, ou pelo menos do documentário. É o que tento demonstrar a seguir.

O pensamento indígena é um pensamento selvagem. Pensamento selvagem nos termos da leitura de Lévi-Strauss, porque é um pensamento que se constrói com base nas qualidades sensíveis. Tal qual o *bricoleur*, o pensamento selvagem – ou mitológico – elabora estruturas organizando os fatos ou resíduos dos fatos (pedaços, pontas), ao contrário da ciência, que fabrica os fatos com base em estruturas (hipóteses e teorias) (LÉVI-STRAUSS, 2007). Contudo, essa ciência do concreto é apenas uma das faces do pensamento selvagem. Outra seria aquela do pensamento rebelde e imaginário, que não se deixa domesticar. Selvagem porque sempre pronto a se constituir com os pedaços daquilo que foi desmobilizado ou destruído: assim, é um pensamento construído mais a partir do corpo e da experiência do que por meio do intelecto ou da razão, é um pensamento esquivo à instituição e ao poder. Como diria Lévi-Strauss em seus *Tristes trópicos*, inclusive a respeito de seu próprio pensamento, um “pensamento neolítico”, não cumulativo, que recomeça sempre a construir o mesmo objeto a cada lance de olhar que lhe dirige. No limite, o pensamento mítico (selvagem, neolítico) se expressa mais com o corpo da palavra (as imagens, os gestos) do que com a gramática da linguagem, isto é, a tradição e a memória estão presentes antes e acima de tudo no corpo das pessoas (e dos objetos que, como as pessoas, passam a ser também eles sujeitos) das sociedades indígenas.<sup>18</sup>

Chegamos à idéia que gostaríamos de defender: o cinema indígena é um cinema mais dos corpos do que das palavras,

**18.** Como disseram Seeger, DaMatta e Viveiros de Castro (1987: 104), o corpo, nas sociedades indígenas, “afirmado ou negado, pintado e perfurado, resguardado ou devorado, tende sempre a ocupar um lugar central na visão que as sociedades indígenas têm da natureza do ser humano”.

19. Como diz Jean-Louis Comolli (2008b: 148-149), “o cinema documentário extrai sua potência de sua própria dificuldade, naquilo, precisamente, que o real não lhe permite o prazer de esquecer, a que o mundo o pressiona, ou seja, que é se atritando com ele que esse cinema se fabrica. (...) O cinema traz o real como aquilo que, filmado, não é totalmente filmável, excesso ou falta, transbordamentos ou limite – todos os buracos ou todos os contornos que de pronto nos é dado sentir, experimentar, pensar. Sim, é um paradoxo que neste fim de século ainda caiba ao cinema assumir a tarefa de representar a estranheza do mundo, sua opacidade, sua radical alteridade, em resumo, tudo o que as ficções que nos rodeiam nos escondem escrupulosamente: que a missão de representar esbarre naquilo que ela não pode representar. O impossível da missão, nosso segredo preferido”.

20. Diz Lévi-Strauss (2007: 32) sobre as semelhanças entre o pensamento mítico e o *bricoleur*: “a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. Assim como o *bricolage*, no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos”.

21. Nessa perspectiva, não é à toa que alguns filmes VNA girem exatamente em torno da encenação de episódios míticos. É o caso dos filmes *Jane moraita: nossas festas* (1995), *Segredos da mata* (1998), *Moyngo: o sonho de Maragareum* (2000) e *Imbé gikegü, cheiro de pequi* (2006).

porque sua ontologia deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade. E é nesse aspecto que podemos encontrar uma explicação para o fato de os realizadores indígenas terem, quase sempre, uma facilidade muito grande em manusear a câmera e a imagem por ela produzida. Sempre acreditei que fazer filme documentário é uma espécie de *bricolage*, ir a cada passo, pé ante pé, Tateando o caminho, atento ao que se passa na frente da câmera, colhendo pedaços (que são as imagens) de um “todo” (uma materialidade, uma corporalidade) e de um “tudo” (um imaginário) que se passa fora da câmera, tudo isso sem roteiro prévio (eu diria – ao contrário da ciência e até mesmo de um certo tipo de cinema documentário ou ficcional – sem uma hipótese ou uma idéia prévia).<sup>19</sup> A montagem também é feita a partir de um material heteróclito, já mais ou menos decupado no momento mesmo da filmagem.<sup>20</sup> E, nesse sentido, o cinema oferece ao indígena um meio mais eficaz para realizar a sua antropologia nativa ou reversa, da qual já falamos acima, do que a palavra escrita. Dessa maneira o cinema se aproxima da mitologia, do imaginário, do sonho, do mágico, do corpo, da materialidade, ou seja, aproxima-se do pensamento indígena, selvagem e não domesticado.<sup>21</sup>

Já na década de 1940, Jean Epstein nos falava desta nova fonte e nova forma de conhecimento que era o cinema, uma arte dos corpos e da irracionalidade, contra a lógica e as razões da palavra:

“Sabemos nós qual pode ser o poder direto de significações de uma língua de imagens, isenta da maior parte da sobrecarga e das derivações etimológicas, das restrições e complicações gramaticais, das fraudes e estorvos da retórica, que entorpecem, abafam e embotam as línguas faladas e escritas de há muito? Aqui e ali, a nova língua já ofereceu as premissas de sua extraordinária força de convicção, de sua eficácia quase mágica, buscadas na extrema fidelidade ao objeto, obtidas principalmente suprimindo a mediação da abstração verbal entre a coisa fora do sujeito e a representação sensível da coisa no sujeito. Assim, anunciava-se uma experiência de alcance incalculável, uma reforma fundamental da inteligência: o homem poderia desaprender a pensar exclusivamente por meio da espessura e rigidez das palavras, habituar-se a conceber e inventar, como no sonho, através de imagens visuais, tão próximas da realidade que a intensidade de sua ação emocional equivaleria em toda parte à ação dos objetos e dos próprios fatos” (EPSTEIN, 1983: 299).

No seu texto “Vídeo das aldeias” (2004), Mari Corrêa relata que, quando entrou para o VNA em 1997, fez a opção pelo documentário por achar “que este gênero, em oposição ao *videoclip*, às reportagens e a todo o *fast-food* que consumimos pela TV”, era o mais eficaz para fazer uso da linguagem cinematográfica e para pensar “sobre identidade, cultura, relação com o outro e a construção de sua própria imagem”.<sup>22</sup>

Eu diria que a avaliação da cineasta está correta, mas não só porque a linguagem cinematográfica documentária é mais eficaz. Digamos que há uma concepção de cinema que é mais própria e mais eficaz para dar conta do mundo indígena: é a ontologia do cinema baziniano ou epsteineano que se aproxima da ontologia indígena – uma fecunda a outra. Tal concepção de cinema pode ser encontrada em passagens dos escritos de Jean-Louis Comolli, ilustrativas da força do cinema documentário produzido no contexto do Projeto VNA, ou mesmo em outros filmes que fazem dos indígenas e da sua vida os personagens principais. Ali, ao contrário da reportagem de televisão (ou na maioria dos documentários feitos para televisão), ou da ficção roteirizada, podemos encontrar o acolhimento de uma alteridade ou da *mise en scène* do outro filmado. Na televisão não há momento de escuta – escuta do outro, sobretudo do seu silêncio, pois ali tudo deve ser “rápido, pungente, impor as fórmulas e não a fala ou as palavras”. Diferentemente, no plano-seqüência do documentário de longa duração,

“como a palavra daquele que encena é desejada, respeitada, esperada, há necessariamente a erotização da relação de filmagem. Relação, sim, Eros está aqui. As relações são muito fortes. Quando um plano dura, ele dói. As pessoas rapidamente se conformam em regular e ajustar sua própria emoção a essa duração, em não entregar tudo de uma vez, em brincar com ela, em presenciá-la. É a isso que chamo de *mise-en-scène* – a dos sujeitos filmados. Hoje, o problema do documentário não é colocar em cena aqueles que filmamos, mas deixar aparecer a *mise-en-scène* deles. A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam, mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir” (COMOLLI, 2008a: 60).

**22.** Mais à frente, sobre sua opção, completa a cineasta: “Assumimos não só um gênero mas um estilo. Vincent já usava, de certa forma, a linguagem do ‘cinema direto’: seus filmes tinham a característica de forte participação dos índios na sua feitura, sem locuções alienígenas, quebrando, por esta forma de fazer e pelo seu conteúdo, a distância abissal que sentimos dos índios nos filmes etnográficos mais clássicos. Era também próximo do estilo de filme que eu havia aprendido a fazer e a ensinar. Portanto, o que passamos a desenvolver nas oficinas de formação refletia nossa opção por este gênero e estilo de filme”.

Não encontramos nos filmes VNA sobre os Xavante exatamente essa dimensão coletiva do ato de filmar? Quem são os autores desses filmes-rituais? Os velhos, que decidem sobre o que filmar e sobre a edição final, ou Divino Tserewahú, o cineasta indígena, ou ainda os monitores “brancos” das oficinas e da ilha de edição? Já não sabemos mais separar aquilo que vem necessariamente misturado. Como não lembrar da passagem do texto de Comolli citada acima quando vemos algumas longas seqüências memoráveis dos filmes VNA e de outros filmes sobre os indígenas no Brasil? Por exemplo, aquela cena já citada da dança dos índios Myba-Guarani em *Dois aldeias, um caminho* (2008); o reencontro promovido pelo filme entre Carapiru, personagem-indígena de *Serras da desordem* (2006), e os caboclos que o acolheram muito tempo atrás quando ele perambulava sozinho pelas fazendas dos brancos; aquelas cenas de transe das mulheres xamânicas, que nos revelam o contato dos índios com seus espíritos, nos filmes *O amendoim da cotia* (2005) e *Corumbiara* (2009)? A cena da velha Ikpeng quando pisa na terra de origem e relembra sua vida, em *Pirinop, meu primeiro contato* (2007)? E aquelas cenas do primeiro contato da equipe de Vincent Carelli com os índios isolados em Rondônia, logo no início do filme, quando há todo um suspense e uma profunda angústia entre filmar e entrar em contato com aqueles índios, colocá-los ou não no quadro, esperar ou não que eles entrem no “nosso quadro”, acolher ou ser acolhido pela e na *mise en scène* do outro?

Cada uma dessas seqüências, entre tantas outras que poderíamos citar, representa momentos inesquecíveis da performance e sobre o pensamento indígena, sobre seu mundo!

### ***Post-scriptum***

Desde 2005 está em andamento entre o povo Maxakali, do nordeste de Minas Gerais, um projeto mais abrangente denominado Imagem-Corpo-Verdade: trânsito de saberes Maxakali, coordenado pela professora Rosângela de Tugny. Tal projeto previu oficinas de vídeo e fotografia, além de tradução e edição de livros e CDs contendo canções rituais Maxakali. Para as oficinas de vídeo o projeto convidou o VNA. Desde o começo, as comunidades Maxakali se mobilizaram para saber em qual das aldeias iria acontecer a oficina – todas as aldeias (hoje os Maxakali estão divididos em quatro) desejavam abrigá-

la. Evidentemente, tal disputa refletia os conflitos e as alianças dentro dos grupos de parentesco ou da política local pelo controle e apropriação dos bens dos brancos, nesse caso a câmera de vídeo e sua “linguagem”.

Em 2007, antes da oficina de vídeo, mas já depois do início do projeto, Isael Maxakali, de Aldeia Verde, por livre iniciativa, sem equipamentos bons ou qualquer instrução regular sobre a realização de um filme, sem dominar a nossa linguagem cinematográfica, organizou e realizou a filmagem do ritual denominado *tatakox*. *Tatakox* é um ritual de iniciação dos meninos e, no seu desenrolar, as pessoas podem ver os espíritos das crianças mortas, as mães chorando a dor do apartamento de seus filhos: daqueles que morreram e se tornaram espíritos e daqueles que ficarão momentaneamente reclusos na casa de religião para receber instruções sobre as maneiras exclusivas do mundo masculino e que se tornarão homens.

Eu e mais uma porção de gente vimos essas imagens na Sala Humberto Mauro, por ocasião do *forumdoc.bh.2007*. Aquelas imagens dos espíritos e das crianças se afastando das suas mães para o ingresso na *kuxex* (casa de religião) e na vida adulta, do choro de lamentação e dor das mães causaram-nos um profundo impacto e estranhamento. Mais do que isso, a câmera de Isael Maxakali, que dela fazia uso pela primeira vez, comentava a cena ao mesmo tempo que a filmava, nomeava os personagens, tudo com muita graça e malícia, muita segurança, os movimentos dos personagens do ritual sendo acompanhados de maneira harmoniosa, os corpos e a paisagem bem enquadrados, tudo isso dava-nos a sensação de estar no grau zero do cinema, no primeiro plano, dentro do ritual, sem fronteira entre aquele que filma e aqueles que são filmados: só um índio poderia compor aquelas cenas e aqueles quadros, foi o que pensamos juntos, admirados.<sup>23</sup>

Um plano quase no fim do filme é de rara beleza: Isael vai, num movimento circular, mostrando a aldeia vazia – o ritual havia terminado, as pessoas estavam deixando o pátio e regressavam para suas casas domésticas –, até que não vemos ninguém mais do lado de fora. Há um corte e aparecem algumas pessoas que falam sobre o ritual. Isael pergunta para uma delas, o Zé Prefeito – um velho senhor muito sabido que gosta sempre de se vestir de paletó –, o que ele tinha achado do ritual, e ele diz: “Muito bom! Todo mundo vai ver o filme, o presidente vai ver o filme,

**23.** Cabe lembrar que essa sessão foi especial, e o filme não competia a nenhum prêmio. Mas o júri da mostra competitiva nacional (composto por três mulheres, Stella Senra, Paula Gaitán e Roberta Veiga), impactado também pelo filme, resolveu ali, no momento, criar o Prêmio Glauber Rocha e premiar aquele que poderia ter sido o filme inaugural do cinema.

até Jesus Cristo vai ver o filme, porque o ritual Maxakali é muito forte, é muito bonito, é muito bom mesmo!”. Corte. A casa no fundo da aldeia nos é mostrada e sublinhada (essa casa é fechada para o interior da aldeia e aberta para o seu exterior, para o mato e tudo o que vem de fora), lá é a casa de religião onde os meninos estão reclusos, mas de onde podem sair para ir para fora do *socius* Maxakali, para visitar e ver os espíritos, e eis que, quando tudo indicava que o filme já havia acabado (qualquer cinegrafista ocidental já teria cortado o plano, tudo já estava “vazio”), os espíritos saem da *kuxek* e seguem, no fundo, o caminho para a mata. Ali o ritual e o filme *Tatakox* da Aldeia Verde acabam.

Por razão logística, no âmbito do projeto acima mencionado realizou-se apenas uma oficina de vídeo. No ano de 2008, o VNA foi abrigado na aldeia de Pradinho. Dessa oficina surgiram dois filmes: um deles finalizado e denominado *Caçando capivara* (2009), o outro em processo final de edição. Em conjunto, os filmes mostram a vida cotidiana Maxakali, a relação deles com os brancos; um deles tenta mostrar uma caçada tradicional. Na verdade, vemos nesse filme uma (re)invenção da caçada tradicional, uma caçada para o filme, pois, devido à quase completa destruição da mata e à ocupação do território antigo pelas fazendas dos brancos, a caça hoje quase inexistente na terra Maxakali. No final do filme os índios conseguem o objetivo, caçar uma capivara e mostrá-la para o espectador, mas o que mais chama a atenção é propriamente o dispêndio de energia para realizar a caça, o esforço dos caçadores para encontrar um bicho mixuruca depois de atravessar cercas de arame e pastos cheios de vacas e bois, que nos olham assustados ou admirados, como se dissessem “O que esses índios estão fazendo aqui no meio de nós?”.

Acontece que o pessoal da aldeia Pradinho, onde se realizou a oficina VNA, depois de ter experimentado a filmagem e de ter em mãos os equipamentos, não se deu por satisfeito com as “meras” produções da oficina. Resolveram responder ao *Tatakox* de Aldeia Verde. Eles não gostaram do filme de Aldeia Verde. Acharam que o ritual não havia sido bem conduzido lá. Diante disso, o grupo Maxakali de Pradinho, liderado por Guigui, fez um outro ritual e um outro filme *Tatakox*. Sem a interferência do VNA, o pessoal do Guigui registrou, sobre velhas imagens e numa fita já utilizada, novas imagens, ainda mais fortes do que aquelas do pessoal da Aldeia Verde, onde se vêem crianças (espíritos

*tatakox*) saindo de um buraco de dentro da terra, tudo filmado em plano-seqüência, poucos cortes, um material bruto que já é o filme editado. Incrível!

E é assim que, de ritual em ritual, de filme em filme, a sociedade Maxakali vem insistindo em resistir, em marcar seu ritmo e seu tempo, no meio do mundo dos brancos, entre o céu e a terra, o corpo e o espírito. É assim que, no mundo indígena, um ritual e um filme nunca são perfeitos, estão sempre inacabados, prontos apenas para o recomeço. E assim, ali, um filme gera e provoca necessariamente outro filme.

## Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- CARELLI, Vincent. O programa e os documentários: duas dimensões distintas e complementares do projeto Vídeo nas Aldeias, 1995. (Mimeo.)
- \_\_\_\_\_. *Crônica de uma oficina de vídeo*, 1998. Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24>. Acesso em: 7 set 2009.
- \_\_\_\_\_. *Moi, un indien*, 2004. Disponível em: [www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24](http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24). Acesso em: 7 set 2009.
- \_\_\_\_\_. et al. Conversa a cinco. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- COMOLLI, Jean-Louis. Aqueles que filmamos. In: COMOLLI, J.-L. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008a.
- \_\_\_\_\_. Viagem documentária aos redutores de cabeça. In: COMOLLI, J.-L. *Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008b.
- CORRÊA, Mari. *Vídeo das aldeias*, 2004. Disponível em: [www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24](http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=24). Acesso em: 7 set 2009.
- EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo: excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.
- ESCOREL, Eduardo. “Nós aqui e vocês aí”. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- FRANÇA, Andrea. A livre afirmação dos corpos como condição do cinema: ‘nós aqui e vocês aí’. In: *Mostra Vídeo nas Aldeias: um olhar indígena*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2006.
- FRANÇA, Luciana. *Conversas em torno de ‘Conversas no Maranhão’: etnografia de um filme etnográfico*, 2003. Monografia, Belo Horizonte: Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais.
- GALLOIS, Dominique; CARELLI, Vincent. Vídeo e diálogo cultural: experiência do Projeto Vídeo nas Aldeias. *Horizontes Antropológicos*, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papius, 2007.
- ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. In: FRANCE, Claudine. *Pour une anthropologie visuelle*. Paris, La Haye, New York: Mouton Éditeur, 1979.

SEEGER, A.; DA MATTA, R. & VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras.  
In PACHECO DE OLIVEIRA FILHO, J. (Ed.). *Sociedades indígenas e indigenismo* [1979]. Rio de Janeiro: UFRJ,  
Marco Zero, 1987.

WAGNER, Roy. *The invention of culture*. Chicago, London: University of Chicago, 1981.

WORTH, Sol; ADAIR, John. *Through Navajo eyes*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.



FOTOGRAMA COMENTADO

## **Os tempos de *Santiago***

ANNA KARINA BARTOLOMEU

Doutora em Comunicação Social pela UFMG

Professora da Escola de Belas Artes da UFMG



Dois sacos plásticos rodopiam suspensos no ar. A música é melancólica, dominada pelos violinos. O andamento lento e bem marcado sustenta o movimento errático dos sacos informes. Cinza contra o céu cinza. Do filme *Santiago* (2006), de João Moreira Salles, esse é um dos momentos mais belos. Os sacos plásticos evocam as figuras de Francesca da Rimini e Paolo Malatesta, que viveram um amor proibido na Itália medieval, contado logo antes dessa cena: “Um casamento político uniu Francesca a Giovanni Malatesta. Giovanni, de tão feio, era chamado de João Aleijado. Ele tinha um irmão, Paolo – Paolo, o Belo. Francesca e Paolo se apaixonaram”. Surpreendidos, os amantes foram atravessados pela espada de Giovanni, “para que morressem num abraço do qual não pudessem jamais se desvencilhar”. A história de Francesca e Paolo aparece na *Divina comédia* de Dante, prossegue o narrador: por seu pecado eles foram condenados a permanecer no segundo círculo onde inicia o Inferno, para sempre fustigados pelos ventos de uma tempestade terrível, para sempre abraçados, no ar.

Francesca era a personagem predileta de Santiago, antigo mordomo da família Moreira Salles. Em suas horas vagas, durante décadas, Santiago dedicou-se à tarefa de compilar histórias de uma eclética “aristocracia universal”, esforçando-se para resgatar do esquecimento as vidas de homens e mulheres notáveis de todos os tempos. O trabalho resultou em trinta mil páginas datilografadas em sua máquina de escrever Remington, organizadas por ordem cronológica em maços enlaçados com fita vermelha. No documentário dirigido pelo filho do dono da casa onde trabalhou por trinta anos, é Santiago o personagem que se pretende de alguma forma apreender.

As filmagens aconteceram ao longo de cinco dias, em 1992, mas o projeto foi abandonado durante a montagem. Treze anos depois, o filme é retomado e concluído, oferecendo-nos Santiago e suas memórias, mas também o que o cineasta chamou de “uma reflexão sobre o material bruto”. Ao narrar a história da realização do filme, João Salles observa-se em ação com um olhar crítico, expondo os sinais de sua imaturidade e os limites da relação com seu personagem título – que, afinal, como ele próprio reconhece, não deixara de ser o antigo empregado de sua casa nos dias de filmagem. O filme montado em 2005 incorpora tudo que certamente seria expurgado na versão de 1992 e agora se mostra tão revelador do processo que o constitui: os tempos de espera, as sobras, as

repetições, as vacilações, os erros, as interrupções, a voz por vezes impaciente e autoritária da direção a comandar os depoimentos de Santiago. Assim, em *Santiago* desenvolve-se uma reflexão sobre os modos de filmar um documentário, instaurando a dúvida em relação às imagens, entre o que é encenado ou não, controlado ou não. “É difícil saber até onde íamos em busca do quadro perfeito, da fala perfeita”, constata o realizador a certa altura, ele próprio incerto quanto ao que acontecera 13 anos antes nas filmagens. O forte traço reflexivo manifesta-se também quando o diretor assume no relato o entendimento do quanto o filme era também sobre a sua história – e também a de sua família. Voltar àquele material bruto era uma forma de voltar à “casa da Gávea”, onde cresceu e passou o início de sua juventude.

*Santiago* é um filme sobre o passado. Nele discorre-se sobre os dias das filmagens, 13 anos antes, e a tentativa frustrada de montagem; o cineasta fala de sua relação com a casa e com Santiago; este, por sua vez, encena suas memórias, contaminadas pelas histórias de seus personagens queridos, pertencentes a um mundo antigo e aristocrático, que não existe mais. A maior parte dessas referências vem por meio das falas do narrador-cineasta e dos depoimentos de Santiago. Mas outros procedimentos também concorrem para empurrar o espectador para uma relação forte com o tempo passado, com a memória. O filme realiza em alguns momentos um movimento que contraria a experiência habitual propiciada no cinema, onde o tempo do espectador e o tempo da imagem projetada correm juntos, em sincronia, no presente. Mesmo sabendo que o que vemos foi filmado antes, nós tendemos a percebê-lo como algo que acontece agora. Essa denegação não funciona, por exemplo, para a fotografia: neste caso, o olhar do espectador está no presente, mas sabe-se que aquilo que ela mostra não está mais lá. Aproximando-nos dessa experiência, em *Santiago* somos lembrados repetidamente: o que se mostra agora não é mais, passou. “Isso-foi”, na expressão que Roland Barthes cunhou para definir o que é visado pela consciência humana quando olha uma imagem fotográfica. “A foto possui uma força constativa, e (...) o constativo da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo” (BARTHES, 1984: 132).

O filme tem início com a câmera aproximando-se lentamente de três fotos, uma de cada vez. Elas mostram a entrada da casa da Gávea, o quarto que João Salles dividia com seu irmão e uma

cadeira na varanda vazia. A simples presença das fotografias, emolduradas e dispostas sobre um pequeno aparador, enseja a evocação de um tempo passado, o que é reforçado pelo movimento da câmera que sugere a existência de um sujeito a observá-las. A intervenção do narrador virá a seguir, produzindo um efeito de distanciamento quando este diz: “Há 13 anos, quando fiz essas imagens, pensava que o filme começaria assim”. As imagens que acabamos de ver, portanto, pertenciam na verdade a um filme imaginado no muito antes: outra camada temporal vem se adicionar àquela das fotos e à das imagens projetadas agora. Insinua-se aí algo como uma “vertigem do Tempo esmagado”, como escreveu Barthes a propósito de sua experiência ao contemplar uma fotografia feita em 1850 por August Salzmann, perto de Jerusalém: “três tempos conturbam minha consciência: meu presente, o tempo de Jesus e o do fotógrafo, tudo isso sob a instância da ‘realidade’” (1984: 144).

A seqüência inicial prossegue com longos planos da casa da Gávea. Ficamos sabendo que tais cenas foram realizadas no período em que ela esteve abandonada – não está mais. A câmera subjetiva passeia devagar pelos espaços vazios, passa por uma porta, adentra uma grande sala, atravessa a galeria de onde observa o pátio enquanto o narrador-cineasta nos conta dos jantares e festas que costumavam acontecer quando ela era habitada. O agora do filme é mais uma vez arrastado para um tempo pretérito: aquele colado às imagens, no qual a câmera percorreu a casa vazia, e outro anterior, aquele em que ocorreram os eventos narrados pelo documentarista e que apenas podemos imaginar ao acompanhar a câmera.

Nas cenas dos depoimentos de Santiago, realizados no pequeno apartamento onde passou a viver depois de se aposentar, o tempo passado também se encontra latente. Ao contrário das tomadas em movimento feitas na casa, aqui os quadros são fixos, construídos meticulosamente em torno do personagem, mantendo, porém, a distância. Logo antes da sua primeira aparição, enquanto subimos o elevador do prédio, ouvimos o narrador dizer: “Em maio de 1992, fui à casa dele...”. E um pouco adiante: “Santiago morreu pouco depois dessa filmagem”. Foi, então, há 13 anos que Santiago colocou-se diante da câmera e relatou as memórias que ouvimos agora. Santiago está morto.

“Estão todos mortos”, repete Santiago em vários momentos, a propósito das pessoas com as quais conviveu de fato ou no

seu mundo imaginário. Quando são apresentadas as páginas acumuladas por ele, cujos registros cobrem um período de seis mil anos, “começando pelas primeiras dinastias de Ur”, percebemos mais e mais camadas de tempo. Os planos bem próximos evidenciam a temporalidade desses papéis velhos, sua materialidade, as letras impressas com a tinta da antiga máquina de escrever. No presente, o narrador-cineasta se detém sobre esse material, menosprezado no filme de 1992, que faz existirem para ele e para os espectadores figuras como Francesca e muitos outros. “Son personajes maravillosos. Los houve crueles, mas los houve santos de verdad que fizeram muito bem para l’humanidad, e por eso me pregunto: por que morre esa gente? Esos que son bons no deveriam morir, no?” – indaga Santiago com perplexidade. Com o trabalho de sua vida, ele tinha o propósito de salvá-los do esquecimento, redimi-los de sua morte. Tarefa impossível, constata João Salles, sem deixar de reconhecer-lhe o mérito:

“(…) nem tudo se perde. Santiago me deixou restos de milhares de histórias. Alguém abdicou do trono, outro fundou um reino. Um homem tenía um hijo bastardo, em algum lugar do mundo os crepúsculos se punham con lenta hermosura. Em outro lugar alguém murió en la primavera. (...) Houve alguém que conseguiu escapar da sorte horrorosa que o esperava, enquanto outro morreu tan novo. Um filho ou uma filha tentou evitar dar desgosto ao pai. Em Portugal, havia um homem honrado e de boa fazenda, e também Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, cuja beleza deslumbra Lisboa. E no fim de uma página qualquer, uma dinastia termina com duas palavrinhas: ‘Pobre Júlio.’”

De certa forma, também o cineasta pretende salvar Santiago do esquecimento, gesto do qual seu personagem tem plena consciência. No final do filme, a pedido do diretor, Santiago conta um episódio que aconteceu nos dias da filmagem. Ao reparar no movimento atípico no seu apartamento, o amigo jornalista perguntou o que se passava, ao que respondeu Santiago, bem-humorado: “Están preparando mi embalsamamento”.

*Santiago* é um filme sobre o tempo, sobre o trabalho do tempo, as transformações que ele impõe. Tempo que passa, inexoravelmente, engolindo tudo e todos, os acontecimentos bons e os trágicos, a vida dos notáveis e a dos anônimos – a vida de todos nós. “Tempo implacável, por sua falta de consideração”, como escreveu Santiago em uma de suas anotações. Como resistir?

*Santiago* procurava resistir construindo um mundo à parte junto com seus personagens queridos, seus objetos, suas madonas, seus rituais refinados, sua dança com as mãos, suas castanholas. A seqüência dos sacos plásticos refere-se a esse outro mundo. Dentre as imagens filmadas em 1992 para ilustrar as histórias contadas pelo antigo mordomo (um boxeador, um trem elétrico, um vaso de flores, rolos de fumaça: todas mostradas anteriormente no relato da tentativa de filme fracassada anos antes), esta foi a única cena que restou mantendo sua função original. De acordo com a observação precisa de Jean-Claude Bernardet (2009: 3), é um momento no qual o realizador entra em harmonia com o universo de Santiago. “Os sacos, ao serem relacionados a Francesca e Malatesta, revelam uma profunda generosidade, uma disponibilidade de JMS para acolher plenamente o delírio de Santiago, sem crítica, sem análise”.

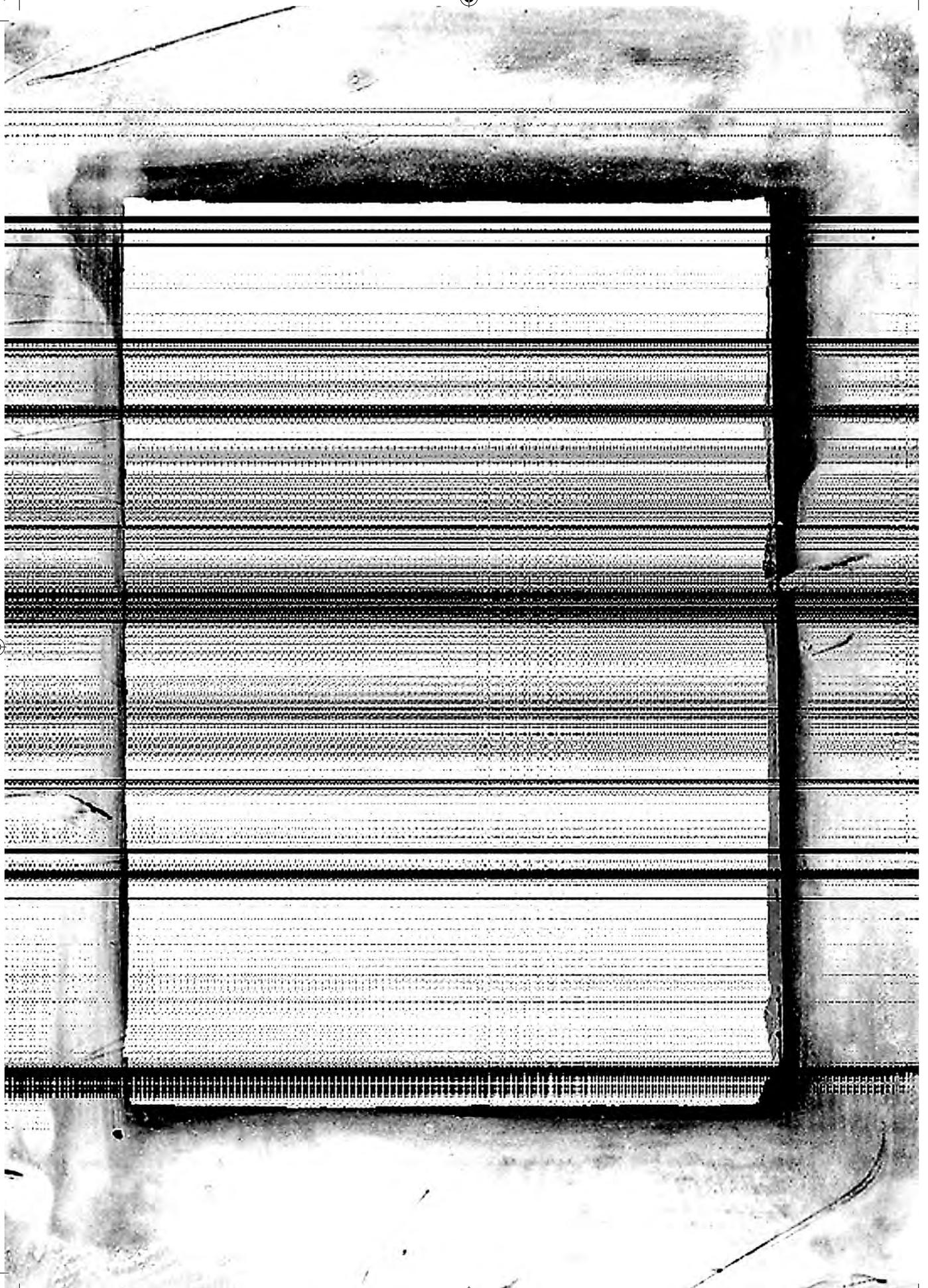
O último plano do filme mostra um momento de espera. Entre a filmagem de uma cena e outra previamente roteirizada pelo então jovem documentarista, a câmera registra Santiago, completamente absorto, concentrado em cantarolar baixinho, ensaiando mais uma vez a sua dança com as mãos. Enquanto espera pacientemente ser solicitado a performar, ele parece se deslocar para aquele mundo que é todo seu, alheio ao mundo do filme instalado provisoriamente em seu pequeno apartamento. Os movimentos circulares de seus gestos desenham como que um espaço protegido ao seu redor, apartado de tudo. Nesse instante, Santiago parece se evadir do tempo inscrito no filme, para unir-se a Francesca e Paolo, no ar.

## Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BERNARDET, Jean-Claude. Notas sobre Santiago. In: *Santiago por escrito*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2009. (Encarte do DVD)

**F o r a - d e**

- c a m p o



# Robert Kramer: técnica, paixão e ideologia

JORGE LA FERLA

Formado pela Universidade de Paris VIII e Mestre em Artes pela Universidade de Pittsburg

Professor da Universidade de Buenos Aires

Diretor artístico da Mostra Euro-Americana de Cinema, Vídeo e Arte Digital (MEACVAD), em Buenos Aires

**Resumo:** No âmbito de um pensamento ligado à tecnologia audiovisual e a uma concepção da mise en scène que considera a diversidade dos meios, este texto propõe algumas reflexões em torno de uma admirável práxis de criação que utiliza o cinema e o vídeo: aquela que Robert Kramer desenvolveu em toda sua obra. O propósito é o de colocar em relação uma “sistemática” do seu trabalho e certos momentos-chave próprios de uma história da *mise en scène* do cinema e da imagem eletrônica.

**Palavras-chave:** Tecnologia audiovisual. *Mise en scène*. Cinema. Vídeo.

**Abstract:** This text proposes some reflexions considering the video and cinema work of Robert Kramer. A praxis of creation based on the use, and combination, of the electronic and photochemical images. The matter of this analysis considers a “systematic” of his work from we can trace a concept of Kramer uses of cinema and video techniques and aesthetics.

**Keywords:** Audiovisual technology. *Mise en scène*. Cinema. Video.

**Résumé:** Dans le cadre d’une pensée liée à la technologie audiovisuelle et à une conception de la mise en scène considérant la diversité des médias, ce texte propose quelques réflexions à propos d’une admirable praxis de la création, utilisant le cinéma et la vidéo : celle que Robert Kramer a poursuivi tout au long de son œuvre. Le propos c’est de mettre en relation une « systématique » de son travail et certains moments clés propres à l’histoire de la mise en scène de cinéma et à l’image électronique.

**Mots-clés:** Technologie audiovisuelle. Mise en scène. Cinéma. Video.

*Minha obsessão por Kramer havia começado depois que assisti a uma projeção de Milestones na sala Action République. Pouco tempo depois, em maio de 1980, exerci forte influência para que Ernesto Portela, diretor do IFA, International Film Argentine, comprasse os direitos de Guns. Seria o primeiro filme de Kramer em cartaz em uma sala de cinema na Argentina! Uma grande honra para mim, e além disso era a época da ditadura militar. Foi assim que tive dois encontros com Kramer, no escritório de Hélène Vager, da produtora Quasar em Paris. E pouco tempo depois no escritório de Tom Luddy, no Zoetrope em São Francisco, onde estava também Jean-Pierre Gorin. Naquele momento eu acompanhava o andamento das produções One from the heart e Hammet, com a idéia de adquiri-los para a América do Sul. Eles pediam preços exorbitantes. E mais uma vez eu senti que havíamos feito o mais certo, pois já tínhamos Guns, que para mim era o conceito puro e a utopia diante dos sonhos irrealizáveis de Coppola e de um Wenders e um Gorin já perdidos em suas aventuras americanas.*

R. K. Vadez

### **Cinema e vídeo, um balanço**

Falar da obra de Robert Kramer, em seu trabalho com a imagem eletrônica e digital, como de algo importante e inovador, envolve uma tendência implícita a separá-la daquilo que seria sua “obra cinematográfica”. Esse erro está presente em um certo circuito do pensamento e dos estudos acadêmicos em geral, e no setor dos estudos audiovisuais e do cinema em particular. Ora, o dispositivo cinematográfico, profundamente contaminado há décadas pela televisão, pelo surgimento do vídeo, hoje foi praticamente absorvido pelos computadores e pelo tratamento digital dos dados audiovisuais.

Essa tendência implica duas posições tradicionais. A de ignorar nosso sujeito e seguir a ilusão de poder conceber um sistema fílmico puro. É o classicismo, cujo totem e regra foram considerar o cinema em sua tecnologia, sua linguagem, seus modos de significação, nele procurando um sistema de pensamento próprio à “máquina” cinema como o único lugar possível para uma reflexão sobre o audiovisual, a *mise en scène*, e cuja maior especificidade seria sua autonomia em relação aos outros meios audiovisuais.

A outra posição consiste em afirmar o caráter fundamental do trabalho com a imagem eletrônica, distinguindo-a da cinematográfica. Essa idéia é sustentada pela atividade de uma

série de diretores e de pensadores que, há muitíssimo tempo, afirmaram uma diversidade do audiovisual a ele integrando muito rapidamente práticas que implicam todas as outras máquinas produtoras de imagem e de som, e suas possíveis combinações. Para efetivamente pensar sobre os dispositivos e as tecnologias, seria preciso considerar os diversos cruzamentos entre as mídias.

Gostaria de refletir sobre essas questões com base no trabalho de Robert Kramer, recolocando-as no contexto francês, visto que a França é não apenas o lugar onde sua obra muito cedo encontrou legitimidade e reconhecimento, mas também aquele que se tornará seu país de adoção em sua vida de itinerários incessantes e fascinantes entre os Estados Unidos, a América Latina, a Ásia e a Europa. Uma parte do debate sobre os meios técnicos audiovisuais ocorreu precisamente na França, e é interessante a ela voltar como parte de um ambiente conceitual em que Kramer deixou importantes marcas. Depois de suas primeiras incursões no Festival de Cannes – *The edge* em 1968, *Ice* em 1970 e *Milestones* em 1975 –, é por volta do fim dos anos 1970 que Kramer continua sua carreira com uma série de obras praticamente todas produzidas na França. É precisamente nessas duas últimas décadas do século XX, e de sua vida, que o residente francês Robert Kramer assume ativamente um lugar no complexo contexto das grandes mudanças no audiovisual – sem falar da política e da história das ideologias.

### **Imagem eletrônica: televisão e vídeo**

*Hoje, vemos em tempo real graças à nossa capacidade de interpretar mentalmente as imagens e de criá-las intelectual, prática ou tecnicamente. O bloco de imagens é aquela enorme nebulosa filosófica que se ergueu diante de nós. Nenhum filósofo penetrou realmente nessa nuvem de imagens. Cada um trata de um determinado aspecto dela. Alguns, como Barthes, da fotografia; outros, do cinema, como Deleuze; outros, da infografia; outros, do desenho. Acho que é um erro. É preciso reagrupar essas imagens e procurar ver o que elas têm em comum.*

Paul Virilio

Com personalidades como Gilles Deleuze ou Jean-Louis Comolli, constituiu-se na França, nos anos 1970 e 1980, um *front*

onde o cinema era o exclusivo lugar de desejo e de pensamento (em outros autores, podia-se até mesmo encontrar uma franca oposição ao meio eletrônico). Eles coexistiam com uma outra série de pensadores como Raymond Bellour, Jean-Paul Fargier, Philippe Dubois, que, em sua obra crítica, colocaram questões fundamentais inerentes ao cinema, ao vídeo, à televisão, à imagem eletrônica e a suas múltiplas relações. Entre as duas correntes, e engajando-se em seus debates, encontrava-se Serge Daney, que foi uma figura importante para a difusão da obra de Kramer na Europa.<sup>1</sup>

Lembremos que foi tardiamente, por volta de fins dos anos 1980, após duas décadas de uma história notável inaugurada por Fluxus e Nam June Paik, que surgiram na videoarte obras de diretores de cinema – obras criadas em vídeo e que entraram para a história geral do audiovisual. Em meados dos anos 1960, outra histórica começava com o surgimento dos equipamentos portáteis: a do vídeo independente. O grande magnetoscópio que já existia havia uma década, máquina volumosa utilizada pelos canais e produtores de televisão, transformava-se em um pequeno conjunto integrado, o “portapack”, que reunia em si os instrumentos-chave: a câmera, o gravador e o leitor de vídeo. Na mesma época, a figura do músico e artista coreano Nam June Paik foi capital, por ter sido o primeiro a experimentar com esses elementos básicos da tecnologia televisiva que são o sinal vídeo e a imagem eletrônica, utilizando-os como matérias e suporte de trabalho. Paik, com um imenso grupo de artistas inovadores, tomou para si essa história, despojada de mais de 35 anos de possibilidades de manipulações do suporte televisual. A combinação de várias imagens de diferentes origens em um mesmo quadro, a manipulação da tipografia como elemento da imagem, a criação de bandas sonoras complexas que rompiam com o som direto ou dublado eram a essência de suas obras, todas realizadas em um período de cinco anos e que fundaram a história do vídeo experimental. Essa história mítica do vídeo, é importante sublinhá-lo mais uma vez, nasce graças à possibilidade de trabalhar com equipamentos leves, portáteis e de baixo custo, que renovam as experimentações tanto com a narração quanto com o documentário.

1. As relações entre Serge Daney e Robert Kramer foram ricas e contínuas, do começo dos anos 70 até a morte de Daney em 1992 – quando Kramer escrevia uma carta de homenagem ao crítico (Carta do Vietnã. *Cahiers du Cinéma*, n. 458, jul. 1992). Daney aparece no filme de Kramer *Sous le vent* (1991). [N.E.]

## Idéias, suportes, dispositivos

*Para mim, o vídeo é cinema. É preciso distinguir o cinema da mídia, da mesma maneira que distinguimos a música dos instrumentos. Existe a música e existem os instrumentos como o piano, o oboé, a flauta e, todavia, nenhum deles é “a música”. O mesmo acontece com o cinema. Existe o cinema, e existem diferentes meios pelos quais se pode praticar o cinema: o filme, o vídeo, o computador e a holografia. O cinema é a arte de organizar uma série de fatos audiovisuais no tempo. E isso pode ser feito com filme, com vídeo ou com computador. Muda apenas a superfície sobre a qual corre essa torrente de imagens ou a tela na qual se visualizam as imagens. Não existem, conseqüentemente, deste ponto de vista, diferenças entre cinema e vídeo. Creio que quase tudo o que é feito com o vídeo pode ser feito com o cinema. Talvez custe mais dinheiro e tempo fazê-lo em cinema e não em vídeo, mas, finalmente, também pode ser feito. Por essa razão, o problema não deve ser colocado em termos de exclusividade de uma ou de outra mídia.*

Gene Youngblood

Dessas frases certas, poderíamos extrair chaves que permitem abordar a obra em vídeo de Robert Kramer, um dos cineastas mais importantes do século XX e cuja maior parte dos filmes não foi realizada em 35mm – o que, fora do cinema experimental, é fato muito raro. As exceções à regra foram *The edge*, filmado em 35mm preto-e-branco, com nada menos que uma Mitchell BNC, e *Point de départ*, filmado com uma versão melhorada da Aaton 35/8 criada em seu tempo com base em especificações anotadas por Jean-Luc Godard. O resto da obra de Kramer é quase que inteiramente realizada em 16mm e em vídeo. Kramer utiliza não somente todos os formatos profissionais do vídeo, analógicos e digitais, mas também tem filmes de altíssimo nível realizados em suportes que não atingiam, para muitos, uma qualidade de imagem que permitisse sua difusão, como geralmente se dizia do VHS e do Hi8 – penso naquelas importantes obras que são *X Country*, *Dear Doc*, *Berlin 10/90* e *Hi Steve*, às quais voltaremos adiante. Em francês existe um termo particular que se refere a essas tecnologias: fala-se em *vidéo légère*. O Instituto Nacional de Audiovisual (INA), onde Robert Kramer trabalhou desde que chegou à França, incorporou rapidamente o vídeo em suas pesquisas e produções, e chegou a publicar, em 1979, uma excelente obra sobre o *vidéo légère*.

Essa concepção da utilização dos equipamentos leves e portáteis, do 16mm e do vídeo, é um eixo que marca a obra de Kramer, e isso a partir de múltiplos lugares. Lembremos, além disso, que a convivência com o cinema de autor, o cinema experimental e a videoarte já haviam formado o jovem Kramer ao longo de suas passagens pelas salas de Nova York, e especialmente pela cinemateca da Filmmaker's Cooperative dirigida por Jonas Mekas, personalidade monumental da história do cinema experimental que exerceu influência direta na exportação da obra de Kramer para a Europa.<sup>2</sup>

Robert Kramer chega à cena audiovisual francesa num momento em que surgem algumas obras notáveis por suas maneiras de praticar misturas com o vídeo. Vários foram os cineastas pioneiros nessa área, que trataram e combinaram imagens eletronicamente, experimentando tanto no nível estético quanto no narrativo. Essas obras, que trabalhavam com o filme e o vídeo, apresentavam impressionantes texturas híbridas. Um filme freqüentemente citado como exemplo dessas misturas dos suportes é *Um filme para Nick*, também intitulado *Ligthing over water*, que Wim Wenders realizou em 1979, pouco antes de sua colaboração com Kramer em *O estado das coisas*.<sup>3</sup> Ou ainda *O mistério de Oberwald*, que Michelangelo Antonioni dirige em 1980 para a RAI: essa adaptação de *Laigle à deux têtes* de Jean Cocteau foi filmada com várias câmeras de televisão em banda vídeo, processo ao longo do qual Antonioni experimentou as possibilidades de manipulação cromática da imagem eletrônica e das relações espaçotemporais do fluxo televisual. Esse filme foi uma das primeiras transposições cinematográficas mostradas em salas de cinema: a imagem, de definição ruim, deixava ver os chuveiros próprios da textura da imagem eletrônica.<sup>4</sup> Um caso único é o de Godard, não somente por causa da “saga” das *Histoire(s) do cinema*, que ele realizará a partir de 1988 e durante dez anos, mas também, de maneira mais geral, porque sua obra, desde *Ici et ailleurs* (1972) e até *Allemagne année 90*, é intimamente informada pela combinação entre cinema e vídeo. Sua obra videográfica abundante, de excepcional qualidade, mistura-se de maneira complexa e criativa com sua obra cinematográfica e, a meu ver, a ultrapassa. Poderíamos, enfim, citar o exemplo influente de Peter Greenaway, que logo modifica sua obra de maneira radical, desde suas primeiras experiências para a televisão, e particularmente para a TV Dante.

2. Ver, a respeito, as entrevistas Robert Kramer-Bernard Eisenschitz: *Points de départ*, Institut de l'Image, Aix-en-Provence, 2001.

3. No início de *Um filme para Nick*, há a idéia de ir ver o cineasta Nicholas Ray, que estava morrendo de câncer. A crônica desse período de agonia criou uma tensão muito interessante entre uma suposta ficção cinematográfica que Ray e Wenders deviam filmar juntos, e o auto-referenciamento de um documentário realizado em vídeo, *making off*/ensaio que mostra os últimos dias de Ray. Mistura de gêneros, mistura de suportes, um outro caso para a história das hibridações cinema/vídeo e documentário/ficção. [Podemos observar que *Notre nazi*, que Kramer realiza em 1984, em vídeo, sobre uma filmagem de cinema, apresenta-se como uma extensão do dispositivo que deu lugar a *Um filme para Nick* (N.E.)]

4. Antonioni dava, assim, continuidade à experiência do *Deserto vermelho*, 1964, seu primeiro filme colorido no qual ele havia pintado os cenários em busca de uma textura dramática para cada imagem. Com *O mistério de Oberwald*, ele criava variáveis cromáticas no interior de um espaço cinematográfico complexo, graças à manipulação eletrônica do sinal de vídeo. Antonioni falará com entusiasmo dessa técnica na ocasião da apresentação do filme na Bienal de Veneza em 1980, em que também foi apresentado *Guns*, de Robert Kramer.

A obra de Robert Kramer faz parte dessa história notável e complexa. Acreditamos que foi a partir de sua obra cinematográfica que se estabeleceu um modo de construção de ficções nos quais a situação de filmagem, a construção do espaço, a montagem das narrativas têm conexões com o manejo de uma problemática muito particular, que a televisão influenciou, em seu tempo, trazendo-lhe algumas soluções. Esse problema, um dos mais difíceis entre os que podem se colocar tanto para uma filmagem quanto para uma estrutura narrativa, determinou um estilo próprio a Kramer: filmar cenas com muitos atores, dirigidos e contextualizados, que tornam impossível qualquer concepção clássica de uma montagem que recorra ao campo-contracampo tradicional.

5. Ver como exemplo “Film politique”, de Pascal Bonitzer, *Cahiers du Cinéma*, n.222, jul. 1970.

A maneira como Kramer coloca em ação/ficção um cinema aparentemente militante que se distancia das concepções dogmáticas, de toda imposição sobre o que deveria ser um certo cinema político, é magistral.<sup>5</sup> A *mise en scène* do político, em *Ice* e *Milestones*, deve uma parte de sua dimensão irônica ao manejo da câmera na mão e ao plano-sequência: o que estimula o natural e a espontaneidade é, na realidade, obtido mediante uma grande sofisticação na composição dos roteiros, no trabalho com os atores e no domínio das circunstâncias de filmagem pelo próprio Kramer – o que torna seus últimos filmes americanos mais próximos, por exemplo, das cenas coletivas de *Uma mulher sob influência* ou *Faces*, de John Cassavetes, do que de um cinema exclusivamente político e dogmático. É que, definitivamente, o cinema aparentemente político de Kramer visava a colocar em cena questões mais profundas, as de um grande cinema vinculado a relações humanas e afetivas que, em seu tempo, talvez estivessem excessivamente ligadas a questões ideológicas, mas cujo fundo sempre foi “pessoal”. Isso se constata não apenas na confusão atores/militantes, mas, mais fundamentalmente, no próprio Kramer. Além de seu trabalho explícito como ator em certos papéis-chave – ele encarna o personagem talvez mais imponente, por sua paranóia, de *Ice* –, essa implicação é ainda mais visível e constante nos processos de *mise en scène* de uma idéia, no desenvolvimento de filmagens complexas e no tempo dedicado à pesquisa, à montagem. É todo o trabalho do plano-sequência e de uma *mise en scène* sofisticada que se apresenta como espontânea, no jogo com muitas figuras integradas no quadro.

