DEVIRES

Cinema e Humanidades

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 1-172, JAN/JUN 2012
PERIODICIDADE SEMESTRAL – ISSN: 2179-6483

IMAGENS
Frame de *As Hipermulheres* (Leonardo Sette, Carlos Fausto e Takumã Kuikuro, 2011) *(págs. 4 e 5)*
Frame de *Crime Delicado* (Tata Amaral, 1996) *(pág. 14)*
Frame de *Viajo porque preciso volto porque te amo*, (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009) *(pág. 30)*
Frame de *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) *(pág. 50)*
Frame de *Pacific* (*Marcelo Pedroso*, 2009) *(pág. 66)*
Frame de *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010) *(pág. 86)*
Frame de *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011) *(pág. 98)*
Frame de *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) *(pág. 118)*
Fotografia de Maya Deren *(pág. 128)*
Frame de *O martírio de Joana D'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928) *(pág. 150)*

APOIO
Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência
FAFICH – UFMG

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Antropologia
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.9 n.1 (2012) –

Semestral
ISSN: 21796483

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

Apresentação

No artigo de abertura desse número, *Além da diferença: a mulher no Cinema de Retomada*, Lúcia Nagib propõe que o gesto político verdadeiramente produtivo e criativo do cinema brasileiro, desde a Retomada, está na forma de trabalho que descentra a autoria e incorpora com maior vigor a dimensão coletiva em todo o processo de realização dos filmes. A Devires tem, em seus quase quatorze anos de existência, a característica de uma revista que só acontece na reunião de esforços dos editores, colaboradores, bolsistas e autores, muitas vezes pra além de seus encargos específicos. É justamente essa dimensão coletiva do trabalho que a alimenta e a faz transpor as dificuldades que se apresentam. Pra além da concepção de cada número, o envolvimento afetivo da equipe numa constante combinação de tarefas, e compartilhamento de funções, é o eixo estruturador de um espírito empenhado no propósito de produzir uma publicação engajada nos debates teóricos e nas obras que refletem critica e intensamente o campo do cinema nos dias de hoje.

Se esse espírito coletivo é nomeado aqui, no ensejo da apresentação do duplo dossiê, "Cinema brasileiro: engajamentos do presente", tal fato não se deve apenas à maturidade que a revista alcançou ao longo de sua existência – e com ela, uma maior clareza acerca da potência da comunhão de afetos que a constitui –, mas

principalmente à proposta mesma do dossiê, dos artigos que abriga e dos filmes que o inspira. O desenho que oferecemos parece incitar – não apenas diretamente, mas numa leitura que percebe os textos numa composição – a dizer do trabalho, dos modos de fazer, que necessariamente emergem nas formas de aproximação com os filmes, que cada autor aqui, à sua maneira, (re)inaugura. É nessa aparição, muitas vezes fortuita, muitas vezes enfática, do trabalho da imagem e da imagem como trabalho, que é tributária das obras e também da construção teórica e analítica dos autores, que a proposta de um cinema brasileiro no qual o estético e o político convergem encontra ressonância em seus modos de engajamento no presente.

O desenho desse dossiê parece ter surgido num lento processo. Num primeiro momento a chamada para os artigos esboçava um desejo por textos que viessem dialogar com uma série de questões que os últimos encontros do Seminário Temático da Socine – Cinema, estética e política: engajamentos no presente – vinha propondo: de pensar o cinema no contexto específico da experiência brasileira através não somente da análise de filmes, mas também do exame de seus modos de produção e circulação. "Como o cinema enfrenta e se articula com as formas contemporâneas do poder?", foi a pergunta lançada. Nas várias leituras dos artigos, nas muitas e longas conversas entre nós, os editores e os colaboradores, numa tentativa de sempre "pensar junto com" e "ser junto com", a revista tomou forma, uma forma já partilhada, de um par, um dossiê duplo, em dois números.

Engajamentos no presente nasceu I e II, nasceu numa separação. Ilana Feldman, em seu artigo, "*Um filme de": dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental*, mostra como o cinema contemporâneo, ao se valer de um dispositivo que incorpora imagens de outros, feitas por outros, recusa a interação entre realizador e os personagens. O realizador é, então, ao mesmo tempo aquele que inclui e exclui, sendo essa exclusão fundamental para que, através do controle da montagem, uma exterioridade se crie e, com ela, a reposição da separação como uma dimensão produtiva da subjetividade. Os filmes tratados por Ilana

retornam no artigo de Mariana Souto, *O direto interno, o dispositivo de infiltração e a mise-en-scène do amador. Notas sobre Pacific e Doméstica*. Nesse texto, Mariana faz uma análise minuciosa dos procedimentos e das formas fílmicas, em suas particularidades técnicas, revelando aos poucos como o trabalho do cinema, ao (re)criar relações de poder e de afeto, retoma em outra chave a preocupação das diferenças de classe que pautou o cinema nos anos 60 e 70.

Com esse desenho, aos poucos, vemos que aquilo que amálgama os textos em torno do engajamento do cinema no presente traz essas noções de diferença, separação, partilha, campo e extracampo, como intercessores dos domínios da estética e da política. Intercessores esses que só são possíveis de se encontrar num processo de lida com o cinema na dimensão aqui exposta: a do trabalho. No artigo de abertura, Lúcia Nagib identifica algumas das forças históricas que transformaram e mobilizaram a produção brasileira, na tentativa de repensar uma das grandes correntes do pensamento político sobre o cinema: o feminismo. Nesse caminho, segundo a autora, o Cinema da Retomada e seus desdobramentos contemporâneos convocam o pensamento sobre o feminino não na chave da diferença dada de antemão pelo gênero, mas na diferença que surge nos "novos modos de ser", singulares, que os filmes dão visibilidade. Se no texto de Nagib, a diferença, entendida aqui como um dissenso que é próprio da partilha do sensível (para lembrar as formulações de Jacques Rancière tão presentes no pensamento dos autores que compõem esse duplo dossiê), tem sua raiz no trabalho cinematográfico que passa pela colaboração, ele fica explícito na escritura do filme, que deixa de ser representacional para ser apresentacional, numa hibridização entre ficção e documentário, acontecimento e encenação.

Num questionamento semelhante – de que a diferença ou a singularidade pode surgir na oscilação entre o acontecimento e a narrativa – o artigo *Lampejos da aura em Viajo porque preciso volto porque te amo e a "metáfora do documentário"*, de Roberta Veiga, propõe, a partir de uma pequena constelação de filmes, situar algumas estratégias através das quais o cinema enfrenta os regimes

de visibilidade dominante. É no corpo a corpo com um filme específico, que o artigo vai retirar do trabalho de constituição do filme e da escritura formal, traços dessa resistência, sendo a possibilidade de um *entre* – o interior e o exterior, o documental e o ficcional – o modo como o filme expõe a fragilidade do aparato cinematográfico frente ao mundo filmado, e a diferença entre o eu e outro como constitutiva de uma estética autobiográfica.

Compondo um painel cada vez mais nuançado de como as noções de diferença, de comum e de alteridade, interpelam o cinema brasileiro contemporâneo, os dois últimos artigos – *Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença*, de Amaranta César, e *Bicicletas de Nandheru: lascas do extracampo*, de André Brasil – e o fotograma comentado – *A câmera e a flecha em Corumbiara,* de Clarisse Alvarenga – introduzem as relações polêmicas entre a cultura, o cinema, e o povo indígena. Numa tessitura fina que se revela filme a filme (*Corumbiara*, *Bicicletas...*, *As hipermulheres*), a cada texto, acompanhamos o desvelamento de um cinema – feito por grupos que misturam índios e brancos – que ao documentar uma comunidade ou o que ainda há dela, suas transformações, ao convocar a encenação de práticas tradicionais e voltarem-se para si mesmo, (re)encontram o que está fora, o olhar do branco, e se reinventam para defender um modo de vida. Num movimento de dobra, a diferença é enunciada, o branco é espectador de sua própria cultura pelo olhar do índio, e o cinema é uma ação no mundo. Trata-se de um modo exemplar de lançar luz sobre a força política do cinema que aqui resgatamos no domínio do trabalho, nesse arranjo polêmico, no melhor sentido do termo, entre o coletivo, o comum, e a diferença, a separação.

Para o fora-de-campo, uma surpresa. A Devires foi presenteada por José Gatti com a tradução de um texto importante, *Cinematography: the creative use of reality* (*Cinema: o uso criativo da realidade*), de Maya Deren. Trata-se de uma reflexão – através de uma escrita precisa e profunda – sobre o potencial criativo da fotografia e do cinema a partir de suas singularidades técnicas e da comparação com outras artes. Finalmente, no artigo *O*

cinema e seu duplo, Ivan Cappeler faz um mergulho nas relações entre o som e a imagem, o cinema mudo e o sonoro, e o lugar do espectador/ouvinte, através dos episódios paradigmáticos da literatura ocidental: Ulisses e as sereias, e Achab e Moby Dick.

Roberta Veiga e Cezar Migliorin

Cinema engajamentos

brasileiro:

no presente

Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada

LÚCIA NAGIB
Doutora em Artes pela ECA-USP
Professora catedrática de Cinema na Universidade de Reading - Inglaterra

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 14-29, JAN/JUN 2012

Resumo: Este texto analisa a participação feminina na Retomada do Cinema Brasileiro dos anos 1990 para além das diferenças de sexo, raça, classe, idade ou etnia. Seu principal argumento é de que a contribuição mais decisiva dada pelas mulheres que despontaram como cineastas no cinema brasileiro recente foi a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, e não a mera ascensão ao panteão autoral segundo uma tradição notoriamente machista.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Cinema da Retomada. Mulheres cineastas. Diferença.

Abstract: This paper analyses the female participation in the Brazilian Film Revival of the 1990s beyond differences of sex, race, class, age and ethnicity. Its main contention is that the most decisive contribution brought about by the rise of women in recent Brazilian cinema has been the spread of team work and shared authorship, as opposed to a mere aspiration to the auteur pantheon, as determined by a notoriously male-oriented tradition.

Keywords: Brazilian Cinema. The Brazilian Film Revival. Female filmmakers. Difference.

Résumé: Cet article analyse la participation féminine dans la Renaissance du Cinéma Brésilien des années 1990 au-delà de la différence de sexe, race, classe, âge et ethnicité. Il soutient que la contribution plus décisive faite par les femmes qui ont émergées comme cinéastes dans le cinéma brésilien récent a été la dissémination du travail collaboratif et de la création partagée, plutôt que la simple ascension au panthéon des auteurs selon une tradition notoirement machiste.

Mots-clés: Cinéma Brésilien. Renaissance du Cinéma Brésilien. Cinéastes féminines. Différence.

E. Ann Kaplan define o denominador comum das discussões no campo da teoria feminista do cinema da seguinte maneira:

> Um conjunto central de conceitos, trabalhados e retrabalhados por acadêmicos, diz respeito à *diferença*: de início, referindo-se à diferença sexual entre masculino/feminino; mais tarde, à diferença entre lésbicas e heterossexuais – ou seja, a diferença dentro da sexualidade feminina; ainda mais tarde, à diferença de "gênero" (distinta da "sexualidade"); e, finalmente, diferenças entre mulheres com base em raça e etnia. (KAPLAN, 2000: v).

Kaplan conclui que a tarefa atual da teoria feminista do cinema é aprender "a ir além da diferença" imaginando-se "novos modos de ser" (KAPLAN, 2000: vi). Tomando por objeto a participação feminina no que se convencionou chamar de Retomada do Cinema Brasileiro – isto é, filmes produzidos na segunda metade dos anos 1990 – proponho aqui interpretar a sugestão de Kaplan como um convite para se pensar além das diferenças de sexo, raça, classe, idade ou etnia. Começo situando o fenômeno da Retomada em seu contexto histórico, com o fim de avaliar se o *boom* da produção no período constituiu um pico criativo e, caso positivo, o quanto dessa criatividade sobreviveu até o momento presente. Passo, a seguir, a focalizar a participação feminina na direção de filmes, sugerindo que o aumento numérico de mulheres cineastas nesse período, realmente impressionante, reflete apenas parcialmente as drásticas mudanças no modo de produção e expressão cinematográficas derivadas das políticas neoliberais introduzidas no país nos anos 1990. Segundo creio, a contribuição mais decisiva dada pelas mulheres que despontaram como cineastas no cinema brasileiro recente foi a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, e não a mera ascensão ao panteão autoral segundo uma tradição notoriamente machista. Sem dúvida, filmes centrados na vitimização feminina proliferaram durante a Retomada, inaugurando uma tendência que persiste até hoje, e eles foram, e continuam sendo, inestimáveis para a compreensão da causa feminista no país. Contudo, em lugar de recorrer a leituras feministas de estratégias representacionais, vou apresentar aqui exemplos de experimentos estéticos *apresentacionais*, abertos ao contingente documental e ao real imprevisível que, segundo creio, suspendem o caráter

pedagógico das narrativas representacionais. Alego que tais obras introduzem um dilema, ou "dissenso", nas palavras de Jacques Rancière, que, ao invés de dar lições unívocas, multiplica os sentidos do referente.