Como dito acima, a televisão exerceu em seu tempo forte

influência sobre esse modo de filmagem, colocando em questão, em seu fundamento, o procedimento habitual do campo-contracampo. A possibilidade de utilizar simultaneamente várias câmeras permitia filmar seqüências completas sem interrupção, com som direto no mesmo suporte. O caso mais marcante de transferência desse sistema da televisão para o cinema é constituído por duas obras de Sidney Lumet, *Doze homens e uma sentença* e *Um dia de cão*, em que por várias vezes é estimulada uma duração da narrativa igual à da história, em uma espécie de 'ao vivo' obtido pelo manejo magistral de uma única câmera de cinema: a *mise en cadre* coloca em relação espaços-tempos baseados em uma utilização dinâmica do plano-seqüência com câmera na mão. Algo difícil de se obter trabalhando com apenas uma câmera de cinema, com as filmagens geralmente muito lentas deixando passar muito tempo entre o fim de uma tomada e o início de outra. Em seu último período americano, um pouco antes de Lumet e com baixos orçamentos, Kramer resolveu muitas dessas questões nas quais a televisão e o vídeo virão auxiliar o cinema. Ao lado de uma tradição mais plástica, e densa, de composição com o plano-seqüência, que voltamos a encontrar em Miklos Jancsó, Michelangelo Antonioni ou Theodoros Anghelopoulos, Kramer impunha uma concepção mais complexa e, poderíamos dizer, discursiva, cujos elementos fundamentais são planos-seqüência frenéticos que deixam de lado a virtuosidade e a prolixidade do *travelling* – e, em seguida, a *steadycam* – para se transformar em uma estratégia que permite captar as falas e as ações em uma mistura do documentário com o ficcional. Lembremos, além disso, outro dado fundamental para bem dimensionar o domínio técnico que caracteriza a construção desses dois filmes antológicos que são *Ice* e *Milestones*: o cinema é mudo, em uma filmagem a máquina de imagens precisa ser secundada por um sistema externo de captura do som. Da muito simples e sólida combinação câmera Éclair + magnetofone Nagra até o sofisticado acoplamento Aaton + Nagra, unidos por um *time code* – técnica utilizada em *Route One* –, Kramer sempre resolve de maneira eficaz e brilhante a realização técnica de seus filmes e a relação ideológica com essa técnica, transformando o *modus operandi* em essência de suas estratégias de *mise en scène*. Câmera e montador de muitos de seus filmes, Kramer conhecia os detalhes da técnica e suas manipulações – e isso fazia a diferença entre ele e muitos cineastas.

## French transfers

*O cinema e o vídeo são duas coisas diferentes. O vídeo não tem nenhum senso da análise, da precisão, do fotograma. É uma coisa em si, da eletricidade, do fluxo. Vale a pena trabalhar um pouco com o vídeo porque torna-se, então, relativamente clara a maneira como o cinema é mecânico, e o modo com que ele liga-se a uma certa concepção do século XIX.*

Robert Kramer

*Cinema é arte. Televisão é cultura. Digamos que entre os dois há mais ou menos a mesma diferença que há entre filosofia e ciência. A ciência é o vídeo, a filosofia é o cinema. O cinema tem uma vida quase humana, de aproximadamente cem anos. Era preciso que ele tivesse filhos, e esses filhos são a televisão, de um ponto de vista político e cultural, e o vídeo, de um ponto de vista técnico e estético. Os filhos não amaram seu pai, ou mãe, que era o cinema.*

Jean-Luc Godard

Esse pensamento tecnológico-estético colocado nos primeiros filmes já se afastava tanto da narração tradicional quanto das habituais categorias documentário e ficção. Essas variações prosseguirão com as realizações de Kramer na Europa, correspondendo ao surgimento, à combinação e à rápida incorporação de uma tecnologia francesa ao audiovisual que propunha a mestiçagem funcional do cinema com os suportes do vídeo. Para além das querelas, bastante bizantinas, que surgem com o desaparecimento da essência eletromecânica e fotoquímica do cinema, as possibilidades e o valor dessas combinações foram rapidamente utilizados por Kramer. A figura de Jean-Pierre Beauviala, ao mesmo tempo cientista e empresário, fundador da sociedade Aaton, é uma referência importante nessa história da concepção das máquinas audiovisuais. Em fins dos anos 1970, um dispositivo da marca Aaton já oferecia uma gravação em vídeo vinculada aos fotogramas cinematográficos que permitiria a sincronização destes últimos com o som gravado por um magnetofone Nagra. Esse dispositivo rapidamente permitiu a montagem em vídeo dos registros do que era filmado, em uma total correspondência com o negativo do filme, o que enriquece a função outrora limitada da *video assist*, até então um simples meio

de verificar o enquadramento ou de rever em vídeo uma tomada recentemente terminada: esse dispositivo limitava-se a oferecer um controle ao vivo, a partir de um monitor, da imagem tomada pela câmera cinematográfica, e registrá-la simultaneamente em vídeo, mas sem nenhuma correspondência estrita com os fotogramas.

Beauviala sempre propôs um discurso teórico para pensar essas questões de gravação e de pós-produção, discurso que lembrava os textos científicos dos primórdios da concepção de todas as máquinas audiovisuais. Vários desses textos foram publicados nos *Cahiers du Cinéma*<sup>6</sup> e apresentam um rigor importante, que une de maneira profunda e surpreendente o pensamento tecnológico com uma práxis do cinema e do vídeo, ambos considerados em toda a sua riqueza. Isto pode parecer paradoxal, mas esses dispositivos foram muito pouco utilizados em profundidade e de maneira criativa. Jean-Luc Godard e Robert Kramer são a exceção, por terem retomado, cada um com sua obra e suas palavras, um discurso sobre essas variáveis científicas e tecnológicas. Sublinhemos dois pontos de referência a propósito da Aaton: o surgimento das câmeras 16mm e super16mm e a criação do *time code*, que permitia que essas câmeras fossem acopladas nos gravadores de som Nagra – uma revolução que está no fundamento de *Route one*. Em seguida virá a criação da câmera 35/8 utilizada em 1983 para a filmagem de *Prénom Carmen*, dando lugar a um notável diálogo socrático entre Beauviala e Godard.<sup>7</sup> A utilização desses dispositivos *made in France* estão, em parte, na origem das decisões conceituais e operacionais que constituem a *mise en scène* de *Route one*, a qual, por sua vez, é explicitada em uma série de artigos sobre tecnologia publicados pelos *Cahiers du Cinéma*.<sup>8</sup> O material de gravação de *Route one*, muito leve, permitia praticamente integrar um equipamento de som à câmera, unido materialmente por um *time code*, o que tornava inútil, por exemplo, a utilização do *clap*, com uma impulsão digital produzida por cada fotograma do negativo. Esse detalhe aparentemente prosaico é fundamental, porque se obtinha, assim, praticamente uma simulação da ligação direta que existe, em vídeo, entre a imagem e o som – a comparação com o vídeo termina aqui, pois, por outro lado, sempre havia o manejo mais complexo da luz e das lentes, e um comprimento de negativo limitado pela capacidade das bobinas.

6. Cf. Entretiens avec J.-P. Beauviala, Les machines du cinéma. *Cahiers du Cinéma*, n. 285 (fev. 1978) e n. 288 (mai. 1978).

7. Cf. Entretiens avec J.-P. Beauviala, Genèse d'une caméra. *Cahiers du Cinéma*, n. 348 (juí. 1983)-350 (août. 1983).

8. Cf. Technique d'un tournage: le marquage du temps. *Cahiers du Cinéma*, n. 426, déc. 1989.

Outro valor agregado era a possibilidade de trabalhar a pós-produção em VHS graças a telecinagens que conservam o sincronismo sonoro. Essa possibilidade levou a outras formas de trabalho que permitem satisfazer um outro hábito de Kramer, o de dedicar muito tempo à montagem. Poder ver rapidamente os copiões em VHS permitia, além de tudo, fazer face ao processo itinerante da montagem, a qual não requeria mais um espaço profissional fixo – não há comparação possível entre o trabalho com uma moviola ou equipamentos de pós-produção pesados e aquele realizado com os novos equipamentos eletrônicos ou digitais. No caso de *Route one*, esse novo modo de trabalho foi de fundamental importância, se considerarmos a imensa quantidade de material filmado (65 horas) e a possibilidade assim adquirida de visioná-lo e estudá-lo de maneira mais flexível e íntima.

Com *Route one* estamos também em um caso mais rico e avançado do que na etapa *Ice/Milestones*, porque a nova possibilidade técnica vem acompanhada de um pensamento mais complexo, visto que os aspectos “documentários” do filme foram postos em cena por intermédio do personagem de Doc – ator, testemunha desencadeadora de ficções no real, e segundo personagem de enunciação não somente pela imagem, mas também pelo som. Kramer participa ativamente da filmagem com sua voz: há momentos de monólogos (interiores?), e também de diálogo a partir da câmera com Paul McIsaac, ou então diretamente com as pessoas que está filmando. Nunca se assiste a tais diálogos com pessoas reais em *Ice*, e em *Milestones* há algo inacreditável para um longa-metragem desse gênero, apenas um diálogo com um personagem da “vida real”, a cena com o frentista de um posto de gasolina, a quem o protagonista do filme pede trabalho. Há, portanto, uma ausência total de diálogo com todo personagem que não pertença ao grupo de atores/militantes: é a transformação desse dado que estará na base de *Route one*.

Muitas câmeras de vídeo permitem ao operador gravar um comentário simultaneamente àquilo que está filmando, graças a um pequeno microfone integrado. O que em vídeo se revela muito simples de realizar, e nele constitui quase um lugar-comum, quando feito em cinema inaugura uma dimensão dialógica desconhecida, que no caso de Kramer é utilizada com uma originalidade e um *savoir faire* impressionantes, estabelecendo uma forte tensão triangular ficcional entre o protagonista/ator, os

protagonistas “da vida real” e o próprio Kramer, cuja presença se exprime no enquadramento, nos movimentos de câmera e em sua voz, tomada diretamente na filmagem. A função comum do vídeo é, portanto, reinterpretada por Kramer no interior do dispositivo cinematográfico, em uma utilização que funda toda a narração do filme. Algo bem diferente de uma voz em *off* montada e mixada na pós-produção, e outra prefiguração de alguns procedimentos que serão acionados em *Berlin 10/90*.

*Point de départ* constitui, em 1993, outro projeto original, que pretende voltar a uma história inaugurada 35 anos antes, em plena guerra do Vietnã, com o filme *People's war* – manifesto em favor da guerra de liberação do Vietcong que lembra célebres *newsreels* cubanos realizados no mesmo momento, e no mesmo lugar, por Santiago Álvarez. O tema da agressão imperialista contra o Vietnã, matéria crucial na vida política dos Estados Unidos, e do mundo, dá lugar, no início dos anos 90, a uma proposição complexa. Seguindo o exemplo da China, o Vietnã havia se tornado o país que mais recebia investimentos americanos... O pretexto de Kramer, o de ir ao Vietnã dirigir uma oficina de cinema, poderia lembrar um outro *workshop* célebre, “Nascimento (da imagem) de uma nação”, realizado em 1978 por Jean-Luc Godard e seu grupo Sonimage em Moçambique.<sup>9</sup> Mas no país em que Kramer se encontrava, já se estava longe do “nascimento”. O fato de dispor apenas de equipamentos 35mm, como na maior parte dos países socialistas da época, levou Kramer a pensar na utilização do vídeo para acompanhar essa oficina, o que permitia fazer face ao problema do custo da película. Essa decisão se seguia também à de trabalhar ele mesmo em 35mm, dessa vez com o modelo da Aaton 35/8 modificada justamente, no início, por Godard e pela Sonimage. Uma máquina universal e leve – ainda que não tão leve quanto Godard havia pedido – e que podia receber bobinas com mais metragem, conforme as necessidades.

*Point de départ* é um filme muito mais difícil e complexo do que *People's war*, pois Kramer já se encontrava em uma realidade bem diferente daquela imaginada em sua época militante, que estava longe de imaginar a queda do muro de Berlim. Havia um problema muito claro: que visão dar de um país que saíra vencedor de todas aquelas guerras contra o imperialismo e que, por sua vez, tomava o caminho do capitalismo, guiado por seu partido comunista? É a essa leitura da história, da grande história e da

9. “Naissance (de l’image) d’une nation”, de J.-L.G./A.M.M. *Cahiers du Cinéma*, n. 300, mai 1979. Em 1978, Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville são convidados pelo governo de Moçambique a pensar em um projeto de televisão nacional. Na mesma época, Robert Kramer está envolvido com um projeto similar em Angola (onde deve trabalhar com o cineasta e antropólogo Ruy Duarte), que acaba por ser abandonado. Encontra-se nos arquivos de Robert Kramer um exemplar da colagem de imagens e textos realizada por Sonimage para Moçambique. [N.E.]

sua história, que Kramer chega a uma complexidade conforme àquela da situação e de suas próprias crenças. Ele está nessa via de reflexão quando resolve questões diegéticas escolhendo trabalhar determinadas partes em vídeo e outras em 35mm. Nessa época a qualidade das telecinagens já era muito boa, e muitas imagens em vídeo do filme parecem imagens cinematográficas. Exceção a essa observação está em toda a entrevista com Linda Evans, na prisão, com sua baixa definição e seus defeitos acentuados quando da passagem para o cinema – é a textura de um rosto falando como que do passado, enunciando no cativado idéias que vão, dialeticamente, acompanhar todo o novo percurso de Kramer no Vietnã.

Kramer, sozinho, entrevista personagens que lhe permitem recompor situações daquele passado que ele havia filmado, ainda bem jovem, no Vietnã. As primeiras seqüências, com o tradutor ou com a velha câmera, são as mais significativas. Lembram os tempos de guerra a partir das próprias máquinas audiovisuais – as velhas câmeras 16mm caíram em desuso e encontram-se em petição de miséria –, ou a partir daquele tradutor que recicla no presente o personagem de Don Quixote, para dele fazer a figura eloqüente daqueles tempos complexos em que os antigos ideais do comunismo passaram a segundo plano. Literatura antiga, câmeras e películas, velhas idéias e utopia são filmadas, e analisadas, por novas tecnologias – além disso, o filme praticamente não recorre às imagens de arquivo de *People's war*. Em compensação, por várias vezes, aparecem didascálias produzidas por outras imagens do passado. Um exemplo é toda a seqüência que começa com o mausoléu de Ho Chi Minh, em que Kramer encadeia, em alguns segundos, imagens do nascimento de sua filha Keja Ho, já utilizadas em uma cena de *Milestones*, detalhes de uma foto dela que mostra seu rosto deformado por um carimbo administrativo americano, em seu passaporte, e termina com planos curtos de artesãos fabricando as mesmas sandálias de borracha que Ho Chi Minh usava. Essa brilhante seqüência de montagem, que mistura imagens de diferentes origens, oferece um modelo de todo o filme, onde as imagens do presente acompanhadas pela narrativa de Kramer são pontuadas por maneiras de contar através das imagens do passado. É o caso da relação dos dois “Ho”, assim como do diálogo frontal em vídeo com Linda Evans. Dessa maneira funcionam o pensamento e as palavras de Kramer,

assim como as imagens do televisor de *Berlin 10/90*, ou seja, por digressões intertextuais que quebram as relações espaço-tempo clássicas mediante um novo conceito de elipse.

É importante também pensar a obra de Kramer a partir de uma série de obras em vídeo, não profissional, que comporta os filmes *X Country*, *Dear Doc*, *Hi Steve* (videocartas a Steve Dwoskin) e *Berlin 10/90*, todos realizados em Hi8, com exceção de *X Country*, em VHS. Essa série é capital na obra de Kramer, nem que fosse só por *Berlin 10/90*, um de seus mais importantes trabalhos. A exemplo do que pensaram e formularam diferentes teóricos, o vídeo se transforma nesses filmes em uma verdadeira extensão do corpo de Kramer. A constância do trabalho de gravação excede qualquer plano de filmagem, no sentido classicamente cinematográfico. A possibilidade de dispor permanentemente de uma câmera ao alcance da mão, de uma prótese do olho e do pensamento, leva a uma nova forma de escritura que Kramer adota de maneira vital. A pequena fórmula “Você está sempre assistindo”, que Paul McIsaac repete a Kramer durante a filmagem de *Route one*, torna-se, no cineasta, uma segunda natureza.