A Retomada e a ascensão da autoria compartilhada

Como expliquei em detalhe em três livros sobre o assunto, (NAGIB, 2002; 2003; 2006/2007), a Retomada *strictu senso* se refere ao período entre 1995 e 1998, quando o fluxo de produção de filmes foi restabelecido no Brasil, após uma brusca interrupção no efêmero governo Collor (1990-92). O retorno à produção se deveu em primeiro lugar à instituição do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que redistribuiu o espólio da Embrafilme, extinta por Collor, criando, assim, a impressão de um *boom* na produção, a partir de meados da década, graças ao gargalo gerado nos anos anteriores. Isto não invalida o fato de que houve uma real explosão criativa, como resultado tanto do renascimento cinematográfico quanto da atmosfera de liberdade política que passou a reinar após vinte anos de ditadura militar. Sua característica mais notável foi o ímpeto de se redescobrir o Brasil, em especial o sertão árido do nordeste, outrora arena política icônica do Cinema Novo. O sertão foi insistentemente revisitado pelos cineastas do período, não mais como uma chamada para a revolta contra injustiças sociais, mas como uma reunião eufórica com o coração culturalmente rico do país. Tal processo alcançou o clímax com *Central do Brasil* (Walter Salles), ganhador do Festival de Berlim de 1998 e transformado em epítome do movimento da Retomada. Já me detive sobre os modos como a curva utópica ascendente que caracterizou esta fase sofreu uma queda brusca após *Central do Brasil*, com filmes que migram para o sudeste e seus bolsões de crime e pobreza, ou seja, as favelas do Rio de Janeiro e São Paulo, tais como em *O Invasor* (Beto Brant, 2001) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002). Considero que tais filmes marcam o fim da Retomada e sinalizam ao mesmo tempo o encerramento de um pico criativo no cinema brasileiro, apesar de a sensação de *boom* persistir até hoje graças à alta produção de filmes, beirando os 100 títulos por ano. O que se vê hoje, no entanto, é muito mais um fenômeno comercial que criativo, em sintonia

com o extraordinário crescimento econômico brasileiro na última década e impulsionado pela crescente participação da Rede Globo e de *majors* americanas na produção e distribuição de filmes no país.

É a esse *boom* criativo inicial, ocorrido no curto período da Retomada, que se deve relacionar a ascensão das mulheres à direção de filmes, e não ao fenômeno eminentemente comercial mais recente. A prova, em termos numéricos, está no fato de que entre 90 cineastas ativos entre 1994-98, 17 eram mulheres, isto é, aproximadamente 19%, um crescimento significativo quando comparado aos menos de 4% de presença feminina nos anos pré-Collor. Entretanto, tal curva auspiciosa perdeu força nos anos seguintes, pois, dos 76 filmes lançados em 2010, apenas 14 foram dirigidos por mulheres, ou seja, em torno de 18%. Mas é aqui que devemos colocar a questão sobre o que o termo "diretora" realmente significa, e se é produtivo identificar essa figura com o "autor" de um determinado filme.

O sempre visionário Noël Burch, já em 1993, denunciava a cinefilia, nos moldes praticados pelos jovens críticos dos *Cahiers du Cinéma* inventores da *politique des auteurs*, como "uma paixão essencialmente masculina" (BURCH, 1993: 8). Dez anos mais tarde, Angela Martin retornou ao tema, afirmando que "a noção de *auteur* não se aplica à direção de filmes por mulheres" pois "o clamor da *Nouvelle Vague* por uma auto-expressão pessoal é muito diferente do apelo feminista para que o pessoal seja político e não egocêntrico" (MARTIN, 2008: 128-9). Martin diz ainda que:

> Se antes nos preocupávamos com a existência de uma estética feminista ou com uma voz feminina que balizasse a realização de filmes por mulheres, tais questões são agora menos produtivas e, apesar de necessárias e importante em sua época, tornaram-se, de certo modo, tão limitadoras quanto a teoria do *auteur*. (MARTIN, 2008: 130)

Martin fundamenta seu argumento citando a natureza colaborativa de obras progressistas como os filmes de Laura Mulvey e Peter Wollen, e de Danielle Huillet e Jean-Marie Straub. Muitos outros casais poderiam se alinhar a esse padrão, por exemplo, Margarette von Trotta e Völker Schlöndorff na Alemanha; Agnès Varda e Jacques Demy na França; Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville na Suíça; e Kathryn Bigelow e James Cameron nos EUA, estes últimos constituindo o

objeto de análise de Martin. Cabe lembrar que tais casais se uniram tanto em suas vidas pessoais quanto profissionais, sugerindo uma partilha democrática de papéis colocada em prática, em primeira instância, na realidade empírica antes de ser transposta para a tela. Não surpreende, pois, que essas duplas estejam ligados a algum tipo de experimentalismo ou vanguarda ou, ao menos, a movimentos de novos cinemas.

Tais práticas oferecem paralelos notáveis com a Retomada, em que duos de direção também proliferaram, a começar com Walter Salles e Daniela Thomas. Apesar de não serem unidos na vida privada, como muitos de seus colegas, as especialidades individuais de Thomas e Salles se complementam de forma extraordinária. Com vasta experiência em teatro e direção de arte, além de um admirável talento de roteirista, Thomas foi responsável por preparar Salles para o cinema de ficção, após uma carreira consistente como documentarista, ao lado de seu irmão João Moreira Salles, e de uma primeira aventura no cinema narrativo, *A grande arte* (1991), de pouco sucesso. O resultado desse encontro foi *Terra estrangeira* (1995), co-dirigido por Salles e Thomas e considerado por muitos o filme fundador da Retomada, com sua representação vívida, quase documental, dos sombrios anos Collor.

A partir desse marco, a direção conjunta se tornou habitual no cinema brasileiro, lançando outros casais de parceiros na vida pública e privada, como Laís Bodanzky e Luiz Bolognesi, Mirella Martinelli e Eduardo Caron, Bia Lessa e Dany Roland. A colaboração também se tornou usual em outras áreas, como nos exemplos do diretor Domingos Oliveira e a atriz Priscilla Rozenbaum; o diretor Toni Venturi e a atriz Deborah Duboc; a diretora Sandra Werneck e o engenheiro de som Silvio Da-Rin; o diretor Sergio Rezende e a produtora Mariza Leão; o diretor Alain Fresnot e a produtora Van Fresnot; o diretor Paulo Thiago e a produtora Glaucia Camargos, e muitos outros. Até mesmo Fernando Meirelles, o mais renomado diretor brasileiro contemporâneo, só começou a dirigir filmes sozinho ao lançar-se na carreira internacional, com *O jardineiro fiel* (2005), *Ensaio sobre a cegueira* (2008) e *360* (2011). Ao contrário dessas produções internacionais, todos os seus filmes brasileiros são de direção compartilhada: com Fabrizia Alves Pinto, em *Menino maluquinho 2* (1998); com Nando Olival,

em *Domésticas* (2000); e com Kátia Lund, em *Cidade de Deus* (2002). De fato, Meirelles e os irmãos Salles são incentivadores da realização colaborativa e da autoria compartilhada dentro de suas produtoras, O2 e Videofilmes respectivamente. Estas produtoras se encontram por trás das personalidades mais criativas do cinema brasileiro recente, dentre elas, Tata Amaral, Eduardo Coutinho e Karim Aïnouz, fato que inevitavelmente apõe a assinatura dos produtores (eles próprios, artistas) ao lado da dos diretores. Um exemplo eloquente é o primeiro sucesso comercial da O2, *Cidade de Deus*, que originou a série de TV *Cidade dos Homens*, com diferentes diretores escalados para cada episódio. A experiência produziu uma contrapartida feminina, *Antônia* (Tata Amaral, 2006), produzida pela O2, igualmente seguida de uma série para televisão com o mesmo nome e múltiplos diretores. É certo que desde o período da Retomada o cinema se aliou cada vez mais à televisão, área em que o trabalho em equipe é a regra, minando ainda mais a figura do *auteur*.

Uma vez que essa tradição colaborativa tem não só continuado, mas se expandido nas práticas contemporâneas, a presença feminina é sentida em todas as partes, mesmo quando a assinatura de uma diretora não consta dos créditos do filme. As mulheres no Brasil têm uma participação extensa na edição – curiosamente, área onde as mulheres se destacam no mundo inteiro –, sendo um exemplo Idê Lacreta, que integrou a equipe de diretoras com Tata Amaral, Eliane Caffé e Suzana Amaral em suas mais importantes obras, assim como de dezenas de filmes da Retomada. Ainda mais marcante é o número de produtoras no Brasil, uma área dominada por homens, incluindo as já citadas Mariza Leão, Glaucia Camargos e Van Fresnot, mas também outras mulheres notáveis, ativas em filmes tanto de baixo quanto de alto orçamento, como Lucy Barreto, Assunção Hernandez, Paula Lavigne, Rita Buzzar, Sara Silveira, Yurika Yamazaki e Zita Carvalhosa.

Desde a Retomada, a autoria se tornou ainda mais difusa em virtude da ascensão do gênero documentário, que abre espaço ao evento pró-fílmico contingente e inesperado. Pode-se mesmo dizer que o maior êxito, tanto de diretoras quanto de diretores, nos dias utópicos da Retomada, foi avançar para além da representação em direção a um regime *apresentacional*

que borra as fronteiras de gênero, classe e etnia tanto quanto as de sexo. Exemplos não faltam, principalmente entre os filmes que se empenharam em reavaliar os territórios de pobreza no Brasil por meio de um novo olhar, informado pela euforia da hibridação. *Baile perfumado* (1997), dirigido pela dupla Paulo Caldas e Lírio Ferreira, inclui cenas documentais de cangaceiros nordestinos feitas pelo comerciante ambulante Benjamin Abraão, no anos 30, intercaladas à ficção. Essa mistura de gêneros reverbera um novo retrato do sertão, o qual deixa de ser o âmbito da pobreza em oposição ao litoral rico, de acordo com a famosa fórmula de Glauber Rocha. Ao contrário, a caatinga onde o cangaceiro Lampião se esconde é exuberante e permeada de águas, tanto de rios quanto do mar. Lampião é apresentado não como um bandido vulgar, mas como um dândi, dado a dançar, vestir-se bem, perfumar-se, beber uísque e até ir ao cinema na cidade. O sertão e o litoral, a cidade e o campo partilham a mesma modernidade líquida sem fronteiras, tão bem descrita por Zygmunt Bauman, que a faz derivar da prevalência do coletivo sobre o individual:

> Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas – os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro. (BAUMAN, 2001: 12)

Baile Perfumado, assim, rompe com a representação insular do nordeste feita pelo Cinema Novo e cria uma atmosfera de confraternização globalizada, na qual um libanês se alia a um cangaceiro brasileiro, o baião se mescla ao *pop* americano e diretores da classe média se misturam à população rústica do sertão.

Outro exemplo eloquente de fronteiras fluidas é *Credemi* (1997), também filmado no sertão por outro casal na vida profissional e privada, os multiartistas Bia Lessa e Dany Roland. O filme começa tipicamente com um *travelling* sobre uma vasta extensão de água, como um voo digital sobre a modernidade líquida. Os diretores Lessa e Roland estão nitidamente fascinados com a redescoberta do sertão nordestino, com suas cores, festas, música e religião populares, que lhes possibilitam criar hibridismos em todos os níveis. Lessa e Roland recorreram

à sua experiência com teatro e ópera para organizar uma série de oficinas com atores amadores no interior do Ceará, nas quais retrabalharam trechos do romance *O eleito*, de Thomas Mann. As improvisações dos atores restauram, de certa maneira, as origens do conto oral medieval que marcam o texto culto de Mann, enquanto este se intercala com imagens documentais de festas religiosas e celebrações populares onde não há opressores ou oprimidos, vítimas ou réus. Sequer há vítimas de sexo, em uma história de incesto entre dois irmãos gêmeos cujo filho, abandonado no mar, volta como adulto e acaba casando-se, sem saber, com a própria mãe. Em vez de punido por seu pecado como no mito edipiano, ele se torna Papa. Apesar de sua aparência apolítica, este conto oferece um curioso paralelo com a história de Luiz Inácio Lula da Silva, que, nascido no mesmo nordeste árido de *Crede-mi*, acabou se tornando o presidente mais popular da história do Brasil (ao lado de sua sucessora, companheira de partido e primeira mulher presidente do Brasil, Dilma Roussef). Conto de fadas apresentacional, produzido por uma estonteante câmera na mão que parece incapaz de diferenciar fato e ficção, *Crede-mi* acaba sendo mais realista do que a representação grosseira da ascensão de Lula no filme mais recente *Lula, o filho do Brasil* (Fábio Barreto, 2009), inteiramente concebido com base na vitimização melodramática.