*X Country* (1988) é, nesse sentido, fascinante, além do seu valor político produzido pela idéia de registrar um acontecimento já simbólico em si mesmo, como pode sê-lo o casamento, na propriedade do ex-presidente Monroe, de uma de suas descendentes – amiga pessoal de Kramer – com um membro de um grupo político que em seu tempo fora ativista na América Latina. É, além disso, a simples crônica de um casamento, com toda a ironia do que pode ser um vídeo “social”, diretamente montado na câmera seguindo a cronologia da cerimônia, da chegada dos visitantes até a festa final. Kramer dá prosseguimento, além de tudo isso, a uma espécie de procura de si mesmo por intermédio de seus amigos, e prende-se obsessivamente a gestos ou atos ínfimos, mas de grande intensidade, de sua mulher, Erika, ou de sua filha, Keja. O papel de Paul McIsaac, que aparece ao mesmo tempo como personagem convidado e como engenheiro de som, não é menos importante, com o dispositivo aparecendo como um ensaio desencadeador daquilo que será *Route one*, em todos os seus níveis significativos de proposição de construção de uma nova leitura dos Estados Unidos. Esse detalhe da presença de Doc é muito importante, na medida em que permite circundar esta obra capital que é *Route one* com dois filmes realizados em vídeos

não profissionais – *X Country* como prelúdio, e *Dear Doc* como *post-scriptum*.

A nostalgia que se pode ler em *Dear Doc* é efeito de uma visão mais profunda sobre aquilo que Kramer vive em Paris, sua nova casa, a proximidade permanente de sua mulher e sua filha. Kramer comenta essa realidade de um lugar afastado de sua outra família e de sua outra casa, de seu amigo Paul McIsaac e dos EUA. Esse nível permanente de auto-referenciamento, pelo qual Kramer coloca em cena sua própria existência, é penetrado pela *mise en scène* do trabalho de pesquisa musical efetuado por *Route one*, ao longo de incríveis sessões de gravação em que se vê essencialmente Barre Phillips e Michel Petrucciani. Encadeando-se *X Country* e *Dear Doc*, poderíamos chamá-los de Roteiro do filme *Route one*, para retomar o título das obras que Godard deu aos seus próprios filmes. Mas, na perspectiva de Kramer uma proposição de construir uma revisão em vídeo, operando variações e desenvolvimentos em torno da idéia de roteiro. Um novo conceito de escritura audiovisual que teria, inicialmente, a ver com uma leitura decididamente “hipertextual” de todo o trabalho de *Route one*, produzida de pontos de vista anteriores, *X Country*, e posteriores, *Dear Doc*. O processo de escritura “sobre” um filme implica uma revisão dos processos de realização desse filme e impõe, portanto, uma construção não linear do novo texto, neste caso eletrônico. E isso através do vídeo. Esse gênero bem pouco cultivado pelos cineastas – a reflexão sobre sua própria obra – é para Kramer oportunidade de utilizar o vídeo de forma inteligente e de enunciar uma série de pensamentos de importância fundamental para sua obra audiovisual. A série de vídeo-cartas que ele troca com Stephen Dwoskin prolonga por alguns momentos esse aspecto particular do vídeo “que pensa” o cinema, atacando de maneira exemplar as convenções do “auto-retrato”.<sup>10</sup>

10. Cf. “L’image à la vitesse de la pensée”, de Philippe Dubois, in *Cahiers du Cinéma* spécial Jean-Luc Godard, nov. 1990, e “Autoportraits”, Raymond Bellour, in *L’Entre-images*, La Différence, Paris, 1990.

11. Essa convocação a vinte artistas foi uma realização que apresentava uma série de vídeos curtos, que seriam transmitidos separadamente como uma parte do programa.

De todos os trabalhos feitos por Robert Kramer para a televisão, e em toda a sua trajetória, *Berlin 10/90* tem uma importância muito particular. A idéia da série “Live” que Philippe Grandrieux teve para o canal de televisão La Sept, da qual *Berlin 10/90* fazia parte, pode ser relacionada com outras experiências do mesmo tipo, por exemplo a série “Vingt p’tits tours”,<sup>11</sup> proposta no ano anterior por Jean-Paul Fargier, na ocasião das celebrações do bicentenário, e tomando como mote o primeiro centenário da

Torre Eiffel. Philippe Grandieux quis trabalhar dando destaque a uma das essências do aparelho televisual, a transmissão direta, reivindicando para si, por exemplo, outras experiências efetuadas nos Estados Unidos por diversos grupos artísticos e políticos, por exemplo o Paper Tiger,<sup>12</sup> que marcou a história da televisão não corporativa transmitida ao vivo. Tratava-se, em todos os casos, de afirmar a ruptura radical produzida especificamente para a televisão na história da representação: uma imagem e um som que existem quase no exato momento em que são produzidos. Uma instantaneidade que permitia a transmissão dessa informação a distância. Lembremos que desde o surgimento da gravação em vídeo, por volta de meados dos anos 50, a televisão vale-se cada vez menos de sua principal característica, que é a transmissão direta. Nam June Paik talvez seja o único autor que concebeu emissões não apenas realizadas diretamente, mas também transmitidas simultaneamente por satélite. Diante da rejeição da transmissão direta por parte do canal ao qual Grandrieux havia proposto seu projeto, a idéia da emissão era manter uma captação contínua, mas com uma única câmera, sem corte, sem possibilidade de pós-produção, mas sem difusão simultânea como seu criador desejava inicialmente.

Essas regras deram a Kramer oportunidade de concentrar de maneira antológica toda uma série de pesquisas, que ele conseguiu exprimir nessa proposição cuja simplicidade é apenas aparente. Uma tomada de uma hora que, uma vez terminada, implicava que o programa estava completo. O trabalho com o plano-sequência, a questão do auto-retrato, as relações câmera-personagem-fundo, a gravação do corpo e da voz, a visão da história coletiva e de sua própria história, a tensão entre cenário e construção de um espaço, os comentários ao vivo, a colocação de seu próprio corpo em cena, a utilização de imagens integradas ao vivo através de um televisor situado no espaço filmado, Kramer enquadrando/falando diante da câmera – estes são alguns dos elementos que Kramer procurou em toda a sua obra e que ele desdobra aqui de maneira nova, intensa e concentrada.<sup>13</sup>

Essa proposição se estrutura no interior de um único espaço constituído pela figura de Kramer, de costas para uma tela, que é o fundo sobre qual marchetaremos fragmentos do filme em questão. Espaço diegético muito complexo por sua proposição de colocar em relação diferentes planos provenientes de diversos lugares.

12. Cf. Jean-Paul Fargier, "N.Y. Turbulences bien tempérées", in *Cahiers du cinéma*, n. 337, juin 1982.

13. Essa complexidade de um discurso audiovisual profundamente político pode, por exemplo, ser comparada a recentes tentativas semelhantes de trabalho com o plano-sequência combinado com as tecnologias digitais. É o caso, muito comentado, de *Arca russa*, de Alexander Sokourov (2002), em que uma *steadycam* gravava um plano-sequência de mais de uma hora diretamente em digital em um disco rígido. O discurso desse filme, leitura da história czarista vista a partir da decadência da Rússia do terceiro milênio, revela-se bastante banal, em sua base ideológica, e perfeitamente indefensável diante da clareza e profundidade de Kramer ao se servir do mesmo dispositivo.

Trata-se, já, de evocar toda uma história própria, e a família, particularmente o pai. Um Kramer que é posto em cena e cujo protagonismo principal volta a acionar, com sua voz, seu rosto, sua memória em cena, sua história pessoal. É somente no vídeo que a trama complexa dessa proposta tão artesanal, fragmentada e sensível poderia encontrar seu suporte. Kramer não tem, definitivamente, necessidade da ficção, nem dos personagens, para (se) colocar em cena um pensamento, uma ideologia, ou sua própria narrativa histórica. Essa forma fragmentada de raciocínio tem muito a ver com um outro tipo de documentário, que poderíamos chamar de “auto-retrato-ensaio”, o qual afirma possibilidades de utilização do suporte vídeo em um processo que não recorre à montagem e que tem muito mais a ver com as possibilidades da transmissão direta. Mas uma transmissão direta de vídeo, mais que de televisão: a possibilidade de falar diante da câmera com um microfone na lapela, tal como o vemos fazer nas cartas a Steve Dwoskin, é uma maneira de inscrição, evidente e explícita, que só se pode realizar na transmissão direta do dispositivo vídeo, e que o cinema pode apenas simular.

A obra em vídeo de Robert Kramer é vasta e ultrapassa os limites deste texto, mas parecia-me importante considerar um de seus últimos trabalhos, *Ghosts of electricity*, que fez parte da série “Locarno moyen siècle”, e no qual se encontram renovadas algumas constantes do trabalho de Kramer. O âmbito da autobiografia, as séries de planos que mostram sua mulher Erika, ou sua filha Keja Ho, que ele filmou ao longo de toda a sua carreira e já estão ligadas à passagem do tempo, não somente nas imagens desses corpos tão observados no decorrer dos anos, mas em uma reflexão das relações dos corpos e de sua deterioração, a natureza, a energia e a tecnologia, em um conjunto que poderia se oferecer como uma poética do pós-humano, como às vezes a chamamos hoje. Das guerras telecomandadas à prótese corporal, há novos discursos que penetram na idéia do que é humano – ilustrados pela imagem sintomática, em *Ghosts of electricity*, do artista australiano Stelarc, com seu terceiro braço<sup>14</sup> –, e que nos levam a pensar que hoje Kramer estaria pensando e trabalhando com as questões que fazem as artes, as ciências e a tecnologia a partir de um lugar de alta reflexão e crítica, e não com a falta de profundidade que caracteriza a maior parte do debate contemporâneo.

Diante dos momentos particulares e preocupantes que vive

14. “O corpo precisa ser reposicionado, do reino físico, do biológico para a ciberzona da interface e da extensão – dos limites genéticos para a extrusão eletrônica. As estratégias rumo ao pós-humano tratam mais do apagamento do que da afirmação – uma obsessão que não é mais com o eu, mas uma análise da estrutura. Noções da evolução das espécies e distinção de gênero são remapeadas e reconfiguradas em hibridizações alternadas do homem-máquina.” Stelarc, “Das estratégias psicológicas às ciberestratégias: a protética, a robótica e a existência remota”, in Diana Domingues (org.), *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Edunesp, 1997.

a política européia, com seus partidos e seus homens políticos agarrados ao poder, com suas fronteiras fechadas aos outros países e àquelas e àqueles que não fazem parte da Comunidade, diante da perda de singularidade das linguagens e dos meios audiovisuais, assim como diante das dificuldades da produção independente, em um panorama audiovisual europeu em profunda decadência e sem resposta inteligente para os problemas mais urgentes do mundo, nesta primeira década do terceiro milênio, nós sofremos ainda mais com a ausência de Robert Kramer.

### Referências

- BELLOUR, Raymond. *L'entre-images*. Paris: La Différence, 1990.
- BONITZER, Pascal. Film politique. In: *Cahiers du Cinéma*, n.222, jul. 1970.
- BEAUVIALA, J.-P. Les machines du cinéma. *Cahiers du Cinéma*, n. 285 (fev. 1978) e n. 288 (mai. 1978).
- \_\_\_\_\_. Genèse d'une caméra. *Cahiers du Cinéma*, n. 348-350.
- \_\_\_\_\_. Technique d'un tournage: le marquage du temps. *Cahiers du Cinéma*, n. 426, déc. 1989.
- DOMINGUES, Diana (org.), *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Edunesp, 1997.
- DUBOIS, Philippe. L'image à la vitesse de la pensée. In: *Cahiers du Cinéma* spécial Jean-Luc Godard, nov. 1990.
- EISENSCHITZ, Bernard. *Points de départ*. Institut de l'Image, Aix-en-Provence, 2001.
- FARGIER, Jean-Paul. N.Y. Turbulences bien tempérées. In *Cahiers du cinéma*, n. 337, juin 1982.
- GODARD, Jean-Luc; MIÉVILLE, Anne Marie. Naissance (de l'image) d'une nation. *Cahiers du Cinéma*, n. 300, mai 1979.
- KRAMER, Robert. Carta do Vietnã. In: *Cahiers du Cinéma*, n. 458, jul. 1992.
- ORNIA, José Ramón Pérez. *El arte del video: introducción a la historia del video experimental*. Barcelona: RTVE-Serbal, 1991.



# Documentário: problemas de *mise en scène* e o horror da guerra

CRISTIAN BORGES

Doutor em cinema pela Universidade de Paris III

Curador e professor de cinema

**Resumo:** Desde os Lumière ou *Nanook*, os cineastas empregam algum tipo de “encenação” ao criar imagens documentais. Em filmes que abordam a guerra, torna-se bastante problemático o uso desse artifício, assim como se revela delicada a manipulação de imagens de arquivo. Considerando-se que haveria, ao longo do século XX, uma certa confusão entre encenações *bélicas* e encenações *cinematográficas*, que limites separariam, por um lado, ética de estética – num “sistema de representação” – e, por outro, pedagogia de pornografia – num “sistema de circulação” dessas imagens?

**Palavras-chave:** Documentário. *Mise en scène*. Imagens de guerra.

**Abstract:** Since the Lumière films or *Nanook*, filmmakers use *mise en scène* for producing documentary images. However, such procedure turns out to be problematic when applied to war films. Considering that there could have been some confusion, throughout the twentieth century, between filmic and war *mise en scène*, what could possibly be the boundaries unravelling, on one hand, ethics and aesthetics – within a “representational system” –, and on the other hand, pedagogy and pornography – within an “exchange system” of those images?

**Keywords:** Documentary. *Mise en scène*. War images.

**Résumé:** Depuis les frères Lumière ou *Nanook*, des cinéastes recourent à la mise en scène pour créer des images documentaires. Néanmoins, l'usage d'un tel artifice se révèle problématique lorsqu'il s'agit de films de guerre. Si l'on admet que les mises en scène cinématographiques et guerrières se confondent tout au long du XXe siècle, comment distinguer les frontières séparant, d'un côté, éthique et esthétique – dans un système de représentation – et de l'autre, pédagogie et pornographie – dans un système de dissémination d'images?

**Mots-clés:** Documentaire. *Mise en scène*. Images de guerre.

*A guerra, com suas montanhas de cadáveres, suas inúmeras migrações, seus campos de concentração, suas bombas atômicas, deixa muito para trás a arte da imaginação que pretendia reconstituí-la.*

André Bazin

Em 1998, durante uma visita ao ex-campo de concentração de Oranienburgo, próximo a Berlim, tive a ocasião de assistir a um filme, aparentemente educativo, realizado pelos americanos logo após a liberação do campo. Falado em alemão, ele apresentava uma espécie de manual, em várias lições e passo a passo, das diversas e melhores maneiras de se matar o maior número de pessoas com o mínimo esforço: uma verdadeira demonstração do que se poderia chamar de uma *economia da morte*, algo que havia sido desenvolvido, na prática, pelo sistema concentracional nazista. Assim, um homem explicava, de maneira calma, irônica e por vezes sorridente – num tom semelhante ao de programas de culinária da televisão –, como os nazistas matavam de tal ou tal forma, demonstrando com suas próprias mãos e com o auxílio de modelos vivos o modo mais eficaz de fazê-lo. Minha reação, instintiva e imediata, era de repugnância, diante de um filme que, totalmente deslocado de seu contexto original, parecia demonstrar de forma instrutiva justamente aquilo que pretendia denunciar: o sangue-frio com que se consegue matar uma ou mais pessoas.

Dois aspectos específicos ligados a essa experiência um tanto inquietante aguçaram minha curiosidade a respeito desse incômodo ritual de projeção: de um lado, o jogo perverso de *mise en scène* proposto pelo filme; de outro, a aparente confusão estampada no rosto de uma platéia de visitantes (composta, em sua maioria, por jovens estudantes alemães) não necessariamente preparada para “digerir” o que acabara de ver, pois, como esclarece Georges Didi-Huberman a propósito das imagens dos campos de concentração nazistas,

“olhar estas imagens hoje, segundo sua fenomenologia – por mais lacunar que seja sua restituição – é exigir do historiador [ou desse espectador anônimo de Oranienburgo] um trabalho de crítica visual ao qual, creio eu, ele não está normalmente habituado” (2003: 57).

Como podemos refletir acerca da elaboração/manipulação

de imagens e do papel da *mise en scène* (ou encenação) em determinados documentários – como os que tratam da guerra, para nos atermos a algo próximo do exemplo citado anteriormente –, levando em conta as implicações posteriores envolvidas no contato do espectador com tais imagens do horror? Começemos interrogando o primeiro aspecto mencionado acima, fonte de inquietação naquela ocasião: uma forma de *mise en scène* posta em prática em alguns documentários de guerra e suas possíveis variações.

### I. Das relações entre a imagem e sua encenação

Fenômeno contemporâneo do cinema e quase tão presente quanto ele ao longo de todo o século XX, a guerra genocidária, como forma habitual de “comunicação” entre povos e nações, atingiu um altíssimo grau de sofisticação, que nem mesmo o cinema pôde acompanhar. A máquina de guerra, atroz e impiedosa, só se deixaria filmar, ao que parece, segundo sua própria vontade. Prova disso: como explicar que o massacre planejado de milhões de pessoas (sobretudo judeus) não tenha sido filmado no exato momento de sua concretização, em vários anos de extradições, durante a II Guerra Mundial? Havia, é claro, uma censura imposta pela guerra. Primeiramente, pelos próprios nazistas, que não queriam deixar nenhum traço do aniquilamento sistemático de um povo inteiro, mas também, indiretamente, pelos aliados que não viam ou não queriam ver o que se passava naquele momento.<sup>1</sup> De todo modo, como observa Jean-Louis Comolli, “todas as grandes encenações bélicas ou políticas encontram no século XX seu apogeu fílmico; ou melhor, elas se submetem ao fascínio e à influência das grandes encenações cinematográficas, inspirando-se nelas e rivalizando com elas” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 13). O que nos remete, fatalmente, ao livro que Siegfried Kracauer publicou em 1947 – no qual ele identifica um forte vínculo entre as formações militares do III Reich (por exemplo, durante o Congresso do Partido em Nuremberg, em 1934, filmado por Leni Riefenstahl) e o “ornamento da massa” empregado em filmes expressionistas, como *O anel dos nibelungos* (Fritz Lang, 1924) –, bem como à infeliz relação entre os programas de cobertura de guerra na televisão (no estilo CNN) e os filmes hollywoodianos de mesmo tema (KRACAUER, 1988).