O mais fascinante desses filmes é precisamente sua recusa em situar a política no domínio da vitimologia representacional, ou seja, na diferença. E aqui cabe relembrar a desconfiança de Rancière com relação à arte representacional de intenção política que recorre ao dispositivo mimético de forma a revelar, em suas palavras, "o poder da mercadoria, o reino do espetáculo ou a pornografia do poder". Ele diz: "[...] já que é muito difícil encontrar alguém que realmente ignore tais coisas, o mecanismo acaba girando em torno de si mesmo" (RANCIÈRE, 2009: 14), ou seja, reproduzindo o consenso. Em vez disso, Rancière propõe o dissenso, que explica da seguinte forma: "Se existe uma relação entre arte e política, ela deve ser compreendida enquanto dissenso, o próprio cerne do regime estético: obras de arte podem produzir efeitos de dissenso exatamente porque não dão lições nem têm uma finalidade" (RANCIÈRE, 2010: 140).

Dissenso é, para Rancière, o elemento que separa o regime estético do representativo na arte. No regime estético, de acordo com Rancière, a função da ficção não é opor o imaginado ao real, mas re-enquadrar o real, ou seja, enquadrar um dissenso. A ficção, nesse regime, "é uma forma de mudar modos existentes de apresentações sensórias e formas de enunciação; de variar enquadramentos, escalas e ritmos; e de construir novas relações entre realidade e aparência, entre o individual e o coletivo" (RANCIÈRE, 2010: 141). No modo representativo consensual, a realidade sensória é dada como unívoca, enquanto "ficções políticas e artísticas introduzem o dissenso ao esvaziar este 'real' e multiplicá-lo de forma polêmica" (RANCIÈRE, 2010: 149).

Tal ideia apresenta a irresistível atração, no que concerne a Retomada, de redefinir a arte política como aquela que se recusa a antecipar seus efeitos, questionando, ao contrário, seus próprios limites e poderes. Ou seja, uma arte que aceita sua própria insuficiência e, mesmo quando se infiltra no mundo das relações sociais e lutas de poder, "fica satisfeita em ser meras imagens", nas palavras de Rancière (2010: 149). De fato, a Retomada deixou um legado de filmes instigantes sobre a questão feminina que, em vez de oferecer visões unívocas, multiplicam os possíveis sentidos do real. Um exemplo é *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, um documentário focado quase exclusivamente em mulheres pobres de um vilarejo na Paraíba, no mesmo nordeste do Presidente Lula. No filme, as personagens são instadas a falar de suas vidas pessoais, em lugar de seus problemas sociais. Consequentemente, a condição feminina e de classe mal aparece nos depoimentos, que oferecem reflexões íntimas e inconclusas de vidas comuns numa típica abordagem dissensual da realidade.

Rumo à superação da diferença

O sistema colaborativo amplamente disseminado no cinema brasileiro a partir da Retomada nos faz indagar se seria possível – ou mesmo produtivo – identificar filmes com um perfil especificamente feminino naquele período. Não há como negar a importância política de realizadoras como Tata Amaral, que regularmente revisitam o tema da opressão da

mulher nas camadas pobres da sociedade, em filmes inovadores como *Um céu de estrelas* (1996) e o já mencionado *Antônia*, ambos culminando com o assassinato do homem opressor pela mulher liberada. Mas seriam elas substancialmente diferentes de diretores de filmes como *Contra todos* (2003), estreado pela mesma Leona Cavalli de *Um céu de estrelas*, e dirigido por Roberto Moreira, colaborador assíduo de Tata Amaral. O mesmo se poderia perguntar a respeito de uma das nossas mais eloquentes cineastas feministas, Lúcia Murat, diretora do celebrado docudrama pré-Retomada, *Que bom te ver viva* (1989), um ataque corajoso aos crimes da ditadura contra as mulheres cujo lançamento coincidiu com o fim do regime. Desde então Murat tem retornado regularmente à temática feminina, como em *Maré, nossa história de amor* (2007), um musical à moda de Bollywood ambientado na favela. Mas seriam seus filmes mais feministas do que, digamos, os de seu contemporâneo Eduardo Coutinho? Tanto quanto Murat, Coutinho apresenta impecáveis credenciais políticas com sua luta de duas décadas contra o regime militar, documentada em *Cabra marcado para morrer* (1985). Mais recentemente, ele tem se voltado para as mulheres, sejam habitantes das favelas cariocas, como em *Santo forte* (1999); artistas profissionais e amadoras, em *Jogo de cena* (2007); ou camponesas nordestinas, no supracitado *O fim e o princípio*.

A autoria compartilhada entre homens e mulheres, assim como o feminismo masculino, diluem a especificidade da autoria feminina, e por isso, se quisermos realmente apreciar as conquistas feministas e de outras lutas políticas no cinema brasileiro, devemos ir além da diferença. Processos de construção do "outro" e de reconhecimento da "diferença" dão base aos Estudos Culturais no que concerne a defesa e o respeito por aquilo que Emmanuel Lévinas chama de "a infinita alteridade do outro", e que informa a filosofia de Derrida, Irigaray e Spivak, entre outros. Contudo, como lembra David Rodowick, a máquina binária, entrincheirada na filosofia ocidental, e que se reproduz na oposição homem/mulher, "sempre se apresenta como totalidade e universalidade" (RODOWICK, 2000: 182), prestando-se ao pensamento abstrato, mas mostrando-se necessariamente redutora quando aplicada à realidade concreta.

O ímpeto totalizador do dualismo homem/mulher também se faz sentir na teoria feminista do cinema. Isto porque as suas premissas fundacionais repousam no esquema centro/periferia que coloca o *mainstream* hollywoodiano contra o resto do mundo, imputando um signo masculino a Hollywood, de forma a caracterizar a vanguarda ou o cinema experimental, principalmente aquele dirigido por mulheres, como a única alternativa possível. Tal esquema fez sentido e teve um extraordinário impacto político no seu lançamento, bem representado pelo ensaio "Prazer visual e cinema narrativo", de Laura Mulvey, publicado pela primeira vez em 1975. Contudo, seu cunho universalizante acabou deixando parte do cinema mundial fora do alcance do radar feminista, ou, no melhor dos casos, reduzida a vozes periféricas que dependem da força centrífuga de Hollywood para serem ativadas. A oposição masculino/feminino que determina os elementos ativo e passivo da construção do olhar cinematográfico só pode ser entendida a partir dos paradigmas do cinema clássico hollywoodiano, deixando pouco espaço para as fronteiras fluidas de gênero e sexualidade no cinema dito "moderno". Rodowick observa mesmo que, apesar da sua importância capital, a teorização feminista pioneira de Mulvey não encontra apoio sequer no próprio pensamento freudiano que o informa:

> Costumamos dizer que todo ser humano apresenta impulsos instintuais, necessidades e atributos tanto masculinos quanto femininos; mas se é verdade que a anatomia define as características da masculinidade e da feminilidade, a psicologia não o pode fazer. Para a psicologia o contraste entre os sexos se dissipa no contraste entre atividade e passividade, no qual apressadamente tendemos a identificar a atividade com a masculinidade e a passividade com a feminilidade, uma noção que de modo algum se confirma universalmente (FREUD *apud* RODOWICK, 2000: 195)

Uma prova de que novas ferramentas teóricas são necessárias para entender a relação entre sexo e poder no cinema atual encontra-se no filme brasileiro *Crime delicado* (2006), dirigido por Beto Brant, um dos artistas mais criativos a emergir durante a Retomada. O filme se distingue por sua autoria múltipla já a partir do roteiro, escrito por cinco colaboradores, ao que veio se unir o espaço dado à improvisação dos atores com base em suas próprias biografias, notadamente aquela da protagonista feminina, interpretada pela atriz

Lilian Taublib. Já nas imagens iniciais o filme demonstra uma consciência e uma intenção de desafiar os mais importantes princípios da teoria tradicional do cinema, com destaque para a posição da mulher como objeto passivo do olhar e também para questões pertinentes à representação de minorias, como os deficientes físicos. O engajamento do filme nas teorias feministas é particularmente notável na cena do bar, na qual a dupla de protagonistas – o crítico de teatro Antônio (Marco Rica) e a modelo de arte Inês (Taublib) – se encontram pela primeira vez. Inês é mostrada, inicialmente, sentada à mesa com amigos, enquanto Antônio, sozinho, come um sanduíche no balcão em frente a ela. Os amigos de Inês vão embora e Antônio e Inês trocam olhares. Antônio vai até a mesa de Inês e o diálogo que se segue estabelece o personagem de Inês como fruto de uma era feminista e igualitária:

> Inês:- Tudo que eu quero eu consigo. Você estava olhando pra mim.
> Antônio:- Você que estava olhando pra mim.
> Inês:- Eu estava mesmo olhando para você.

Inês, assim, imediatamente se define como mulher liberada, livre para fazer o que quiser. É ela que flerta com o homem, toma a inciativa do primeiro contato físico e o convida para sair com evidente intenção sexual. Nessa cena, se há alguma vítima dentro da relação homem/mulher, trata-se do homem. Ainda assim, a forma como nós espectadoras lemos essa relação pode estar sendo modulada pelo ponto de vista masculino de Antônio, que continua sendo o narrador do filme e o "dono do olhar do espectador", segundo a definição de Laura Mulvey da construção do olhar no cinema clássico hollywoodiano. Mas o axioma da mulher passiva é desafiado quando o objeto do olhar é subitamente revelado como uma falta. Quando Inês se levanta e pega suas muletas, torna-se claro que seu "algo mais" é, na verdade, "algo a menos", uma perna que falta. O foco de interesse é, assim, desviado para uma ausência que não pode evocar o estereótipo do objeto passivo de desejo, mas apenas a sua inexistência.

Na história, Inês posa para um pintor, José Torres Campana, interpretado pelo mexicano Felipe Ehrenberg, um pintor na vida real. Mais adiante no filme, em *flashback*,

vemos Inês posando para o quadro-chave do filme, intitulado "Pas de deux". O pintor e a modelo estão nus e se envolvem em diversos tipos de abraços, durante os quais ele desenha os esboços que serão posteriormente transferidos para a tela. Ambos os processos (os esboços e a pintura em si) são filmados em curso, ou seja, Ehrenberg produziu o quadro durante a própria filmagem. Assim, o que vemos nesta cena são os atores saindo do regime representacional e entrando num regime apresentacional, no qual a produção de uma obra de arte ocorre de maneira simultânea à sua reprodução. O fato de que isto envolve nudez completa e intimidade física entre o pintor e a modelo e de que, ao final, a modelo, que é deficiente física na vida real, teve que remover sua prótese diante da câmera indica o efeito transformador que o filme teve na vida dos atores e como eles também foram autores do filme por meio de uma obra de arte executada durante a filmagem.

O quadro resultante, "Pas de deux", tem no seu centro um pênis ereto colocado ao lado de uma vulva dilatada. O mais notável, no entanto, é que o órgão masculino aparece como substituto da perna ausente, preenchendo por assim dizer o vazio na representação que permite que a arte (e o sexo) floresçam. Esse quadro, e o modo como foi composto, demonstra, no meu entender, que o cinema brasileiro, em seus melhores momentos, se move para além da representação unificada das mulheres e as coloca, em vez disso, ao lado dos homens de maneira complementar e indistinguível. Eu diria mesmo que o contexto do filme e o contexto do qual o filme emergiu constituem um mundo pós-diferença, onde noções de normalidade comumente usadas para definir um "outro" deixaram de existir. É um mundo no qual, como coloca Alan Badiou, "a alteridade infinita é simplesmente *o que há*" (BADIOU, 2002: 25). A mulher deficiente é diferente do homem eficiente na medida em que todos os indivíduos são diferentes uns dos outros e dependem de como são vistos para fazer sentido. Em vez de um atributo vitimizador, a diferença se torna o grão de originalidade essencial à criação artística.

Tradução de Ramayana Lira

Referências

BADIOU, Alain. *Ethics*: An Essay on the Understanding of Evil. Trad. Peter Hallward. Londres/Nova York: Verso, 2002.

BAUMAN, Sygmunt. *Modernidade líquida.* Trad. Plinio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BURCH, Noël. *Revoir Hollywood*: la nouvelle critique anglo-américaine. Paris: Nathan, 1993.

KAPLAN, E. Ann. Preface. In: _____ (org.). *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. v-vi.

MARTIN, Angela. Refocusing Authorship in Women's Filmmaking. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Auteurs and Authorship*: a film reader. Malden: Blackwell, 2008. p. 127-34.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____ (org.). *The New Brazilian Cinema.* London/New York: I.B. Tauris, 2003.

_____. *A utopia do cinema brasileiro*: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: CosacNaify, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London/New York: Verso, 2009.

_____. *Dissensus*: on Politics and Aesthetics. London/New York: Continuum, 2010.

RODOWICK, David N. The Difficulty of Difference. In: KAPLAN, E. Ann (org.). *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 181-202.

Data do recebimento:
23 de outubro de 2012

Data da aceitação:
20 de janeiro de 2013


COLIDÃO NN

Lampejos da aura em *Viajo porque preciso volto porque te amo* e a "metáfora do documentário"

ROBERTA VEIGA
Doutora em Comunicação pela FAFICH-UFMG
Professora do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG.

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 30-49, JAN/JUN 2012

Resumo: Em contraposição à imagem sugerida pelo cineasta e montador, Eduardo Escorel, na 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes (2012), de um cinema brasileiro em ruínas, apresentamos uma outra: a de um cinema brasileiro inquieto e fecundo para se pensar a própria experiência cinematográfica. Nessa imagem, os filmes serpejam numa constelação e se ligam numa "aura" própria que os fazem resistir às forças do capital e suas formas estereotipadas de visibilidade. Para conduzir esse gesto de busca da aura, propomos reter seus lampejos nos traços de resistência e engajamento capturados na constante oscilação entre documental e ficcional que institui o mecanismo do filme *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009), de Karim Ainouz e Marcelo Gomes.

Palavras-chave: *Viajo porque preciso volto porque te amo*. Resistência. Engajamento. Aura. "Metáfora do documentário".

Abstract: In opposition to the picture suggested by the filmmaker Eduardo Escorel, in the 2012 Tiradentes Cinema Festival, of a Brazilian cinema in ruins, we present an alternative one: a Brazilian cinema that is inquiet, powerful, and fruitful to think about cinematic experience itself. In this picture, films shine in a constellation and connect themselves to a particular "aura" that makes them resist the forces of capital and its stereotypical forms of visibility. In order to conduct this gesture of searching for the aura, we propose to retain its glimmer by looking after the traces of resistance and engagement that may be captured in the constant oscillation between fiction and non fiction that institutes the film mechanism: *I Travel Because I Have To, I Come Back Because I Love You* (2009), by Karim Ainouz and Marcelo Gomes. "La metaphore du documentaire".

Keywords: *I Travel Because I Have To, I Come Back Because I Love You*. Resistance. Engagement. Aura. "Documentary metaphor".

Résumé: Contrairement à l'image suggérée par le cinéaste Eduardo Escorel au 15ème Festival de Cinéma de Tiradentes (2012), d'un cinéma brésilien en ruines, on présente une toute autre image: celle d'un cinéma brésilien honnête, intense et fécond pour réfléchir sur l'expérience cinématographique même. Dans cette image proposée,les films serpentent dans une constellation et se lient par une «aura» singulière qui les fait résister aux forces du capital et ses formes stéréotypées de visibilité. Pour mener à bien ce geste en quête de l'aura, on propose qu'on retienne leur éclair en suivant les traces de résistance et d'engagement qui peut être pris dans une constante oscillation entre le documentaire et la fiction mise en action par le mécanisme du film: *Je voyage parce qu'il le faut, je reviens parce que je t'aime* (2009), de Karin Ainouz et Marcelo Gomes.

Mots-clés: *Je voyage parce qu'il le faut, je reviens parce que je t'aime*. Résistance. Engagement. Aura.

Não há dúvidas de que a fala de Eduardo Escorel no Seminário "Panorama Crítico da Crítica", na 15ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em 26 de janeiro de 2012 – sugerindo que o cinema brasileiro viveria uma espécie de ruína[1] – suscita uma multiplicidade de questionamentos acerca das forças que configuraram nossa experiência cinematográfica. Tais questões abarcam desde os processos burocráticos e socioeconômicos que estruturam a produção e difusão dos filmes até as formas de expressividade e os juízos estéticos sobre os mesmos. Porém uma reação curiosa a essa sugestão que, mais do que qualquer outra, tomou forma de inquietação, se origina no polo oposto a de um suposto "arruinamento". Isso quer dizer que quando a imagem de um cinema brasileiro em ruínas nos foi solicitada, imediatamente uma outra se formou: a de um cinema brasileiro inquieto, potente e fecundo para se pensar a própria experiência cinematográfica. Um cinema, ao mesmo tempo, vigoroso e delicado.

Nessa imagem, os filmes surgem como pequenas luzinhas numa constelação e conformam um fenômeno cinematográfico próprio ao nosso tempo e ao nosso país, capaz por isso de responder prontamente à desalentada pergunta de Escorel: por que e para que fazer filmes? Se pensarmos na esteira de Foucault[2], um fenômeno cinematográfico se institui num campo de forças. Longe de ser um fenômeno isolado, ele se configura numa meada de linhas de força (cognitivas, capitalísticas, discursivas)[3] que, por sua vez, produzem linhas de fuga: resistências, contrapoderes. Se hoje vivemos um mundo carregado de imagens que, segundo Comolli (2008: 186-197), não fazem muito mais do que seguir os roteiros preestabelecidos por uma sociedade espetacularizada, qualquer expressão fílmica participa desse cenário seja por adesão, seja a contrapelo.

Tais luzinhas, em seu movimento próprio, não serpejam através de cenas e personagens, exclusivamente, mas através de uma aura comum que os liga. O gesto de perseguir essa aura se equivale aqui ao de compreender em que medida tal fenômeno representa uma resistência às forças do espetáculo que carregam as imagens para o tempo frenético "do capital" em detrimento do tempo da "experiência", como mostram Benjamin (1985) e Comolli (2008). Dito de outra forma, em que medida esse cinema resiste aos poderes que o fazem sucumbir ao puramente comercial e a se entregar às imagens estereotipadas, destituídas da capacidade

1. Para Eduardo Escorel o edifício do cinema brasileiro está ruindo, e tal ruína se deve principalmente a dois fatores: um tecnológico e outro burocrático. Seriam, portanto, as mudanças na natureza da imagem cinematográfica e nas condições de audiência em função da revolução tecnológica e cultural (que abarca tanto a crise da Kodak – empresa fundamental na produção de filmes – como a expansão dos canais de TV pelo Youtube e outros processos que enfraquecem a espectatorialidade cinematográfica) e a forma da burocracia estatal, que tolhe a criatividade dos realizadores, em seus excessos e exigências. Segundo ele, perdemos a capacidade de pensar o cinema como um processo complexo e passamos por isso a evoluir sem rumo, privilegiando filmes isolados. Nesse sentido, cabem as perguntas: por que fazer filme? Para que fazer filmes? (Ver: http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/desabamento-e-batuque).

2. Cf. FOUCUALT, 1979.

3. Cf. DELEUZE, 2005.

de vincular-se a um mundo[4], a um tempo, a um sujeito comum? De quais formas e estratégias esses filmes se valem para fazer convergir estética e política de modo que o singular surja nas imagens? Estas questões nos compelem a pensar os mecanismos que os filmes engendram no sentido de resistir aos regimes de visibilidade dominantes e se engajar no presente a contrapelo. Elas nos servem de guia na identificação dos traços de resistência e engajamento que constituem a aura que desejamos perseguir.

Nessa perspectiva, a aura guarda algo do conceito de Benjamin (talvez até pouco, mas um pouco que é muito) mas o desloca e enfatiza uma concepção que procuramos extrair do termo que se refere ao espírito ou energia que une certos elementos. Assim como a aura em Benjamin, a noção aqui remete a uma forma de sensibilidade estética, que ainda estamos em busca, comum ao gesto de uma constelação de filmes. Porém, ela resgataria não mais o valor de culto ligada ao ritualístico ou ao sagrado, mas essa passagem constante entre o comum e a singularidade presente no rosto humano na fotografia: "A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável" (BENJAMIN, 1994: 174). Resgataria ainda seu conteúdo de negação do valor de exposição, do valor comercial da arte, acenando para uma possibilidade do cinema usar sua serialidade, sua capacidade de reprodução, como forma de resistência a esses valores, portanto estaria mais próxima da aura que Benjamin via na rostidade das fotos, na duração das paisagens, nos vestígios do narrador que relata suas experiências. A nova sensibilidade que o conceito, ao ser retomado, inauguraria não está na percepção das massas que poderiam se conscientizar através do aparato cinematográfico, porém, num outro potencial político: a possibilidade de se entrever a diferença, o singular, como um longínquo na proximidade que a imagem técnica instaura.

Ao pensarmos, junto com Benjamin (1994: 205) na experiência comunicável do narrador, percebemos a aura como essa possibilidade de ver o longínquo no próximo quando aos espectadores é dada a chance de, em meio as gigantescas rochas da Serra do Espinhaço em Minas Gerais, entregar-se aos afetos que unem as meninas de Curralinho, em *A falta que me faz* (2009), de Marília Rocha. Filme que, como bem disse César Guimarães, "não precisa lançar mão de nenhuma explicação pra traduzir as

4. Trata-se aqui de uma referencia ao desejo de Deleuze de que o cinema após a Segunda Grande Guerra fosse capaz de restituir a crença do homem no mundo, ao filmar o vínculo desse com mundo (DELEUZE, 2005:199), e ainda à discussão de Agamben sobre o modo como o espetáculo apartou homem e linguagem (AGAMBEN, 1993: 64).

experiências do outro"[5]. Tratamos da aura como possibilidade de que um filme retenha o aqui-e-agora de sua criação, guarde os vestígios do trabalho da imagem, de sua inscrição histórica, como faz *Santiago* (2007), de João Moreira Sales, através da meta-reflexão; ou *Pan cinema permanente* (2008), de Carlos Nader, através da presença "em obra"[6] de Waly Salomão. Contra a falsificação mercantil da existência, a aura é a possibilidade do retorno ao pathos do real, à potência de uma vida qualquer como aquelas várias que aparecem em *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, filme que faz repensar a noção de classe ao fazê-la emergir das diferenças que abriga. Contra a figura do controle, a aura é a possibilidade de que os novos arranjos entre ficcional e documental traga a experiência advinda da coexistência de mundos, como vimos em *Serras da desordem* (2006), de Andrea Tonacci, e, numa outra chave, em *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges. Contra as proposições verdadeiras, a aura está nas *imagens-de-fala* que surgem nos jogos entre ficção e realidade, em *Jogos de cena* (2006), de Eduardo Coutinho.

É justamente a partir do modo como o jogo entre ficção e realidade se configura num filme específico, *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009), de Karin Ainouz e Marcelo Gomes, que pretendemos conduzir nesse artigo o gesto que pode nos aproximar da aura. Isto quer dizer que acreditamos que a busca da aura não está num caminho único, qual seria a relação mais ampla entre os filmes de uma constelação, mas principalmente em seus lampejos, capturados no corpo a corpo com um filme em particular, no encalço dos traços de resistência e engajamento que o constitui. Trata-se de uma proposta teórica e metodológica para se pensar a potência cinema – essa que o faz sobreviver a toda ruína – não através de um modelo explicativo amplo, exterior à obra, mas no que há de intrínseco ao seu mecanismo: a maquinação (suas estratégias de engendramento) e a maquinaria (as formas expressivas que o fazem funcionar), bem como a espectatorialidade que esse mecanismo produz.

1 – Dos traços de resistência e engajamento

Assistimos no Brasil nos últimos anos[7] uma ascensão do documentário, fundada entre outros fatores na aproximação com o outro marginalizado, seus mundos e suas formas de aderência a esses mundos. Vemos em documentários como *Ônibus 174*

5. Comentário feito pelo professor César Guimarães em reunião do grupo de pesquisa Poéticas da Experiência (da UFMG), em 14 de outubro de 2011.

6. A ideia de presença "em obra" é uma adaptação da noção de colocar "a subjetividade em obra" de Suely Rolnik (2003). No filme, Waly Salomão não é um representado, mas um sujeito em trabalho, ou seja, a relação com a câmara o coloca em processo ou "em obra", na medida em que o faz dirigir-se a ela, pensar sobre ela, se refazer e se recriar na presença dela.

7. Cf. LINS e MESQUITA, 2008.

(2002), de José Padilha; *Prisioneiro da grade de ferro* (2003), de Paulo Sacramento; e *Juízo* (2007), de Maria Augusta Ramos, uma preocupação explícita com o pobre, "o marginal". Porém, tal movimento se estende, como diria Suely Rolnik (2003), aquelas "subjetividades-lixo" criadas pelo mapa estratificado do capitalismo mundial integrado, formas de existência à margem, representadas nos espaços públicos de maneira estigmatizada: os loucos e andarilhos [*Estamira* (2005), de Marcos Prado e Andarilho (2006) de Cao Guimarães], os índios [*Serras da Desordem* e as produções recentes do Vídeo nas Aldeias], os chamados "subalternos" (*Doméstica*, de Gabriel Mascaro); os das periferias das cidades [*O céu de Suely* (2006), de Karin Ainouz] ou do interior de regiões mais precárias do Brasil, como o sertanejo (figura emblemática do Cinema Novo) cuja singularidade surge em *Viajo porque preciso volto porque te amo* de forma muito particular, não nos rostos marcados pela vida, como em *O fim e o princípio* (2005), de Eduardo Coutinho, ou na tradição que se mantém – *Aboio* (2005), de Marília Rocha – mas na porosidade e sensorialidade que reveste o olhar para esse outro.