Assim, num *sistema de representação* sempre flutuante,

1. A esse respeito, ver o comentário de Farocki sobre seu filme *Imagens do mundo e inscrição da guerra* (Harun Farocki, 1989), em FAROCKI, 1994.

ambíguo e passível de controvérsia, podemos distinguir dois tipos básicos de imagens de guerra: aquelas (re)criadas em estúdio e/ou em locação para serem apresentadas (normalmente, mas nem sempre) nos filmes de ficção e de reconstituição histórica; e outras, mais documentais, tomadas no próprio momento do evento, dentro do “olho do furacão” (DIDI-HUBERMAN, 2003: 56), ou logo em seguida. No entanto, da mesma forma que estas últimas não são necessariamente menos subjetivas (manipuladas e manipuláveis) que as outras, tampouco as primeiras deixam de ser de arquivo (a partir de um determinado momento) –, mesmo porque certos filmes misturarão deliberadamente esses dois registros, para o bem ou para o mal, justamente como um reflexo da amálgama, mencionada anteriormente, entre “encenações bélicas” e “encenações cinematográficas”.

Mas para compreendermos melhor esse sistema de representação da guerra, devemos analisá-lo a partir de quatro camadas principais: duas no nível da relação representação/referente – a imagem do ato (de morte, de sofrimento etc.) e a imagem de um outro ato –; e duas no nível da *mise en scène* – a dramatização do ato e a (des)dramatização de um outro ato. Porém, cabe lembrar que, na maioria dos casos, encontraremos essas camadas misturadas em um mesmo filme.

### **O representado: a imagem do ato**

Às vezes, é possível que um evento grave seja registrado, apesar de todas as dificuldades e interdições. Esses registros *possíveis* configuram lampejos de resistência, tanto da parte dos prisioneiros quanto das próprias imagens. Há carrascos que se fazem fotografar<sup>2</sup> ou filmar, mas também há, ainda que com menos frequência, vítimas que deixam seus testemunhos, escritos ou em forma de imagens – os quais, “pretendendo-se sempre ‘reflexos do que existiu’, arquivos, notícias, documentos filmados, não passam de construções que se mascaram de inocência” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 13-14).

É o caso das quatro fotos tiradas por um membro do *Sonderkommando*<sup>3</sup> de Auschwitz, em agosto de 1944, e analisadas por Didi-Huberman. Aparentemente, trata-se do único indício visual oriundo de um crematório nazista a chegar até nós. Os problemas visuais que essas quatro fotos convocam – enquanto “imagens-arquivo” (“imagens sem imaginação”, segundo Claude

2. O exemplo mais recente, mundialmente conhecido, é o incidente com as fotos dos soldados americanos na prisão de Abu Ghraib (no Iraque), tema do documentário *Procedimento operacional padrão* (Erroll Morris, 2008).

3. Literalmente, “Comando Especial”: denominação pela qual os nazistas designavam os prisioneiros que trabalhavam para eles, dentro dos campos de concentração, os quais eram isolados dos demais cativos, para que fosse mantido sigilo em relação ao extermínio em massa, e acabavam sendo eliminados após algum tempo de trabalho.

Lanzmann), mas também “imagens-lacuna” (imagens que, apesar de já reunirem em si *todos os elementos* do Holocausto, não chegam a compor sua *imagem toda*) – são tanto de ordem espacial quanto temporal. E são justamente essas lacunas, essas ausências que tornam problemática sua interpretação. O que não impede que elas representem muito bem a

“fronteira ínfima que separa o *impossível* de direito – ‘ninguém pode representar o que se passou aqui’ – do possível, ou melhor, do *necessário* de fato: nós dispomos, graças a estas imagens, de uma representação, *apesar de tudo*, que se impõe, daqui em diante, como a representação *por excelência*, a representação necessária do que foi um momento de agosto de 1944, no crematório V de Auschwitz” (DIDI-HUBERMAN, 2003: 55).

Essas imagens, raríssimas, guardam em si uma espécie de memória desse *ato fotográfico* singular: conservando, a um só tempo, os vestígios do evento – as mulheres nuas que caminham perto da floresta, os homens que trabalham entre os cadáveres, tendo ao fundo a fumaça que sobe ao céu – e os vestígios de um gesto desesperado, inscrito num momento crítico, a mobilização dos membros do *Sonderkommando* que se empenharam, arriscando a própria vida, em capturar e transmitir essas imagens aos membros da resistência polonesa. Memória dupla e dupla potência de conservação. E como ilustra Comolli, a propósito do “paradoxo do rastro cinematográfico”: “desperto, ele ressuscita a essência da qual era somente o rastro” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 37).

### **O representável: a imagem de um outro ato**

Na falta de imagens do próprio evento – quando restam lacunas demais e respostas de menos –, novas imagens podem ser produzidas a fim de representá-lo, ainda que em segundo grau. Cria-se assim uma narrativa, se possível com aqueles que participaram diretamente do evento em questão, como forma de testemunho da existência (no presente) de uma ausência (de alguma coisa perdida, para sempre, no passado). Um dos melhores exemplos dessa *representação possível* continua sendo, sem dúvida, o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985).

Em suas nove horas e meia de duração, não é o genocídio judeu que vemos. Longe disso, assistimos a algo razoavelmente

“visível” e tolerável: os testemunhos, no presente, de vários sobreviventes dos campos de concentração nazistas, que contam a Lanzmann e sua câmera as histórias que eles viveram nos campos e nos guetos, durante a guerra, fazendo ressuscitar seus fantasmas pela palavra. Como espectadores, tornamo-nos igualmente testemunhas dessas narrativas pessoais que geram em nós mesmos uma dupla memória de cada uma delas: memória de um *presente contador* (o que vemos e ouvimos de cada depoente) e memória de um *passado contado* (sempre fragmentado, composto como um *patchwork* inacabado). Pois, justamente como afirma Jacques Rancière, “se a história não se atesta sem a construção de uma ficção heterogênea, é porque ela mesma é feita de tempos heterogêneos, feita de anacronismos” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 70).

Entretanto, apesar de seu filme e do papel importante que ele teria desempenhado como compositor de um colossal arquivo de testemunhos do massacre dos judeus da Europa, Lanzmann assume uma posição de ataque violento contra os arquivos e a abordagem “fetichizante” que, segundo ele, se estabelece em relação às possíveis imagens (ou restos de imagens) desse evento. Mas não seria exatamente o que ele faz ao comentar seu próprio filme: erigindo-o, presunçosamente, como “monumento” – “meu filme é um ‘monumento’ que faz parte do que ele monumentaliza” (LANZMANN, 2001: 274) – e como resposta final a esse evento? Um objeto, portanto, congelado, acabado e, assim, passível de ser justamente *fetichizado*.

### **O teatro da perversão: a dramatização do ato**

Freqüentemente, encontramos no cinema de ficção que retrata a guerra de maneira espetacular (ou espetaculosa) tentativas de uma espécie de *mise en scène* de atrocidades humanas – como nos filmes de Oliver Stone, Steven Spielberg e Roman Polanski, por exemplo. Curiosamente, mesmo num cinema de cunho mais documental podemos verificar uma tendência a se encenar o que poderíamos chamar de um *teatro da morte*, parecendo buscar um tipo de “belo” na conjuração de gestos mortais resgatados do passado. Apela-se, assim, para uma *estética do horror*, quando o mais necessário seria, talvez, recorrer-se a uma *ética da memória*.

Mesmo em alguns momentos de *Shoah*, Lanzmann faz uso

do que denominamos uma *mise en scène da morte*, em pelo menos um dos casos completamente dispensável: a seqüência na qual o ex-condutor polonês refaz, pela janela do trem que conduz como antigamente até a estação terminal, o gesto de morte passando o dedo no pescoço. Um gesto que ele repetia, como nos explicará somente mais tarde, sempre que chegava à estação do campo, durante a guerra. Assim, percebemos nessa seqüência dois registros de representação muito diferentes, mesmo antagônicos: primeiramente, a cena sem palavras, somente o ato de conduzir o trem, meditando pela janela (sobre o quê, não sabemos, e já nos questionamos sobre a autenticidade dessa “meditação” diante da câmera), reativando (ressuscitando) enfim o gesto de morte; em seguida, no registro mais corrente do filme, ele se dirige à câmera para simplesmente nos contar o que se passava na época da guerra, refazendo mais uma vez o mesmo gesto, só que desta vez desprovido de uma dramatização forçada: um gesto apenas, contextualizado em seu testemunho, sem ser enfatizado à parte. Aliás, as narrativas por si sós são fortes e chocantes o bastante, o que permite, portanto, abrir mão de qualquer tipo de ilustração mais enfática – o que, por sua vez, acabaria certamente assumindo ares de uma certa perversão, por parte do cineasta (devido às escolhas deliberadas em relação à composição dos planos, posição da câmera, ritmo, montagem etc.), ao “fetichizar” ou “mitificar” o gesto, tornando-o *esteticamente relevante* (espetacular) para o espectador.

Artifício semelhante aparece em *S-21, a máquina de morte do Khmer Vermelho* (Rithy Panh, 2004), filme que trata do massacre perpetrado no Camboja sob o regime de Pol Pot. Seu diretor declara se sentir “(...) como um agrimensor de memórias e não como um fabricante de imagens”. Porém, como cineasta, ele é, antes de tudo, um “fabricante de imagens” e como tal acaba por se assumir: “a base do meu trabalho é a escuta. Eu não fabrico o evento” (PAHN, 2004: 15). No entanto, ainda mais que Lanzmann, ele interrompe a voz dos depoentes para dar vazão a uma espécie de teatro nefasto, como atesta uma crítica da época: “oito cenas de *S-21* mostram antigos torturadores reproduzindo, nas salas desertas do centro de extermínio, os movimentos cotidianos que eles efetuavam na época” (MANGEOT, 2004: 18). Mais uma vez, não basta que os torturadores (ou as vítimas) contem para o cineasta e sua câmera (e logo para nós, espectadores) os

atos passados: eles devem ser “atores” de si próprios, “atores” do terror. Assim, o cineasta impõe que eles “representem” (no sentido teatral da palavra) a grande máquina de morte que eles encarnavam na época, repetindo várias vezes suas ações, até a exaustão (deles e do espectador). Mas quem ou o quê, afinal, procura-se esgotar? O antigo torturador (que na época não tinha mais que “13, 14 anos”)? Os ex-torturadores ou antigas vítimas que venham a assistir ao filme? Os espectadores em geral? A memória, o esquecimento? Ou talvez o sofrimento? Seja como for, longe das sutilezas da sugestão, o que essas imagens produzem é uma sensação de perplexidade paralisante – bem próxima da “pornografia” denunciada por Godard em relação à cena da câmara de gás de *A lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993). Por gosto pelo grotesco ou por falta de confiança no poder da palavra e na imaginação do espectador, o que se vê, em todo o caso, é uma espécie de teatralização, algo sadomasoquista: uma repetição do inferno, com certo gozo, sem redenção, nem a esperança de revelar o *patético* da situação, o ridículo de se “brincar” com os mortos, buscando apenas “ressuscitar” ou “exorcizar” os espectros, através de gestos reiterados.

#### **O teatro da redenção:<sup>4</sup> a (des)dramatização de um outro ato**

Paralelamente, há uma outra espécie de *mise en scène* que é mais empregada em documentários do tipo ensaístico. Estes misturam às vezes imagens de arquivo a outros tipos de imagens – como, por exemplo, imagens de outros filmes (documentais ou de ficção) –, compondo o filme sobretudo a partir da montagem. Esse tipo de procedimento parece ter como objetivo principal a superação de um ato passado, não mediante o emprego de um método *catártico* – de apagamento (Lanzmann) ou de exorcismo (Rithy Panh) –, mas antes por um questionamento que leve a uma compreensão possível (múltipla e fragmentada, distanciada e crítica), apontando para um futuro, sempre presente. Como destaca Comolli: “cada tomada cinematográfica é uma certidão de nascimento” (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997: 35).

Trata-se, afinal, de uma *mise en forme* (mais que de uma *mise en scène*), motivada por uma vontade de conhecimento *ativa* daquilo que se encontra em torno do terror – suas fontes, mas também seus espectros atuais –, descartando suas mórbidas evocações estetizantes (visto que “o horror real nos é *fonte de*

4. Emprego aqui o termo “redenção” no sentido de um conhecimento como “fonte de ação”, segundo a concepção de Siegfried Kracauer (baseada no mito da Medusa), interpretada por Didi-Huberman (KRACAUER, 1997 e DIDI-HUBERMAN, 2003: 189-226).

5. A respeito das *História(s) do cinema* de Godard, cf. AUMONT, 1999 e DIDI-HUBERMAN, 2003: 151-187.

impotência”). Exemplos dessa *ativação* podem ser encontrados em alguns filmes de Santiago Alvarez e de Chris Marker, assim como em *Noite e nevoeiro* (Alain Resnais, 1955) ou nas *História(s) do cinema* (Jean-Luc Godard, 1988-1998).<sup>5</sup> Encontraremos uma *ativação* equivalente no trabalho de Michel Foucault, em sua busca tanto por fragmentos de arquivos e traços deixados por marginais ou oprimidos do passado quanto por seus ecos contemporâneos. Pois, segundo Philippe Artières, pesquisador em História do LAHIC-CNRS (Paris),

“Foucault não utiliza os arquivos por sua singularidade, mas para produzir gestos de pensamento, efeitos de arquivos sociais e políticos. Não se trata do arquivo-ornamento, nem do arquivo-reliquia, menos ainda do arquivo-prova, mas do arquivo-armadilha, uma arma para se escrever uma história do presente” (ARTIÈRES, 2004: 34).

Encerrando esta breve reflexão acerca do papel da criação/ utilização de imagens documentais, dentro do que denominamos aqui um *sistema de representação da guerra* – sendo o cinema um meio de expressão de natureza fragmentária e heterogênea –, em sua relação com a história recente, cabe considerarmos, enfim, o conceito de *temporalidade histórica diferencial*, proposto por Louis Althusser:

“[A construção do conceito de História] não tem nada a ver com a seqüência visível dos eventos registrados pela crônica (...) a verdadeira História não tem nada que permita lê-la na continuidade ideológica de um tempo linear que bastaria escandir, cortar; ela possui, ao contrário, uma temporalidade própria, extremamente complexa e, claro, perfeitamente paradoxal, diante da simplicidade desconcertante do preconceito ideológico. (...) O presente de um nível é, por assim dizer, a ausência de um outro, e essa coexistência de uma ‘presença’ e de ausências não passa do efeito da estrutura do todo sobre sua descentralização articulada” (ALTHUSSER, 1965: 122-133).

## II. Das relações entre a imagem e o espectador

Partindo do pressuposto de que qualquer filme, seja ele documental ou de ficção, seria afetado por algum tipo de *mise en scène* – basta lembrarmos dos primeiros filmes dos irmãos Lumière ou ainda de *Nanook, o esquimó* (Robert Flaherty, 1922),

comumente considerado o “primeiro documentário” propriamente dito, apesar do assumido recurso de Flaherty à encenação e à manipulação da realidade, durante as filmagens<sup>6</sup> –, pudemos rapidamente observar, até aqui, algumas das formas que essa encenação pode tomar, em se tratando de filmes de guerra, bem como os possíveis problemas éticos/estéticos que determinadas opções de *mise en scène* implicariam nesse caso. Mas, por outro lado, o que dizer da recepção desses filmes (dessas imagens e suas encenações) por parte de um público não necessariamente preparado para processá-los, dentro do que poderíamos chamar de um *sistema de circulação de imagens* agindo em torno da relação entre cineastas, imagens documentais e espectadores?

Trata-se de uma relação a princípio bastante complexa e delicada, devido principalmente ao seu conteúdo muitas vezes controverso – imagens de tortura, morte ou outras atrocidades de guerra – e ao caráter problemático de sua difusão – há décadas, por exemplo, crianças e jovens alemães são obrigados pelo sistema de ensino a assistir, pelo menos três vezes ao longo de sua escolaridade, ao filme de Resnais sobre os campos de concentração nazistas (*Noite e nevoeiro*),<sup>7</sup> entre outros, sem necessariamente contar com uma preparação adequada de especialistas (seja da área do cinema ou da psicologia). Poderíamos, assim, questionar essa espécie de *sistema de difusão do horror*, com base em três categorias que estabeleceriam o estatuto da relação do que é mostrado com sua função no momento exato de sua visualização: uma *pedagógica*, outra *pornográfica* e uma terceira, *poética* – segundo uma analogia com a teoria da função mental proposta por Platão, na *República*, e dividida em três partes: a razão, o apetite ou o desejo e a cólera ou a indignação.

### **O aprendizado do horror: a razão pedagógica**

Há certos filmes que podem funcionar, efetivamente, como um guia ou manual de tortura. Um dos filmes mais impressionantes nesse sentido continua sendo *A batalha de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), denúncia brutal da guerra da Argélia do ponto de vista dos argelinos, contando com a participação efetiva dos próprios habitantes e protagonistas dos eventos reais como atores do filme. Nele, são demonstradas, com riqueza de detalhes, algumas das técnicas de tortura elaboradas e aplicadas pelos militares franceses durante a guerra da Argélia (aparentemente, aprendidas anos

6. Evidentemente, a presença da “encenação” fica muito mais clara em um filme como *Valsa com Bashir* (Ari Folman, 2008), graças ao recurso à animação, como forma de distanciamento e estilização assumidos, descartando qualquer tentativa de mascaramento ou pretensão a um suposto “registro cru da realidade”, ainda almejado por certos filmes, digamos, mais ingênuos.

7. Detalhe importante: a versão vista pelos alemães difere sensivelmente da versão original em francês (com texto de Jean Cayrol e narração de Michel Bouquet), pois a narração *off* é traduzida pelo poeta Paul Celan e, portanto, o “eles” do texto original torna-se, por vezes, “nós”, deixando-a ainda mais dura para os alemães.

8. Cf. *The New York Times* de 7 set. 2003 e *Le Monde*, de 9 set. 2003, além do dossiê especial sobre o filme no n. 593 da revista *Cahiers du Cinéma*, set. 2004, e os extras do DVD duplo do filme, editado na França por Studio Canal.

antes com a Gestapo, durante o período de ocupação nazista). Curiosamente, cerca de quarenta anos após sua realização, o filme continuaria a dar provas de sua contundência “educativa”, sendo desviado de sua meta original e servindo, afinal de contas, como uma espécie de filme paradidático, propondo uma *pedagogia da morte* à francesa: após ter sido utilizado, nos anos 1970, no âmbito da chamada Operação Condor, pelos americanos no treinamento dos militares que instaurariam as ditaduras na América Latina, em 27 de agosto de 2003 a Direção de Operações Especiais do Pentágono convidaria seus militares para uma exibição fechada do filme. Assim dizia o convite: “Como vencer uma batalha contra o terrorismo, perdendo a guerra no nível das idéias? (...) Para saber a resposta, venha assistir a uma rara projeção deste filme”.<sup>8</sup>

Ao empregar uma “didática” muito próxima daquela do filme visto em Oranienburgo, Pontecorvo presta seu filme a esse tipo de desvio, justamente ao tentar criticar o “inimigo” reiterando, por assim dizer, seus próprios métodos. O que comprovaria perfeitamente o intercâmbio criativo, apontado acima por Comolli (COMOLLI; RANCÈRE, 1997: 13), entre *mise en scène* bélica e *mise en scène* cinematográfica. Diante dessas imagens, mesmo um espectador desarmado não deixa de assimilar a “lição”, ainda que sem saber muito bem o que fazer com ela.

### Uma erótica da morte: desejo de pornografia

Outros filmes trabalham de modo ainda mais incisivo o caráter *voyeurista* do espectador, ativando seus desejos mais baixos e inconfessos, ao explorar de certa forma a estreita relação entre pulsões de sexo e pulsões de morte – como já alertavam as teorias de Georges Bataille (1957) sobre o erotismo. Como afirma Susan Sontag (2003: 49), “parece até que o apetite pelas imagens que mostram corpos martirizados é tão intenso, ou quase, quanto o desejo por imagens revelando corpos nus”. Essa dinâmica de corpos martirizados/erotizados resultaria, em última instância, em imagens de uma pornografia mortal, pois “qualquer imagem mostrando a violação de um corpo atraente é, em certo grau, pornográfica” (SONTAG, 2003: 103).

Encontraríamos nessa categoria as filmagens (com o auxílio de uma câmera ou celular) de tortura e martirização,<sup>9</sup> oriundas ou não de uma guerra – como as imagens divulgadas por terroristas ou soldados de seus prisioneiros –, assim como os inúmeros

9. De certo modo, próximas dos chamados *snuff-movies*, de fabricação doméstica e caráter sádico.

vídeos divulgados na internet mesclando pedofilia e relações sadomasoquistas, além de imagens captadas por câmeras de vigilância ou amadoras – como as chocantes imagens que revelam, às vezes em detalhe, o massacre de Ruanda, em 1994. Imagens cujo estatuto permanece flutuante e cheio de ambigüidades, provocando no espectador um misto de perplexidade e desejo – nem que seja apenas o desejo mórbido de *olhá-las*. Como resume Sontag, em relação às imagens dos soldados americanos em Abu Ghraib,

“(...) a significação dessas imagens não reside simplesmente no fato de que esses atos possam ter sido perpetrados, mas também no fato de que seus autores não tinham nenhuma idéia de que poderia haver algo de mal no que elas mostram. Mais horrível ainda, porque essas imagens foram capturadas para circular e para serem vistas por inúmeras pessoas, tudo aquilo era para se divertir”. (SONTAG, 2004: 29).

#### **Por uma poética do sofrimento: uma indignação necessária?**

De outro modo, pode-se falar também de uma *arte do sofrimento*, criada a partir de imagens de arquivo ou de imagens captadas pelo próprio cineasta, visando a atingir o espectador por um viés estético – porém, sem estetizar a realidade registrada, mas, em segundo grau, sua representação. Será sempre problemático, tanto ética quanto esteticamente, tratarmos de um trabalho artístico cujo tema seja a imagem da morte ou do sofrimento de um outro – “pois o outro, mesmo quando não se trata de um inimigo, é sempre percebido como alguém a ser visto, e não como alguém que (seguindo nosso exemplo) também vê” (SONTAG, 2003: 81). No entanto, alega-se tratar-se de uma arte sempre necessária, pois ela pode agir como uma arma de indignação e revolta contra o terror, contra o esquecimento.

Dois exemplos que nos vêm à mente são, por um lado, o livro *Krieg dem Krieg! (Guerra à guerra!)* do anarquista alemão Ernst Friedrich (1924), que reúne mais de 180 fotos impressionantes de corpos, construções e cidades inteiras mutilados pela guerra; por outro lado, o filme italiano *Oh, uomo* (Yervant Gianikian e Angela Ricci-Lucchi, 2004), verdadeiro desfile de atrocidades da I Guerra Mundial inscritas nos corpos de soldados, filmados em hospitais e asilos austríacos, expondo suas amputações, suas ausências: de olhos, nariz ou boca, orelhas, membros etc. –, um autêntico

10. De acordo com a descrição do catálogo da mostra Semana dos Realizadores do Festival de Cannes de 2004, na qual o filme foi apresentado.

“catálogo anatômico do corpo ferido”.<sup>10</sup>

Qual poderia ser a finalidade de uma arte feita sobre traços e destroços de morte e destruição? Como evitar seu caráter sensacionalista ou fetichizante, guardando apenas uma lição da indignação que levaria à ação, à não repetição desses atos? Uma resposta possível, entre tantas outras, talvez seja esta, dada pelos próprios cineastas de *Oh, uomo*:

“Buscamos nos arquivos a documentação sobre as conseqüências da guerra nos corpos, no espírito humano (...) o anonimato dos sobreviventes registrados cinematograficamente nos surpreende. Não conhecemos seus nomes, nem seus sofrimentos, suas histórias de guerra, sua sobrevivência. (...) As imagens encontram-se à nossa disposição para serem tocadas com os olhos, com o coração, com a razão. As imagens renascem para nós, vindas do fundo obscuro do passado, propondo-nos o presente. Como pudemos esquecer? Será que não aprendemos nada?” (GIANIKIAN; RICCI-LUCCHI, 2004: 49-50).

Neste breve percurso, esboçamos apenas algumas pistas acerca das possibilidades encontradas pelo cinema documentário para dar conta de algo tão delicado, controverso e pungente quanto o registro ou a representação das guerras e sua relação com platéias de diferentes épocas e níveis culturais.<sup>11</sup> Mas, ao afrontar sejam as próprias imagens dos eventos (o *representado*), suas evocações possíveis (o *representável*), sua dramatização (o *teatro da perversão*) ou a desdramatização do que permanece em torno deles (o *teatro da redenção*), o fato é que essas imagens e encenações parecem oscilar, uma vez mais, entre uma ética e uma estética que tentam se equilibrar precariamente entre um uso pedagógico, ou pornográfico, ou poético – extrapolando, dessa forma, o próprio documentário.<sup>12</sup>

11. Cf. Um texto que descobri apenas recentemente, mas que discute algumas das questões aqui levantadas: um ensaio de Jacques Rancière, intitulado “L’image intolérable” (RANCIÈRE, 2008: 93-114).

12. O presente texto, cuja primeira versão foi escrita originalmente em 2004, foi apresentado, parcialmente, no 13<sup>o</sup> Visible Evidence - Encontro Internacional de Pesquisadores do Documentário, em agosto de 2006, em São Paulo.

## Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Lire le capital - I*. Paris: Maspero, 1965.
- ARTIÈRES, Philippe. Foucault et les archives. *Les Inrockuptibles*, n. 445, 9 jun. 2004.
- AUMONT, Jacques. *Amnésies : fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*. Paris: P.O.L., 1999.
- BATTAILE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- COMOLLI, Jean-Louis; RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur histoire*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2003.
- FAROCKI, Harun. La guerre, inscrite sur les images du monde. *Trafic*, n. 11, été 1994.
- FRIEDRICH, Ernst. *Krieg dem Krieg!* [1924]. Ed. it. *Guerra alla guerra!*. Milano: Mondadori, 2004.
- GIANIKIAN, Yervant; RICCI-LUCCHI, Angela. Buscamos nos arquivos... *Cahiers du Cinéma*, n.590, mai 2004.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão* [1947]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Theory of film: the redemption of physical reality* [1960]. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- LANZMANN, Claude. Le monument contre l'archive. Entretien avec Daneil Bougnoux, Régis Debray, Claude Mollard. *Les Cahiers de Médiologie*, n. 11, 2001.
- MANGEOT, Philippe. Une cérémonie. *Cahiers du cinéma*, n. 587, fév. 2004. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- PANH, Rithy. Je suis un arpenteur de mémoires. *Cahiers du Cinéma*, n. 587, fév. 2004.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique, 2008.
- SONTAG, Susan. *Devant la douleur des autres*. Paris: Christian Bourgois, 2003. [Ed. br.: *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.]
- \_\_\_\_\_. Le choc et l'effroyable. *Les Inrockuptibles*, n. 446, 16 jun. 2004.



# **Os encontros interculturais inesperados nos cinemas brasileiro e quebequense**

HUDSON MOURA

PhD em Cinema e Literatura pela Universidade de Montreal no Canadá

Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP

**Resumo:** Os cinemas brasileiro e quebequense mostram bem as questões interculturais que as identidades nacionais provocam quando entram em contato com estrangeiros ou quando diferentes gerações *inesperadamente* se encontram. Em vários filmes recentes, como *As invasões bárbaras*, de Denys Arcand, *A novena*, de Bernard Émond, *Littoral*, de Wajid Mouawad, *Um passaporte húngaro*, de Sandra Kogut, *Amélia*, de Ana Carolina, ou *Cinema, aspirinas e urubus*, de Marcelo Gomes, os encontros entre culturas estrangeiras ou diferentes gerações são ocasiões importantes para se estabelecer um diálogo e ao mesmo tempo questionar a prática cinematográfica.

**Palavras-chave:** Cinema. Interculturalidade. Brasil. Quebec. Identidade nacional.

**Abstract:** Brazilian and Quebecois cinemas show very well the intercultural questions that national identities stimulate when they come into contact with foreigners or when different generations unexpectedly meet each other. In various recent movies, such as *The Barbarian Invasions*, by Denys Arcand, *The Novena*, by Bernard Émond, *Littoral*, by Wajid Mouawad, *A Hungarian Passport*, by Sandra Kogut, *Amélia*, by Ana Carolina, or *Cinema, Aspirins and Vultures*, by Marcelo Gomes, the meetings between foreign cultures or different generations are important occasions to establish a dialogue and, at the same time, to question the cinematographic practice.

**Keywords:** Cinema. Interculturality. Brazil. Quebec. National Identity.

**Résumé:** Les cinémas brésiliens et québécois montrent bien les enjeux interculturels que les identités nationales remettent en question quand elles sont en contact avec des étrangers ou quand les différentes générations se retrouvent dans des rencontres inattendues. Dans plusieurs films comme *Les invasions barbares* de Denys Arcand, *La neuvaine* de Bernard Émond, *Littoral* de Wajid Mouawad, *Um passaporte húngaro* de Sandra Kogut, *Amélia* de Ana Carolina, ou *Cinema, aspirinas e urubus* de Marcelo Gomes, les confrontations entre les cultures étrangères ou bien entre différentes générations sont des occasions importantes pour établir un dialogue et questionner la pratique cinématographique.

**Mots-clés:** Cinéma. Interculturalité. Brésil. Québec. Identité nationale.

Na noção de intercultural, o prefixo *inter* indica uma comunicação e uma tomada de consciência na relação *entre* indivíduos, grupos e identidades culturais diversas. Essa relação pode ser muito difícil de se estabelecer ou mesmo impossível de se efetivar, pois o intervalo do “entre” pressupõe ainda uma diferença, um intervalo e um espaço intermediário. O “inter” não significa uma unidade, mas sim pressupõe o seu potencial do *devenir*. O intercultural se situa na *démarche*, ele não corresponde a uma realidade objetiva porque o processo intercultural acontece no movimento e em razão das diferenças que esse encontro provoca e tensiona. No intercultural, o “outro” nos coloca em contato “diferentemente” em relação ao nosso conhecimento e à nossa concepção de mundo.

O conceito de interculturalismo é pouco utilizado e freqüentemente mal empregado devido ao fato de o aspecto “cultural” do termo ser sempre confundido ou assimilado como multiculturalismo, pluralismo cultural ou transculturalismo. Mas esquecemos sua característica principal, que é a questão *relacional* que o prefixo “inter” estabelece no “entre” culturas.

É essa relação do “entre” (seja da rejeição ou da interação), o movimento relacional e o dinamismo que os encontros interculturais provocam que me interessam nesta análise sobre alguns filmes da safra recente dos cinemas brasileiro e quebequense. Os filmes não buscam uma homogeneização das imagens e histórias mostradas na tela, mas questionam suas diferenças e semelhanças, e sobretudo mostram as diversidades culturais que as separam. Tudo isso em uma perspectiva do *devenir* das imagens.<sup>1</sup>

Nesta análise sobre dois cinemas nacionais, Brasil e Quebec,<sup>2</sup> a questão que se coloca é como a prática midiática intercultural através de encontros “inesperados” ajuda a repensar as identidades culturais nacionais e a sua relação com a História.

### Os encontros interculturais no cinema brasileiro

Os “encontros inesperados” foram um dos principais temas do Cinema da Retomada.<sup>3</sup> Durante esse período, o cinema brasileiro promoveu vários “encontros inesperados”, como em *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), entre a professora aposentada e o menino Josué; em *O primeiro dia* (Walter Salles e Daniela Thomas, 1999), entre o prisioneiro João e a professora suicida

1. Um tema recorrente nos estudos cinematográficos do Quebec é a dificuldade que o povo quebequense tem em definir “identidade cultural”.

2. A província canadense do Quebec não é um Estado-nação, mas por diferenças culturais, políticas e lingüísticas, é considerada pelo governo do Canadá como uma nação no seio da confederação canadense.

3. O Cinema da Retomada (1995-2002) representa para a cinematografia brasileira o renascimento do cinema após o corte orçamentário geral no setor das artes decretado pelo então presidente Collor de Mello, eleito em 1989. Apesar das divergências de teóricos e estudiosos do cinema quanto à data do seu término, eu considero o apogeu do cinema comercial de *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles, e a hegemonia das grandes produções cinematográficas da TV Globo, por intermédio da Globo Filmes, como marco do início de uma nova fase da produção do cinema brasileiro (cinema de gênero) e de uma certa independência em relação aos subsídios governamentais da Lei do Audiovisual.

Maria; em *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997), entre Lampião e o cineasta libanês Benjamin Abraão; em *O que é isso companheiro?* (Bruno Barreto, 1997); entre os seqüestradores-revolucionários e o embaixador americano, e em *Como nascem os anjos* (Murillo Salles, 1996), entre os meninos de rua e a família burguesa americana.

Essa noção foi desenvolvida por Ismail Xavier (2000) e retomada por Stella Senra (2002, 2006). O conceito nos ajuda a situar a interculturalidade no cinema brasileiro, pois vários desses encontros se passaram entre brasileiros e estrangeiros. Como, por exemplo, nos filmes *Amélia* (2000), de Ana Carolina, e *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes. Em *Amélia*, o encontro se passa entre a atriz francesa Sarah Bernhardt e três mulheres do interior de Minas Gerais. Em *Cinema, aspirinas e urubus*, o encontro é entre Ranulpho, um caboclo do sertão nordestino, e o alemão Johann, um vendedor de um novo produto miraculoso, a aspirina.