Nos filmes mais novos, principalmente pós 2005, essas formas de aderência do sujeito ao seu mundo parecem seguir dois grandes eixos principais. Um primeiro representa aqueles filmes cujo gesto político está justamente na atitude marcadamente contestatória em relação ao mundo que vivem, tentando através da uma biografia ordinária, uma história menor, dos vencidos, alcançar outras formas de vida, mais engajadas. Nesses filmes percebemos antes o desejo de transformação, a "fala alta da diferença"[8] [como *Bicicletas de Nanhderu* (2011), de Patrícia Ferreira (Keretxu) e Ariel Ortega; *A cidade é uma só* (2011), de Adirely Queiroz; e *Diário de uma busca* (2010), de Flávia Castro]. O segundo eixo representa aquelas obras cujo gesto político está na singularidade nos modos como as formas de vida, se não enfrentam nem contestam, conformam a existência num mundo possível. Trata-se da vida vivida nas afinidades do "ser em comum", dos laços e atos ritualísticos ou cotidianos que criam comunidades e significam os espaços [como *Terra deu terra come* (2009), de Rodrigo Siqueira, e *A falta que me faz*]. Filmes como *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro, traçam essa aderência através da "estreita contiguidade com o mundo vivido", como sugerem

8. Agradeço a Victor Guimarães e Carla Maia pelas conversas, no final de 2012, sobre os filmes estudados no grupo de pesquisa Poéticas da Experiência e que renderam essa expressão.

André Brasil e Cláudia Mesquita (2012: 231), e já *Viajo porque preciso*... a constrói de forma oscilante e inacabada através de uma ficionalização assumida.

A maioria dos filmes brasileiros atuais carregam um acento ensaístico próprio à relação sempre deslizante entre o real e o ficcional, aspecto fundante para a análise de *Viajo porque preciso*... A concepção clássica de Arlindo Machado do ensaio "como reflexão densa sobre o mundo", "indagação conceitual", identificado em Dziga Vertov por exemplo, parece ganhar no cinema contemporâneo um abrandamento. É como se ao assumir seu caráter de artifício, sua fragilidade, o cinema se visse livre para indagar sobre seus métodos, sob as formas de aproximação entre o cineasta e o mundo filmado, sobre os limites da ficionalização e do registro documental. Ao contrário do que assinala Machado, aqui o ensaio não está "distante do compromisso documental", filmes como *Santiago* e *Jogo de Cena* são ensaísticos ao colocar em jogo a forma e o desenvolvimento de sua escritura, ao fazer do método uma auto-explicitação[9]. Muitas vezes, o gesto documental se complexifica, ao refletir sobre o método, pela inclusão explícita da subjetividade do cineasta (o confessional não só por parte dos personagens mas também dos diretores), como os mecanismos processuais[10] de que se valem filmes autobiográficos, tais quais *Um passaporte Húngaro* (2003), de Sandra Kogut, e *Diário de uma busca*, que *Viajo porque preciso*... redimensiona no âmbito da diegese. Ao evidenciar a ficionalização na condução da *mise-en-scène Viajo*, assim como *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília*..., além de inquirir a noção de enredo pela estrutura aberta e a narratividade lacunar, fazem pensar no método ao se permitirem o atrito com real.

9. Cf. FELDMAN, 2008.

10. Cf. BERNARDET, 2005.

2 – Da maquinação

Numa breve definição *Viajo porque preciso volto porque te amo* conta a história de um geólogo, Zé Renato, durante uma viagem de trabalho ao sertão do Brasil. Interpretado pelo ator Irandhir Santos, esse personagem que relata sua experiência, é uma criação de Karim Ainouz e Marcelo Gomes. Poderíamos então assumir que ao instaurar a dramaturgia e nos colocar na diegese, Zé é o lado ficcional do filme, e que o sertão – as paisagens, pessoas e lugarejos – que ele encontra pelo caminho, é o lado documental. Até porque a maioria das cenas do nordeste foi rodada em 1999,

durante 40 dias, em que os diretores se infiltraram nas entranhas do sertão para filmar o que os emocionasse. Parte dessas imagens se transformaram, em 2004, no documentário *Sertão de acrílico azul piscina*, lançado pelo projeto Rumus do Itaú Cultural, que tinha como objetivo mostrar os contrastes e diversidades do Brasil. Mais de oito anos depois, esse material foi novamente selecionado e montado de forma a acolher, o texto em primeira pessoa, que deu vida ao personagem e sua história fictícia.

Se o sertão que vemos, mediado por Zé Renato, tem sua origem nas câmeras dos cineastas que de fato escrutinaram lugarejos e povoados, é a partir desses registros de referência que o personagem foi criado. Mais do que isso, se as cenas rodadas na viagem de ambos pelo sertão se mantiveram com o ponto de vista deles, é porque eles estão, como diria Comolli (2008) acerca do registro documental, "fora de campo, mas não fora da cena", encarnados no eu lírico criado. É nesse sentido que para Cláudia Mesquita (2011), o personagem viajante é um alter-ego possível dos cineastas viajantes.

O que quero dizer é que Zé não é simplesmente uma criação imaginária da dupla, baseada na experiência de vida deles, mas uma criação baseada numa experiência específica de filmagem, nos olhares e emoções que conformaram aquelas cenas do nordeste. Não apenas as emoções daquele momento da filmagem, mas outras geradas pelas cenas quando revistas pelos próprios diretores, das imagens como arquivos daquele tempo. Enfim, Zé é filho de uma terceira camada de relação dos diretores com aquele lugar. Como o próprio Karim afirmou[11], são das imagens que nasce o texto em primeira pessoa que vem filtrar o mundo exterior: o roteiro, se é que podemos falar ainda de roteiro. Lembro-me de Godard em *Roteiro do filme 'Passion'* (1982), dizer de seu desejo por um filme cujo roteiro nascesse das imagens, feito de imagens, que o afastaria do cinema clássico tributário da literatura naquilo que ele precisa salvaguardar: a narrativa com início, meio e fim, como um guia da *mise-en-scène* e da montagem.

Em *Viajo*, o texto é encenado apenas por uma voz *off*, mas que nem por isso faz o espectador desacreditar da presença do personagem ali. Ao contrário, se a inscrição do personagem na cena tem sua força num texto que partiu antes das imagens, ela também ganha densidade na fenda literária que o filme abre, a partir do momento em que permite ao espectador como a um

11. Entrevista concedida a Jean-Claude Bernardet, postada em seu blog no dia 06/05/2010. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html

leitor conceder aos poucos um corpo ao personagem. Trata-se de um dispositivo do filme que instaura um espaço flexível de espectatorialidade, pois ao resgatar a potência imaginativa do cinema, lhe permite preencher aquela voz de carne, esvaziá-la e preenchê-la novamente. Bernardet em seu blog, à época do lançamento, afirmou que em *Viajo* "o espectador fica com a impressão de que o filme está se transformando na sua frente, que o filme está se construindo na sua frente".

Talvez a linha de força mais atuante nesse mecanismo processual que concede essa dimensão flexível e incerta ao "roteiro" (de poder seguir qualquer caminho) é a opção pelo gênero autobiográfico. A subversão do filme de Ainouz e Gomes está em forjar um cinediário inventado e fazer refletir sobre as potências e impotências do real, e do ficcional, nas formas como modula o deslizamento contínuo entre eu e mundo que um modo de escrita audiovisual de si encerra.

Viajo porque preciso volto porque te amo é uma frase que Zé Renato, em sua viagem a trabalho pelo sertão nordestino, recolhe junto com outras frases, imagens, rochas, rostos que ele enumera e descreve num relato diário como que na tentativa de retê-los. Como diz Blanchot (1984), o diário é aquilo que salva o sujeito que escreve de seus dias, para não se perder na pobreza desses dias, e é dessa escrita que vem a alteração desses mesmos dias. O filme segue a cláusula blanchoniana do diário, de obediência ao calendário, de enumeração dos dias. *Viajo* parte desses relatórios rotineiros que acolhem o trabalho e a viagem, carregados de observações, intimidades, insignificâncias. Para Blanchot, o relato na forma do diário é em sua superficialidade, ao contrário da narrativa, a garantia da sinceridade.

Se no filme não há coincidência entre narrador e autor, como prescreve o pacto autobiográfico de Phillipe Lejuene (2008), nem por isso deixa de se inscrever entre os gêneros de primeira pessoa ao forjar uma estética autobiográfica. Todos esses aspectos, do roteiro feito das imagens, do personagem como o substituto do olhar dos cineastas, somados à sinceridade (ainda que construída) da qual nos fala Blanchot, do eu que não pode fingir pra si mesmo e por isso tenta se agarrar à exatidão da rotina, à superficialidade dos dias, permitem que o filme libere a ficção de seus constrangimentos prévios para que ela reate seu vínculo com o mundo. "É bem curioso isso: como em tantos relatos

autobiográficos, o filme parece desejar encurtar a distância entre vivência imediata do personagem e narrativa fílmica (como se a narrativa emanasse da própria vivência do personagem-narrador, como se vida e filme fossem uma coisa só)", afirma Cláudia Mesquita (2011).

Nesse sentido, *Viajo* em toda sua elaboração, se encaixa na definição do travel essay, proposta por Timothy Corrigan (2011: 105), um cinema que traz a dimensão de um eu que se perde, se testa e se refaz na relação com a experiência comum – os lugares, as pessoas, os eventos, enfim um mundo existente e de muitos. Essa natureza, segundo Corrigan (2011: 17), alinha o ensaio ao documentário e coloca em questão o modo como a subjetividade altera as formas de expressividade e sua relação com a experiencia.

3 – Da maquinaria

Sem dúvida, o mecanismo do filme acontece na equação entre Zé Renato e o Sertão – o interior e o exterior; o eu (ficcional) e o mundo (documental) – que se modula através de dois grandes eixos cruzados: a processualidade e a *mise-en-scène* da voz.

O movimento processual corresponde a transformação do personagem no tempo do filme, o que é, para Comolli (2008: 303), a missão redentora do cinema, e para Corrigan (2011: 105), definidor do travel essay: um processo no qual o eu se reinventa na experiência da trajetória. "Viajo para construir minha própria geografia", escreve Bernardet[12], readaptando a frase de Enrique Vila-Matas[13] no livro Suicídios Exemplares. A processualidade está no trânsito constante entre um eu recolhido em suas angústias e o fora, expressa de forma clara na passagem entre a duas metades do filme: da primeira, que chamamos "espaço interior", onde a forma do diário é bem pronunciada, para a segunda: a entrega à experiência da viagem, que intitulamos "espaço exterior". É nesse processo que a dimensão diegética do eu que procura não ser atingido pelo fora e impõe seu olhar ao mundo, aprisionando-o numa moldura de melancolia, vai sendo contaminada por um gesto documental. Na medida em que Zé se entrega àquela experiência sertaneja, espaços e pessoas tomam a cena em forma de sequencias documentais. Obviamente essa divisão diz de um predomínio da interioridade, que caracteriza o mundo de dentro do personagem, na primeira parte, e da exterioridade, um eu lírico que se deixa levar pelo mundo e se coloca sob o risco do

12. Citação retirada do blog do autor, postagem do dia 08 de maio de 2010. Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html

13. Conforme postagem do blog de Bernardet, do dia 08 de maio de 2010, a frase de Vila-Matas seria: "'Viajo para conhecer minha geografia', escreveu um louco, no começo do século, nos muros de um manicômio francês." Disponível em: http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2010-05-02_2010-05-08.html

real. Porém, em cada um desses espaços, os deslizamentos entre documental e ficcional não cessam de se desdobrarem num movimento escalonar.

Como Zé Renato nunca aparece na cena, seu corpo é uma ausência, a voz é a *mise-en-scène* que ora atravessa, ora preenche, o mundo enquadrado. É o principal componente de aderência e distanciamento do real, o elemento de tensão entre o dentro e o fora. Essa *mise-en-scène* da voz se dá pela entonação (abafada, irritadiça, eufórica) e também pela natureza dos relatos, os gêneros discursivos que caracterizam a escrita do personagem. Trata-se de um registro em voz alta, a voz *off*, que cobre as imagens com um discurso técnico-científico (o diário de trabalho), relatos de viagem (o diário de bordo), confissões e memórias (o monólogo interior), e um diálogo epistolar (as cartas à mulher amada). A outra forma de registro são as descrições por pequenos inventários, que fazem do ato do diário uma coleta do que o personagem retem no caminho, que é duplicado nas imagens quando as cenas duram em pequenos detalhes das feiras, das igrejas, das lojas da região. Uma pequena alusão da escritura ao gesto "vardadiano" de catar.

No espaço interior, o enquadramento primordial – a câmara subjetiva do carro que só vê estrada à frente – é o ponto de vista para mundo de fora do carro, que parece portanto se passar do lado de fora da cena. O carro é, principalmente no início, o abrigo solitário de Zé. Como num road movie fóbico, o protagonista vai ao sertão nordestino fazer seu trabalho e, a princípio, não se deixa contaminar pelo que vê. Há um confinamento do personagem na estrada e em formas muito ensimesmadas de olhar e dizer do fora. Ele sai apenas para fazer suas medições geológicas que tem como objetivo investigar tecnicamente a possibilidade de que naquela estrada seja construído um canal, que irá desabrigar os que tiverem no caminho.

Já de início, o personagem enumera o que traz na bagagem: além dos instrumentos de trabalho, uma máquina fotográfica, uma super 8, uma câmara de vídeo digital. As notações do diário que ouvimos, descrevem a experiência do geólogo num vocabulário técnico. As paisagens e povoados são vistas, na maioria das vezes à distância: planos gerais, vazios, como se fossem um acumulo de formações geológicas e vegetais. Em sua inflexão tecnocientífica – números e escalas – a voz dita um laudo objetivo da paisagem.

Porém, esse nordeste abandonado a sua geografia exata e seca ganha um gradiente de monotonia. Para viver a dor de ter sido abandonado por sua galega, Zé vai manter uma distância dos lugares que aparecem pra ele como sempre o mesmo. "Que agonia esse lugar. Tudo se arrasta, que saudade da porra". As tomadas da estrada, apenas com veículos ou terrenos áridos esvaziados, com pessoas e casebres ao longe, parecem confirmar a necessidade de que o mundo de fora se conforme a sua dor, da qual somos reféns. Em meio aos registros de trabalho, Zé confessa seus estados interiores e suas memórias daquela história de amor que ficou pra trás. "Viajo porque preciso volto poque te amo. A única cosia que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti. Não. Não sei escrever cartas de amor. A única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças de ti". Os relatos confessionais e memorialísticos furam a inflexão científica em forma de lamentos por sua solidão. O olhar que se estende pra fora é como uma extensão desse interior, paisagens reais passam pelo filtro daquele que tem o espírito em outro lugar: imagens desfocadas, a estrada que parece se liquefazer com o calor, a ênfase no slow motion, o som estridente e angustiante que se repete, ficcionalizam a realidade de fora.

Ao mesmo tempo em que o Sertão é uma extensão do eu lírico, ele também reflete a solidão do personagem, e só o faz pois guarda algo de próprio. A certa altura aprece uma figura simbólica do sertão, um pau-de-arara que, apesar do colorido das bandeirolas, santos e adornos, e do entusiasmo dos romeiros de Juazeiro, é contido pela câmera lenta, o tom avermelhado e o mesmo som angustiante. Vemos o rosto de uma senhora parda de pele castigada pelo sol, envelhecida, no enquadramento de uma super 8, ela olha diretamente pra câmara agarrada ao pau-de-arara que se movimenta. Entre ela e o geólogo apenas a coincidência do abandono, talvez um filtro que os una e imediatamente os separe em suas vidas tão distintas, quando ela ainda sorri sem nenhum dente na boca. Algo do mundo, ainda que timidamente, esbarra na cena ficcional e a reconfigura para o espectador.

Com o tempo Zé se mostra cansado das lembranças que trazem a revolta de ter sido abandonado por sua galega. "Sinto amores e ódios por você" , "sinto amores e ódios repentinos por você". A partir daí, ele vai entrar na feira de Caruaru para se perder num labirinto sem saída. É um outro registro que nasce na

segunda metade do filme, quando a experiência da viagem passa a ter um valor em si e o mundo surge separado dele, num tempo que lhe é próprio. Pra além da voz, o olhar e a escuta transformam o geólogo num documentarista amador que vai preencher seu diário de viagem com os festejos locais, os trabalhadores locais, as famílias em seus casebres e as mulheres da estrada. Fotos, depoimentos, sequencias documentais em que lugarejos são mostrados de dentro e as pessoas em suas vidas. Uma novo inventário marca a passagem ao mundo do outro, o sertão para além de seus padrões geológicos e do ruído perturbador do eu que sofre: "comprei 8 chokitos, seis sanduíches embalados a vácuo, 2 dúzias de coca-cola normal e dois pacotes de camisinha com lubrificante".

Numa loja, uma mulher de pé, miniblusa e jeans, encostada numa estante repleta de porta retratos e papéis de carta de coração, bonecas e bichinhos, sorri na imagem congelada, é um retrato. 19 anos, 2 pintas no rosto, um piercing no umbigo, Larissa, assim como Michele, a doidinha que faz streap tease, compõe a lista de fotos e cenas das mulheres que Zé Renato leva aos motéis de beira de estrada. O som é de música tecno alta, a luz fosforescente brilha do alto as letras que escrevem "Regis Motel", onde o preço da noite é 15 reais, com direito a "café com leite, cuscuz e suco de polpa de goiaba". Na voz agora empolgada e viril, números e listas informam um outro momento da escrita de si. "Cinco dias atrasado no cronograma e não quero que essa viagem acabe nunca".

Ainda que possamos dizer que estamos no momento exterior, a fase documental do filme, se a vigorosidade do real interpela fortemente a ficção e modifica o mecanismo, é ainda no desassossego do protagonista que ela se manifesta. Zé Renato deixa seu trabalho para passar seus dias nos motéis com as prostitutas dos lugarejos por onde passa. Do ponto de vista da *mise-en-scène*, a voz agora alterada pela masculinidade do protagonista, sexualiza espaços, objetos, pessoas. O colchão de chita, feito por Evandro, que é pura testosterona, traduz essa inflexão ao aparecer largado ao longe, no meio de um paisagem árida junto a algumas cabras e dois homens, quando ouvimos: "colchão de palha secando ao sol as manchas de uma noite de amor, chita de flor, flores molhadas que nem uma periquita suada abertinha com fome".

Em mais uma sequência documental, aparece Patty de shortinho em frente a loja de colchões, numa cena que dura sem movimento. "Fiquei o dia inteiro com Patty. 24 horas sem pensar no meu passado", ele diz. Dessa vez, ainda mais próxima das estratégias do documentário, é a voz dela que ouvimos: Zé a entrevista do fora de campo. Patty fala de sua vida, fala que trabalha na boite perto da delegacia numa rua que ela não sabe o nome. Ao ser perguntada sobre o que quer da vida, Patty diz que quer uma vida-lazer, um amor só dela, mesmo que seja com bafo de cachaça e cigarro.

O sertão, ainda que em pedaços, ganha uma vida própria cheia de contraste, porém a melancolia do abandono persiste agora transmutada para o fora. Esse vigor da vida, a virilidade explícita nos vários encontros amorosos, é atravessada por uma expressividade delicada e frágil: as paisagens esfumaçadas, os lugarejos escuros, os transeuntes desfocados, os enquadramentos amplos, como se fosse impossível dar conta daquelas vidas, da vida daquelas mulheres, da história e da experiência dos que surgem à beira da estrada. Como se fosse impossível qualquer artifício, seja no registro da ficção ou do documentário, capturar a dimensão lacunar de um cotidiano que se encontra de passagem.

"Viajo porque preciso, não volto porque ainda te amo", ele repete. Mais uma vez a frase que dá título ao filme retorna, porém diferente. "De repente as coisas mudam de lugar e quem perdeu pode ganhar". Se a letra da canção pontua a mudança, também marca uma repetição, ao fazer parte de uma trilha de outros românticos sucessos populares tocados nos alto-falantes da região. Algo do personagem se mantem, mesmo na transformação, e algo próprio daquele mundo se mantém intocável, inatingível. É a diferença que nos faz ver a repetição e é dela que vem o olhar renovado. Isso porque uma sensação, como disse o próprio Karim, contamina o gesto autobiográfico que institui o mecanismo do filme: o abandono. Ele está em Zé, na ausência do corpo do personagem, nas tomadas parciais dos quartos vazios dos motéis, mas está lá no sertão: na pobreza dos lugares; no sapateiro que canta o amor que se foi; no rosto dos homens que dormem nas redes acampados onde trabalham; no casal que se apaixona na bilheteria do circo mambembe e não pode ficar junto; nas cenas da região da Garganta do Rio das

Almas, a cidade fantasma onde a maioria dos habitantes já se foi por causa da transposição das águas do canal; na fala de Patty, que quer uma vida lazer.

4 – Dos lampejos da aura

É esse abandono que se materializa na última cena, quando Zé revela seu sonho: o de mergulhar na vida, como os nadadores nas águas azuis de Acapulco. Nesse momento, a *mise-en-scène* da voz irá ricochetear em todo filme, num movimento de (re) significação de tudo que o espectador acreditara até ali – de sua crença no filme – lançando-o fortemente para a dúvida. Enquanto vemos as imagens dos vários mergulhos dos nadadores em Acapulco, Zé diz: "eu não estou lá, mas é como se estivesse". Pela primeira vez sua voz no fora de campo marca também um lugar fora da cena. O espectador é lembrando de que Zé também não estava presente, ao longo do filme, nas cenas do Sertão, resta a pergunta: será que naqueles tantos lugares, ele também não esteve? O dispositivo se fecha na ficção do sonho e descortina seu artifício: a montagem. O gesto documental do cineasta geólogo perde a inscrição no aqui e agora das imagens, o gesto ficcional revela sua face ilusória, e a única verdade que sobra é de que o cinema é sempre uma construção que, como diz Comolli (GUMIARÃES; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008: 46), nos faz crer e duvidar do que se vê. A intensidade da oscilação entre crença e dúvida indica a escritura forte do filme na medida em que instaura, a partir da impossibilidade de tudo saber por tudo ver, uma cegueira constituinte da potência do cinema, pois contrária à "pornografia" dos regimes de visibilidade do espetáculo nos quais a imagem se escancara sem nenhuma opacidade.

Se essa oscilação entre crer e duvidar – que coloca o espectador no lugar do desconforto e do trabalho sobre a imagem[14] – ganha evidência na última cena, através de sua expressão meta-filmica e da súbita consciência do espectador, ela atravessa todo filme no balanço entre o espaço interior e exterior que definimos, a saber no deslizamento contínuo entre documentário e ficção. Como dissemos, esses espaços ainda que alterem sua predominância em cada uma das metades do filme, numa apreensão em grande escala do mesmo, não cessam de oscilar também numa escala menor, em cada cena, em cada imagem e nas passagens entre elas. A cada camada de significação, extraída do mecanismo do

14. Ver VEIGA, 2008.

filme, é possível flagrar o movimento oscilatório entre ficção e documentário, personagem e cineasta, interior e exterior, imaginário e real. Ao contrário de um procedimento comum ao cinema de Bresson, a um realismo como o de De Sica, ou ao cinema moderno (como o de Godard, Truffaut e Rosselini) – resgatado posteriormente em vários filmes brasileiros como *Iracema* (1976), de Jorge Bodansky e de forma mais complexa em *O céu sobre os ombros* – não se trata apenas de, como diz Guimarães e Caixeta de Queiroz (2008: 40), um real que vem fender a cena pronta da representação, mas de uma ficção que vem fraturar o real que parece lá estar, na cena documentada.

Aquelas imagens que Gomes e Ainouz fizeram no encontro com o mundo do Sertão, que estavam lá e foram resgatadas, são retomadas e tomadas pelo gesto ficcionalizante, pelo eu lírico criado, pela *mise-en-scène* da voz de Zé. Assim como a senhora parda que sorri sem dentes para câmara, a menina de lenço no cabelo que, da beira da estrada, também interage com o câmara e não contém o sorriso que se insinua, dura um breve momento na tela, até que a voz a captura ao colorir seus olhos: olhos de mel, semelhantes aos da galega. Nessa cena, a menina que por um breve tempo era uma menina qualquer no caminho, passa a ser a menina dos olhos de mel. Em outra tomada, vemos Cláudia Rosa assentada sorrindo em meio perfil, enquanto Zé diz que ela é muito triste, triste ao ponto de fazê-lo desistir do programa. A voz desaparece e ela permanece no enquadramento enquanto seu semblante aos poucos parece se entristecer. Ainda que fraturadas pela ficção, nessa duração anterior ou posterior a voz, as imagens ganham uma existência própria. Na feira de Caruaru, os objetos kitschs que são apresentados em detalhes – a bailarina a dançar na caixa de música, as flores de plástico com gotas artificiais – remetem à delicadeza da galega, sua história como botânica, o amor lembrado com carinho por Zé. Porém, em certo momento, as flores são rosa choque de esponja e uma senhora poda suas pétalas com a tesoura num movimento lento e ágil, a cena dura, e aquela *mise-en-scène* se desprega da *mise-en-scène* da voz que a contaminou.