Xavier afirma que o cinema dos anos 90 foi marcado pelo retorno às questões nacionais e políticas no cinema brasileiro, aquelas articuladas pela “alegoria” desde o Cinema Novo. Em *Amélia*, as relações entre as mulheres se apresentam como um *vis-à-vis* da questão nacional pela tensão entre centro e periferia e entre colonizador e colonizado. Através de um encontro inesperado e bastante original, o filme leva a atriz francesa Sarah Bernhardt (1844-1923) à casa de três matutas mineiras. Um encontro que não estava nos planos de Bernhardt, assim como a possibilidade de se deixar “contaminar” pela periferia. As velhas senhoras brasileiras também não planejavam tal interação, e no entanto elas se encontraram nessa situação. Assim, Ana Carolina opõe dois mundos e faz com que eles estabeleçam uma relação de dependência mútua. Seus filmes sempre mostraram mulheres que se rejeitam e que, por fim, se complementam em situações-limite. Segundo Senra, a diretora sempre trabalha as questões psicológicas de seus personagens na esfera de relações íntimas, que resultam em uma ressonância social e histórica.

É também como uma relação histórica que Senra vê o encontro entre Ranulpho e Johann em *Cinema, aspirinas e urubus*. Entretanto, essa relação não tem nenhum aspecto alegórico como em *Amélia*, mesmo que esse encontro seja também “inesperado”, entre dois mundos distantes e interconectados a uma evocação

explícita à História. O filme é habitado por uma certa nostalgia. A primeira imagem que vemos na tela é um clarão branco (imagem superexposta) que pouco a pouco se revela ser uma estrada vista pelo retrovisor de um caminhão que cruza o sertão nordestino. Desde o começo já existe essa relação histórica, pois o sertão é um dos símbolos e imagens mais importantes para o cinema brasileiro. É como se olhássemos o sertão mítico e midiático visto nas telas de todo país através do Cinema Novo. Um cinema que insistiu bastante no contraste social, por meio de uma fotografia preto e branco fortemente contrastada entre o claro e o escuro.

As referências à História aumentam à medida que avançamos na narrativa do filme. O tempo é preciso (1942) e o roteiro é baseado em um fato real (na tela lê-se: *história real*). Os dois personagens são um alemão que foge da guerra em seu país e um brasileiro, um caboclo que foge da seca nordestina e parte em direção à cidade grande em busca de uma promessa de prosperidade econômica e social. O filme de 2002 continua fiel ao tema da questão nacional dos anos 90, ao mostrar a modernização do país em associação com as transformações históricas. Assim, o sertão pode ainda ser visto como uma espécie de mundo anterior, tradicional, que não existe mais.

### **Os encontros intergeracionais no cinema quebequense**

A relação histórica que vemos nos “encontros inesperados” no cinema do Quebec, os quais são igualmente muito presentes, acontecem principalmente entre gerações, como em dois grandes sucessos recentes: *Invasões bárbaras* (*Les invasions barbares*, 2003) de Denys Arcand e *A novena* (*La neuvaine*, 2005) de Bernard Émond. Nesses dois filmes as crenças e as ideologias se confrontam em um debate acirrado.

*A novena* marca fortemente o retorno do sagrado no cinema quebequense, de maneira inesperada, por intermédio da nova geração que reivindica esse legado cultural-religioso.<sup>4</sup> A história do filme é a de uma mulher de 50 anos, Jeanne, que após passar por uma grande tragédia familiar resolve cometer o suicídio. Na iminência de perpetrar o ato, em um pequeno vilarejo às margens do rio São Lourenço, aparece no seu caminho o jovem François. Morador de um vilarejo próximo, François está fazendo uma novena para o restabelecimento de sua avó que está morrendo. A descrente Jeanne respeita a fé de François, apesar de não

4. Outro filme de grande sucesso a reivindicar a religião católica como parte da formação cultural quebequense é *C.R.A.Z.Y.* (2005), de Jean-Marc Vallée.

compreendê-la. E mesmo que faça um esforço para voltar a acreditar e ter esperanças na vida, ela não consegue entender e se engajar na moral e nos princípios cristãos.

Esse encontro vai desestabilizar uma geração que negou o sagrado e a cultura cristã, os quais o cinema criticou acirradamente desde os anos 60, em muitos dos casos por meio da ironia, posicionando-se contra o poder e a influência da igreja católica na sociedade quebequense.

Essa mesma geração será questionada mais uma vez sobre suas ideologias e crenças no filme de Denys Arcand, *As invasões bárbaras*. O encontro se estabelece também em uma situação de choque cultural com a nova geração. Rémy, o mesmo personagem cínico e crítico do sistema capitalista ocidental de *O declínio do império americano* (1986), encontra-se agora em um leito de hospital. Professor universitário que sempre apoiou o socialismo de esquerda do governo, Rémy se vê obrigado a se aposentar e passar a depender do poder econômico do seu filho, Sébastien, para seguir com seu tratamento contra o câncer. Mais uma vez, é a nova geração que vai de encontro a um ideal de sociedade falido, nesse caso socioeconômico.

Rémy não encontrará a redenção, ao contrário de Jeanne em *A novena*. Ele optará pelo suicídio assistido nos Estados Unidos. Uma decisão tão bem pensada e esperada quanto desiludida e impotente diante da falência do sistema social e intelectual acalentado por toda uma geração. O mundo sonhado e igualitário não só não existe mais; agora ele é regido pelas leis que o seu filho capitalista domina e ferozmente defende.

### **As questões identitárias nos encontros inesperados**

Os cinemas brasileiro e quebequense mostram bem as questões interculturais das identidades nacionais. A história e as ideologias são colocadas em questão através de encontros inesperados, quando estes colocam estrangeiros ou diferentes gerações face a face.

Em *Um passaporte húngaro* (2001), da brasileira Sandra Kogut, e em *Littoral* (2004), do canadense Wajid Mouawad, o confronto entre culturas estrangeiras é uma importante ocasião para se restabelecer um diálogo e saldar uma dívida histórica ou pessoal ligada à questão da imigração e ao exílio. No caso de Kogut, a diretora realiza uma empreitada bastante singular ao

pedir a nacionalidade ao país natal de sua avó, uma imigrante européia da Segunda Guerra Mundial. No início do filme, Kogut telefona ao Consulado da Hungria em Paris, cidade onde vive, e pergunta “prosaicamente” se uma pessoa cujos avós são húngaros tem direito à cidadania húngara.

Trata-se, na realidade, de duas conversas em francês, montadas de modo contínuo como única, mas ocorridas em dois momentos distintos. Enquanto que uma voz masculina que recebe um dos telefonemas acha que não, o neto de um húngaro não pode obter o passaporte húngaro, uma voz feminina que recebe a outra chamada considera que sim, basta reunir a papelada que comprove a origem húngara dos avós. Dessa maneira, estabelece-se a dinâmica e intriga do filme, no qual a protagonista/diretora busca lidar com a burocracia estatal e as memórias e documentos familiares. Os inúmeros planos e a composição do quadro fílmico mostram o ponto de vista do qual a cena é filmada, mas não a cena propriamente dita. Pois a pessoa que filma, Kogut, é ao mesmo tempo objeto e sujeito da narração. Assim ela participa, não como uma cineasta que quer se inserir na trama do filme, mas como uma observadora, que inscreve um olhar subjetivo sobre o outro, no caso ela mesma, durante o ato fílmico, criando assim uma distância “complexa e contraditória” em relação à sua própria história.

No filme do dramaturgo e cineasta Wajid Mouawad, a trama gira em torno de um filho de um imigrante libanês no Quebec que descobre que seu pai, com o qual havia perdido o contato, acaba de morrer. Impedido de enterrá-lo no túmulo da família, ele decide levar o corpo do pai à sua terra natal, o Líbano. O pai, mesmo que morto, finalmente poderá retornar de seu exílio. A identificação entre pai “ausente” e filho presente gera uma tensão tão forte quanto o fato de o filho “retornar” ao seu país de origem, no qual nunca havia colocado os pés. A terra familiar, e ao mesmo tempo estrangeira, revela-se hostil e ainda mais inatingível, pois o cemitério do pequeno vilarejo não existe mais e as pessoas da região consideram o pai-exilado como traidor. Os tempos também são outros, a terra libanesa se tornou um terreno de guerra sob invasão síria. No seu périplo para enterrar o pai, Wahab encontra vários personagens em seu caminho que o ajudarão e o questionarão sobre as suas origens. Ao final, Wahab não conseguirá enterrar o pai, mas encontrará uma espécie de

redenção em um ritual “improvisado” no mar.

No cinema intercultural, uma prática corrente desses diretores é criar novos procedimentos cinematográficos para produzir no cinema uma particularidade *emergente*. Seus autores utilizam diversos recursos técnicos para inscrever na tela as experiências da interculturalidade e do exílio de um povo que conheceu o deslocamento ou vive em diáspora. Filmes principalmente de cineastas que igualmente vivem ou viveram situações políticas e culturais híbridas, como *Kogut* (Brasil-França-Hungria) ou *Mouawad* (Quebec-Líbano).

Em *Littoral*, é com a teatralidade ou uma *performance* dos atores próxima do jogo teatral, que aliás é a base do roteiro, que o filme construirá uma imagem singular e uma *mise en scène* característica do cinema contemporâneo moderno. Mouawad não busca nem um naturalismo nem um realismo no filme, como vimos em *Cinema, aspirinas e urubus*, e tampouco o drama filosófico e imaginário de sua peça teatral. As exigências do cinema impuseram-lhe um outro enfoque para a estória do pai e do seu país de origem. Não é mais possível para o diretor reencontrar esse lugar místico do imaginário, próprio da cena teatral, onde o engajamento no mundo subjetivo do personagem é mais acessível ao público. No cinema, ele terá a necessidade de materializar o espaço e o tempo.

*Littoral*, o filme, trará, assim, todo o contexto político da Síria, contexto esse ausente da peça teatral. A estória do filme é uma espécie de ritual de um acerto de contas entre pai e filho via um encontro imprevisto, aquele do retorno à terra dos pais. Apesar disso, a comunidade libanesa não poderá se identificar facilmente com o filme, pois o diretor provoca um distanciamento histórico, lingüístico e também emocional entre o conteúdo histórico representado e as imagens que são próprias do tratamento artístico. Assim, não existe uma busca pela *autenticidade*. Os personagens libaneses e seus descendentes serão interpretados por atores quebequenses, o que cria um efeito de distância entre o filme e uma possível referência sociológica. A terra libanesa será, por sua vez, “interpretada” pela Albânia, e o taxista falará árabe com sotaque marroquino. O filme é, dessa maneira, libanês e quebequense, mesclando e contrastando seus aspectos culturais distintos.

Contrariamente ao que ocorre no filme de Mouawad,

no filme de Kogut esse encontro com a terra-pátria dos avós é buscada pela diretora. Ela procura uma prova de suas origens europeias para encontrar essa identidade à qual a avó teve que renunciar. A busca identitária se evidencia em confidências à câmera, mas Kogut, mais do que imaginar ou almejar um retorno às suas origens, “inventa um futuro”, segundo ela. Em entrevista a José Carlos Avelar, nos Extras do DVD do filme, ela afirma que em um filme sobre identidade seria redutor colocar ou materializar um rosto no passaporte: “Um filme é um olhar. Um olhar que alguém teve naquele momento sobre alguma coisa, algum lugar, e pronto. É só isso. Por isso eu acho que a gente assina. (...) Eu estou assinando aquilo porque eu estou dizendo que naquele momento, sobre aquilo, eu vi daquele jeito e pensei assim”. É através de um cinema pessoal e subjetivo que as memórias familiares serão reveladas em um espaço concreto e presente criado pelo filme. O pedido do passaporte é muito mais um encontro, um projeto fílmico, do que uma busca memorialista do passado histórico.

Segundo Consuelo Lins,<sup>5</sup> *Um passaporte húngaro* é um filme no qual a memória de uma família se torna imediatamente uma memória-mundo. Um mundo íntimo e particular a Kogut, podemos assim dizer, mas que nunca está no centro do quadro, apesar de ocupar o centro da narrativa e de ser através do seu olhar-câmera subjetivo que se constrói a narração fílmica. Podemos nos identificar com a sua busca, mas não com a pessoa, pois a sua identidade tem algo de abstrato. Podemos então nos perguntar “por que” ou “para quem” ela faz o filme. No entanto, essa abstração de corpos e memórias não existe quando ela filma seus familiares no Brasil ou na Hungria. Estes criam uma relação de comunicação que é imediatamente compreendida pela câmera. São receptivos e generosos em desvendar suas memórias pessoais, como se câmera e diretora se confundissem. É essa, finalmente, a identidade procurada e encontrada mediante o recurso à mídia?

Ela, assim, será constantemente questionada sobre a cultura local e obrigada a visitar os espaços históricos e culturais da cidade: “Você conhece a população da Hungria?”, pergunta uma das tias; “Você é preguiçosa”, acusa uma outra tia, “Você deveria visitar a biblioteca e escutar as fitas cassete para aprender a falar húngaro”. Kogut, entretanto, é bastante interessada nas *histórias* da família. Além dos corredores burocráticos que percorre ao longo do filme

5. “O filme torna-se um espaço-tempo em que as idéias podem tomar forma como ‘bem comum’; pouco a pouco, extrai-se dos sofrimentos particulares de uma família e das questões em torno da identidade hoje o que é e deve ser compartilhado para que seja possível a formação de uma memória e de um destino comum. Um filme político, portanto, mas de outro tipo” (LINS, 2004: 75-84).

(a imagem desses corredores será repetida várias vezes e se torna um rito de passagem no filme), ela visita os cemitérios judeus da cidade onde seus ancestrais foram enterrados. Sua avó, que ela visitará inúmeras vezes (principalmente durante os almoços), seu tio e suas tias narrarão seus cotidianos durante a guerra. Sua avó não se arrepende de forma alguma de ter abandonado a Europa. Ela estava grávida na época e não havia alternativa a não ser fugir.

Essa aparente recusa da história e da identidade húngara, acusada por suas tias, marca para Kogut uma compreensão dessa passagem entre culturas. Ela nasceu em uma família de imigrantes e não quer ser fixada em um estatuto identitário único, pois o percurso de sua família não pode jamais ser entendido dessa maneira. Podemos dizer o mesmo para o personagem Wahab de *Littoral*, nascido no Quebec de uma família libanesa. Nesse encontro inesperado entre a terra de seus pais, o Líbano, ele será questionado sobre suas origens (assim como Kogut por suas tias), seu pai será considerado como um estrangeiro e não terá seu corpo acolhido pela terra natal.

### Os imprevistos e os lugares do interculturalismo

Os encontros inesperados nos filmes acima podem gerar um grande conflito e engendrar uma violência e uma luta por espaço, como em *Amélia* no encontro entre a francesa Bernhardt e as velhas matutas na casa destas. Os encontros inesperados em um espaço estrangeiro minam as forças de resistência ao outro, como acontece com Rémy e Sébastien em um corredor de hospital, Jeanne e François às margens do São Lourenço, Ranulpho e Johann na beira de uma estrada do sertão. Eles se encontram em situações-limite ou se sentem fora de seus espaços habituais. Assim, quando esses encontros acontecem em um espaço estrangeiro, os conflitos são minimizados e a possibilidade de uma verdadeira troca é maior e pode superar as expectativas.

Quando falamos do cinema brasileiro e quebequense,<sup>6</sup> precisamos pensar em dois cinemas nacionais ancorados em uma historicidade cinematográfica e televisual fortemente ligada à sua história. São dois cinemas que ainda deixam pouco espaço ao cinema de imigrante. Este é praticamente ausente dessa historicidade nacional e nunca encontrou verdadeiramente seu espaço.

6. No caso do cinema quebequense, vemos uma diferença evidente em relação ao cinema canadense de língua inglesa; no caso deste último, o cinema feito por imigrantes torna-se parte constitutiva do cinema nacional, como podemos constatar com os filmes de Atom Egoyan, de origem Armênia, e de Deepa Mehta, de origem indiana, dois dos cineastas mais respeitados e estudados no Canadá.

Entretanto, os encontros inesperados são numerosos, e forçam e potencializam as interações e as trocas, diante da imprevisibilidade do lugar do discurso e de um encontro no espaço estrangeiro. Esses encontros não são simples buscas pessoais orientadas em direção ao Outro, mas situações que acabam por levar à rediscussão de temas como a crença religiosa ou ideológica e a cultura. Esses encontros permitem, assim, a partilha e a compreensão.

### Referências

- LINS, Consuelo. Um passaporte húngaro, de Sandra Kogut: cinema político e intimidade. *Galáxia*, v. 7, p. 75-84, 2004.
- SENRA, Stella. Amélia, dependência de dois mundos que se estranham. *Sinopse*, n. 8, pp. 38-41, abr. 2002.
- SENRA, Stella. Pelo retrovisor: a nostalgia em Cinema, aspirinas e urubus, de Marcelo Gomes. *Sinopse*, n. 11, pp. 97-99, set. 2006.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro dos anos 90. *Praga - estudos marxistas*, v. 9, p. 97-138, 2000.

## Normas de Publicação

1. A *Devires* - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
  - 1.1 Artigos e ensaios inéditos (31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.2 Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.3 Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.4 Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
2. A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas *ad hoc*, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
  - 2.1 Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (*blind review*). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
  - 2.2 Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
3. As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
  - 3.1 A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista: Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
  - 3.2 A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente) para [revistadevires@gmail.com](mailto:revistadevires@gmail.com)
4. As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
5. O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
6. O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
7. As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
8. As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
9. Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
10. O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.