Além da voz, as fraturas das cenas estão nas imagens elas mesmas, em suas sobreimpressões, desfocamentos, filtros, no som estridente, nas luzes que estouram, no granulado, na cor lavada a se contrastar com as cores vivas. Estão ainda nos

cortes abruptos da clareza da manhã para o escuro da noite, do barulho ensurdecedor dos caminhões na estrada para o silêncio das paisagens áridas e vazias, das tomadas longas em plano geral, para os detalhes dos interiores. Esse movimento não deixa que a ficção resvale para o conforto das narrativas tradicionais, a emperra, a dificulta, e por isso a revela. Ao mesmo tempo, a porosidade das imagem colhidas nas cidades nordestinas, dada pela fratura dos filtros e composições anamórficas, impede que os registros do real componham um documento que deveria ser tributário da verdade do outro e de sua aderência aquele mundo.

Longe de qualquer indagação profunda sobre o outro – o sertanejo, o sertão – o filme expõe em seu mecanismo processual e suas opções formais, a fragilidade do aparato cinematográfico em dar conta daquelas formas de vida, daqueles espaços com suas histórias. É justamente esse movimento oscilatório que torna a narrativa lacunar e permite que a estética autobiográfica seja constituída numa passagem pelo outro, que só é dado em sua superficialidade, nos restos que o diário, ao modo de Blanchot, pode reter. É da oscilação que surge o *entre* interior e exterior, que dá a ver a distância entre Zé Renato e aquelas formas de vida, e daí a singularidade. É a partir dela que podemos entrever esse lampejo da aura, que inscreve o cinema num intervalo, numa lacuna, no *entre*: entre o texto e a imagem, entre o personagem e o cineasta, entre o eu e o outro, entre o dia e a noite, entre o registro e o roteiro, e, desse modo, retira a narrativa dos encadeamentos lógicos e ordenados que marcam não apenas as ficções tradicionais/dominantes mas os documentários sociológicos que escondem a fragilidade do aparato em prol do controle das estratégias espetaculares ou científicas. Os lampejos da aura que vemos aqui surgem ainda dessa nova sensibilidade – contrária ao cinema comercial e também ao cinema que vingaria as massas como queria Benjamin – gestada num encontro sensorial entre Zé e o sertão, entre cineasta e mundo filmado, que reveste as imagens daquele sentimento de abandono que descrevemos, que é do personagem em sua história, mas daqueles que povoam o mundo filmado: de qualquer um e do um qualquer.

Finalmente, um último lampejo da aura, que é apenas uma outra conformação desse instante efêmero do *entre* que o filme abriga em sua oscilação, está na mediação do personagem que transforma o filme em uma quase "metáfora do documentário". No

plano da diegese, *Viajo porque preciso volto porque te amo* produz uma meta reflexão sobre o documentário como práxis tal qual definido, a partir da teoria de Comolli, por Guimarães e Caixeta de Queiroz (2008: 36). Como dissemos, houve um encontro dos cineastas Gomes e Ainouz e o Sertão anos antes do filme, essas imagens nasceram portanto de uma "inscrição verdadeira"[15], um momento no qual o cineasta/documentarista sofre a presença do outro ao se engajar no mundo filmado, um momento em que ele sente realmente a presença do outro que se impõe a ele, um momento no qual ele deixa de ser o mestre que conduz – que tem o poder da câmara – para deixar ser afetado pelo que vê, e é por isso que ele se transforma. O encontro é, antes de tudo, uma experiência. Se há algo da singularidade daquele mundo que sobrevive na cena apesar e junto com o traço ficcional, é porque esse traço se constituiu através dessa experiência e não de exercícios virtuosos de um gênio criador (GUIMARÃES; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008: 36). Mais do que isso, se Zé é o eu lírico alter ego dos cineastas reais e também aquele que se transforma na processualidade do filme, essa transformação só é possível no encontro com outro, na necessidade de inventar um corpo pra ali estar. Não é isso que esperamos junto com Comolli, a transformação do documentarista? O desassossego do personagem é também o do documentarista frente ao mundo e, também, aquilo que ele partilha com o outro em seu mundo. Como Patty, ele (cineasta/personagem) também espera por um vida-lazer.

15. "...ele (Comolli) denomina inscrição verdadeira essa ligação indissolúvel – permitida e testemunhada pela máquina do cinema – entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde os eventos ocorrem" (GUIMARÃES; CAIXETA DE QUEIROZ, 2008: 44).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, vol. I.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNARDET, Jean-Claude. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, Maria Dora; LABAKI, Amir. *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'água, 1984, p. 193-198.

BRASIL, André; MESQUITA, Cláudia. O meio bebeu o fim, como o mata-borrão beba a tinta: notas sobre *O céu sobre os ombros* e *Avenida Brasília Formosa*. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Palhoça: Editora Unisul, 2012.

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

CORRIGAN, Timothy. *The essay film:* from Montaigne, after Marker. Oxford:

Oxford University Press, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I:* a Imagem- movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

_____. *Foucault.* São Paulo: Brasiliense, 2005.

ESCOREL, Eduardo. Desabamento e batuque. *Revista piauí*, São Paulo, 27 jan. 2012. Disponível em: http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-cinematograficas/geral/desabamento-e-batuque. Acesso em: 01 mar. 2013.

FELDMAN, Ilana. Na contramão do confessional: o ensaísmo em *Santiago*, de João Moreira Salles, e *Jogo de Cena*, de Eduardo Coutinho. *Devires* – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 56-73, jul./dez. 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GUIMARÃES, César; CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Pela distinção entre documentário e ficção, provisoriamente. In: _____ (Org.). *Ver e poder. A inocência perdida*: cinema, televisão, ficção documentário (Jean-Louis Comolli). 1ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 32-49.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

MACHADO, Arlindo. O Filme Ensaio. *Intermídias*, v. 2 , n 5 e 6, 2006. Disponível em: http://www.intermidias.com/txt/ed56/Cinema_O%20filme-ensaio_Arlindo%20Machado2.pdf. Acesso em: 01 mar. 2013.

MESQUITA, Cláudia. *O mundo como olhar: Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Comunicação apresentada no Seminário Cinema, Estética e Política, do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência e PPGCOM-UFMG, em 15 de abril de 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo: EXO experimentar org.; Ed 34, 2005.

ROLNIK, Suely. *Alteridade a céu aberto*. O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. Catálogo de exposição dedicada aos artistas no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em 2003.

VEIGA, Roberta. A proposito do dispositivo cinematográfico como escritura forte: uma análise do jogo de Lars Von Trier em Dogville. In: JESUS, Eduardo; SALOMÃO, Mozahir (orgs.). *Interações Plurais*. A comunicação e o contemporâneo. São Paulo: Annablume, 2008.

Data do recebimento:
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:
9 de janeiro de 2013

“Um filme de”: dinâmicas de inclusão do olhar do outro na cena documental

ILANA FELDMAN
Pós-doutoranda em Teoria Literária no IEL-UNICAMP
Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 50-65, JAN/JUN 2012

Resumo: No contexto do documentário brasileiro contemporâneo, percebem-se instigantes estratégias de inclusão do olhar do outro no âmbito da cena documental, seja por meio de imagens produzidas pelos próprios personagens, seja por meio de imagens não necessariamente endereçadas ao filme, como se vê em diversos documentários da última década. A partir de um movimento mais teórico-especulativo do que propriamente analítico das obras em questão, trata-se de problematizar essas dinâmicas inclusivas e suas consequências – e assim pensar o lugar da separação.

Palavras-chave: Documentário brasileiro contemporâneo. Inclusão do olhar do outro. Regime performativo. Separação.

Abstract: In the context of contemporary Brazilian documentary, it can be detected instigating strategies for including the gaze of the other within the documental scene, either by means of images produced by the characters themselves, or by means of images not necessarily addressed to the film, as one can see in many documentaries from the last decade. From a perspective that is more theoretic-speculative than properly analytic of the films at stake, the purpose here is to discuss these inclusive processes and their consequences, and as a result to think about the point of separation.

Keywords: Contemporary Brazilian documentary. The inclusion of the gaze of the other. Performative regime. Separation.

Résumé: Dans le cadre du documentaire brésilien contemporain, on aperçoit des puissantes stratégies d'inclusion du regard de l'autre dans la scène documentaire, soit à travers des images produites par les personnages eux-mêmes, soit à travers des images qui ne sont pas nécessairement adressées au film, comme on le voit dans plusieurs documentaires de la dernière décennie. À partir d'un mouvement plus théorique et spéculative qu'analytique des ouvrages en question, il s'agit de questionner ces dynamiques et leurs conséquences – et ainsi de penser la place de la séparation.

Mots-clés: Documentaire brésilien contemporain. Inclusion du regard de l'autre. Régime performatif. Séparation.

Falar com as palavras dos outros. É isso que eu gostaria.
Deve ser isso a liberdade.

Alexandre, em *La maman et la putain*
(Jean Eustache, França, 1973)

Gilles Deleuze dissera um dia, em entrevista à *Cahiers du Cinéma* em 1976 a respeito de um programa de televisão de Jean-Luc Godard, que "falar, mesmo quando se fala de si, é sempre tomar o lugar de alguém" (2000: 56). Se assim é, "falar com as palavras dos outros", como reivindica o personagem Alexandre, do belo filme *La maman et la putain* (Jean Eustache, 1973), seria talvez uma possibilidade de falar de si. Nesse trânsito cruzado entre o eu e o outro, entre a primeira e a terceira pessoa, entre olhar e ser olhado, é notável o modo como o documentário brasileiro contemporâneo lança mão de estratégias de *inclusão do olhar* – bem como da palavra – do outro no âmbito da cena documental: talvez para que os realizadores possam assim melhor falar de si e de suas classes sociais. Tais dinâmicas de inclusão, seja de imagens produzidas por outros (personagens do documentário), seja de imagens outras (não necessariamente endereçadas ao filme), têm pautado alguns dos mais instigantes – e simultaneamente problemáticos, no melhor dos sentidos – filmes brasileiros realizados na última década, caso de *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, MG, 2004), *Pacific* (Marcelo Pedroso, PE, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, PE, 2012), assim como de momentos de *O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* (Paulo Sacramento, SP, 2003) e de *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, PE, 2010)[1].

Para esses filmes, os quais muitas vezes delegam[2], *inclusivamente*, a câmera ao outro, personagem do documentário, trata-se paradoxalmente de, por meio de sutis deslocamentos operados pela montagem, repor certa *distância*, problematizar a mediação, desfazer a pregnância da "ilusão referencial" que emana dessas imagens, aparentemente tão imediatas ou tão pouco mediadas. Trata-se de operações que deslocam o índice para o performativo, ao mesmo tempo em que tornam indistinguível o trabalho de invenção de si e o trabalho de criação das imagens, as performances cotidianas e as *mises-en-scène* fílmicas, a produção de valor e os fluxos do capital – já que a questão do dinheiro, das posses ou da

1. Com maior ou menor ênfase, esses filmes são analisados em nosso capítulo "O trabalho do amador". In: *Jogos de cena*: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes: São Paulo, 2012. Ver também o artigo "A ascensão do amador: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade". In: *Ciberlegenda* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, n.26, 2012.

2. O gesto de delegar a câmera ao personagem do documentário não é recente em nossa cinematografia, como ocorre em *Jardim Nova Bahia* (Aloysio Raulino, 1971), no qual as imagens filmadas pelo personagem principal foram montadas "sem qualquer interferência do realizador", como informam os créditos iniciais do filme. A esse respeito, ver "A voz do outro". In: BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, 2003. p. 119. Importante notar que, de lá pra cá, tal gesto começou a ser largamente difundido a partir das oficinas de vídeos e dos projetos sociais de formação audiovisual que tiveram início a partir dos anos 1980, como o "Vídeo nas Aldeias", projeto precursor na área de produção audiovisual indígena no Brasil.

classe social é estruturante nessas obras. Para esses filmes, pautados por um permanente corpo a corpo entre os sujeitos e os dispositivos, a relação entre poder, ver e saber implicada nas posturas do enunciador (muitas vezes recolhido diante do que enuncia) e na posição do espectador (muitas vezes hesitante diante do que vê) torna-se objeto de permanente questionamento, suspeita e desconcerto.

Nesse gesto de apropriação e reescritura de imagens amadoras, domésticas, instáveis e tantas vezes tremulantes produzidas por outros – sejam os passageiros de classe média do cruzeiro Pacific que empresta seu nome ao filme; sejam as duplas de moradores que aceitam trocar de casa em *Rua de mão dupla,* em que cada um filma a casa e os pertences do outro; sejam os jovens, na maior parte dos casos de classe média e alta, que filmam e entrevistam suas empregadas, no caso de *Doméstica*; sejam os personagens da comunidade ao largo da *Avenida Brasília Formosa,* com seus vídeos caseiros feitos sob encomenda (como o *videobook* da manicure Débora, que quer pleitear uma vaga no Big Brother, ou o vídeo da festa de aniversário do menino Cauan); sejam ainda os detentos do Carandiru, que filmam uma madrugada e um despertar no presídio em *O prisioneiro da grade de ferro* –, o que está em jogo é a criação de uma linha tênue entre proximidade e distância, em que a enunciação fílmica possivelmente se afasta do que enuncia para melhor se fundir, ou para se confundir, ao universo filmado. Fusão, confusão ou indeterminação – entre enunciados e enunciação, pessoa e personagem, intimidade e visibilidade, público e privado, vida e cena – que deixa a todos nós, espectadores, ora desconcertados, ora perplexos diante da instabilidade e ambiguidade dessas imagens.

"Um filme de"

Se o documentário no Brasil historicamente se pautou a dar voz aos excluídos e a dar visibilidade a questões e reivindicações sociais silenciadas, a partir, na maior parte dos casos, da estabilidade de posições consensuais, de algumas décadas para cá o "mandato popular" dos cineastas e documentaristas – que então falavam "em nome de" – vem sendo posto em questão. Em entrevista dada nos anos 2000, Ismail Xavier[3] aponta que já a partir dos anos 70 os cineastas passaram a desconfiar de seus

3. Ver "Ressentimento e realismo ameno", entrevista a Mario Sérgio Conti (publicada originalmente no jornal Folha de São Paulo, 03/12/2000). In: MENDES, Adilson (org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro, Azougue, 2009, p.102. Sobre o "sentimento de perda do mandato", ver também, na mesma coletânea, "O cinema brasileiro dos anos 90", entrevista a Ricardo Musse (publicada originalmente na revista Praga, número 9, 2000). *Ibid*, p.112.

referenciais, de suas posições supostamente privilegiadas para falar em nome dos outros e, enfim, de seus mandatos como representantes de um saber. A partir de então, tem início no campo do cinema e do documentário um movimento, correlato às ciências humanas, de revisão ideológica, questionamento das "vozes do saber" e progressivo *recolhimento* da enunciação fílmica (em favor da observação mais distanciada ou do privilégio da entrevista), ensejando o que Ismail Xavier identifica, nessa mesma entrevista, como uma "etnografia discreta" – isto é, uma aproximação sutil dos contextos sociais e das perspectivas históricas que deixariam de ser as "estruturas" determinantes dos indivíduos.

Assim, o documentário brasileiro contemporâneo, em um movimento de particularização ou "redução do enfoque" (MESQUITA, 2010) e de recusa ao que é "representativo", passa a suspeitar de procedimentos totalizantes e interpretativos, estando mais preocupado em repor e afirmar as "singularidades" dos sujeitos que, há décadas atrás, na produção documental dos anos 60 e 70, eram representados por categorias sociais e genéricas – amenizando, desse modo, as determinações sociais do contexto[4]. Tal deslocamento de ênfase do quadro geral para o particular, do diagnóstico para a expressão *singular*, da interpretação para a produção de *presença*[5] e da dimensão representacional para a *performativa*[6] vincula-se ao que a ensaísta Beatriz Sarlo chamou de "guinada subjetiva", quando, análoga às transformações da sociologia da cultura, da micro-história, da antropologia e dos Estudos Culturais, "a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas" (2007: 19). Segundo Sarlo, com isso "restaurou-se a *razão do sujeito*, que foi, há décadas, mera 'ideologia' ou 'falsa consciência.'" (*Op. cit.*: 19).

Transitando nessa permanente tensão entre as forças sociais e as formas estéticas, entre uma "etnografia discreta" de outros universos sociais e uma "auto-etnografia", não tão discreta assim, posta em curso pelos próprios personagens, as obras mencionadas filiam-se a um movimento que se Hal Foster (1996), no terreno das artes visuais de fins de século XX, já havia identificado com a expressão "o artista como etnógrafo", também em relação à literatura latino-americana e brasileira contemporânea Diana Klinger (2007)

4. Sobre a recusa ao que é "representativo" e a afirmação de sujeitos "singulares", ver o capítulo "Contrapontos com o documentário moderno". In: LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. *Filmar o real* – sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

5. Contra a "cultura do sentido", fundada na vocação interpretativa de nossa moderna tradição hermenêutica, cuja tarefa exclusiva seria atribuir ou extrair sentidos "profundos" e "ocultos" do que analisa, Gumbrecht propõe a "cultura da presença". Para o autor alemão, a possibilidade de se restabelecer contato com as coisas do mundo fora do paradigma sujeito/objeto exige a análise daquilo que podemos experimentar, primordialmente, fora da linguagem, ao mesmo tempo em que a linguagem é, ela também, produtora de presença. Ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença* – o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2010.

6. André Brasil problematiza os modos como a figuração da vida ordinária, na mídia, nas artes e no cinema, avança da representação à experiência, e a imagem deixa de ser apenas um lugar de visibilidade para se tornar, intensamente, um lugar de performance, isto é, um lugar "onde se performam formas de vida". Ver BRASIL, André. "Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância". In: *Revista Famecos*: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 17, n.2, 2010.

muito apropriadamente definiu como "o retorno do autor e a virada etnográfica". Nessa relação entre auto-etnografia e etnografia, os filmes citados ora são estruturados por imagens exclusivamente produzidas por outros que não o cineasta, como ocorre em *Pacific,* em *Rua de mão dupla* e em *Doméstica* (embora em *Rua de mão dupla* e *Doméstica* essas imagens sejam, desde o início, mobilizadas pelo e para o dispositivo do filme), ora incorporam em sua própria estrutura imagens produzidas, ou aparentemente produzidas, por seus próprios personagens, como em momentos de *O prisioneiro da grade de ferro – autorretratos* e *Avenida Brasília Formosa*.

Em tais filmes, não se trata de simplesmente incorporar imagens dos outros e imagens outras, mas de engendrar dispositivos de criação, protocolos formais, por meio dos quais o cineasta possa escapar da disseminada e banalizada prática da entrevista como forma de inclusão, na cena documental, da palavra do outro. A entrevista, de acordo com a contundente crítica de Jean-Claude Bernardet (2003: 281), teria virado um "cacoete" da produção documental brasileira de início dos anos 2000, tornando-se um recurso movido pelo automatismo e pelo empobrecimento das possibilidades dramatúrgicas e observacionais do documentário. Documentário esse que então seria pautado pela predominância do verbal e pela inflação do espaço narcísico do cineasta, como se o realizador fosse o centro gravitacional de todas as relações forjadas pelo filme, "pois é para esse centro que se dirige o olhar do entrevistado" (2003: 286).

Nesse movimento que, portanto, não lança mão (ao menos de forma tradicional) da entrevista, mas também não deixa de se filiar à tradição do documentário brasileiro moderno de "dar voz ao outro", trata-se de criar estratégias de partilha, de desestabilização ou de recolhimento da enunciação fílmica, em uma espécie de "retirada estética" do realizador. Para tanto, a invenção de dispositivos, por meio dos quais o realizador cria regras e protocolos formais bastante rígidos, vai permitir que o filme recuse (ao menos no âmbito da diegese fílmica) a interação entre realizador e personagens, para privilegiar as relações e interações entre eles. Almejando certo "descontrole programado" que a estratégia do dispositivo permite, o trabalho do realizador consiste então em criar uma situação

inicial e organizá-la na montagem, não interferindo naquilo que acontece entre uma instância e outra. Vê-se assim um movimento bastante instigante (que não deixa de suscitar problemas e inquietações) de *recolhimento da enunciação*[7] do filme para que possa haver, do modo mais efetivo possível, a inclusão dos enunciados dos personagens.

Nesse contexto, aquele que enuncia, o realizador, mesmo na condição de "etnógrafo", não possuiria mais o privilégio de um saber, tendo de assumir a posição frágil de quem pouco sabe sobre o outro. A problematização do lugar de quem enuncia é então levada ao extremo e, como já chamava atenção Cezar Migliorin em sua crítica a muitos documentários brasileiros contemporâneos anteriores mesmo a *Pacific*, "o outrora tradicional papel social do documentário – dar voz ao outro, fazer falar o excluído, reivindicar direitos – entra em crise dentro da mesma crítica à possibilidade de o documentário enunciar a partir de um lugar estável" (2009: 251). Porém, se no âmbito do documentário brasileiro recente esse movimento de *recolhimento* e *desestabilização* da enunciação pode ser bastante problemático – pois se partilha o espaço de criação, mas também se *transfere* para o dispositivo as responsabilidades e consequências de suas invenções –, é preciso lembrar que essas estratégias também respondem àquele momento histórico no qual o cineasta era dotado de um mandato popular para falar pelo outro (e não simplesmente "dar voz ao outro") e assim ser o dono da voz.

Não por acaso, essa espécie de "recusa" da interação entre realizador e personagens (para assim priorizar as relações entre eles), bem como o privilégio de universos sociais de classe média ou de classe baixa emergente (para os quais o consumo ou as posses são uma forma de singularização), determinam de formas diversas os projetos de *Rua de mão dupla*, *Pacific*, *Avenida Brasília Formosa* e *Doméstica* – o que não deixa de nos parecer uma resposta às críticas de Jean Claude Bernardet endereçadas tanto ao abuso da entrevista quanto ao predomínio do "outro de classe", a figura dos vitimizados e excluídos, no cenário do documentário brasileiro de início dos anos 2000. Nesse sentido, filmar o "o outro da mesma classe", a classe média brasileira, ou o "outro de classe" de nossas tradicionalmente invisíveis elites, problematizando as *tensões sociais* em jogo, constituirá

7. Tal movimento de recolhimento da enunciação próprio ao documentário brasileiro contemporâneo também se faz presente, de maneira radical, em um filme como *A música segundo Tom Jobim* (2012), do veterano diretor Nelson Pereira dos Santos. Ao contrário da maior parte dos documentários sobre perfis de artistas consagrados, pautados pela investigação biográfica e pela alternância entre momentos musicais e entrevistas, nesse filme está em questão a fortuna musical de Jobim, executada, em diversos tipos de imagens de arquivo, por intérpretes nacionais e estrangeiros ao longo das décadas. Filiando-se assim aos filmes de montagem de material de arquivo, mas desprovido de qualquer tipo de narração, legenda, comentário ou mesmo identificação dos intérpretes ao longo de suas aparições, em *A música segundo Tom Jobim* – salienta o próprio texto de divulgação do filme – "não há uma palavra sequer", como se o filme, ao postular a "produção de presença" por meio do investimento na experiência sensorial, desconfiasse alergicamente da produção de sentido. Se inicialmente a proposta parece interessante ao recusar formatos narrativos extremamente codificados, ao fim, tem-se a sensação, dada a pouca inventividade da montagem e ao uso fetichizado dos materiais documentais, de que essas experiências sensoriais poderiam ser sorvidas, de graça e no descanso do lar, com as mesmas imagens de arquivo disponíveis no Youtube.

de maneiras diversas os projetos de *Santiago* (João Moreira Salles, 2007) e *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009), assim como dos curtas-metragens *Babás* (Consuelo Lins, 2010) e *Câmera escura* (Marcelo Pedroso, 2012)[8].

8. A ficção brasileira contemporânea também tem recuperado, com audácia e talento, essa dimensão conflituosa entre classes sociais, como se vê em *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) e *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).

É preciso ainda notar que se a particularização do enfoque acrescida da intensificação da performance (em detrimento da representação), presente nitidamente em várias manifestações da cultura que não apenas o cinema, tende, de um lado, a esvaziar o documentário de uma dimensão social, pública e política (no sentido, digamos assim, tradicional e consensual do termo), de outro, não sem problematizações, a dimensão performativa permitiria a migração da política do tema para a política do olhar e da forma de narrar. Nas obras em questão, poderíamos postular que às dinâmicas performativa e inclusiva é somada, de modo bastante interessante, a afirmação de uma espécie de *singularidade de classe*, na medida em que os filmes recuperam a questão da classe social, cara ao documentário moderno, porém na chave da "reposição da singularidade", cara à produção contemporânea.

Regime performativo

À pergunta sobre o papel da literatura neste novo milênio, e, mais especificamente, sobre o papel de uma literatura latino-americana, Ricardo Piglia, no ensaio *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, defende que a literatura reivindique a construção, na linguagem, de um lugar para que *o outro* possa falar, de modo que o que se narra ganhe a forma da experiência, ao invés de ser mera informação ou relato pessoal (PIGLIA *apud* VIDAL, 2007). Dessa forma, enquanto para a literatura trata-se de incluir a palavra do outro, para o documentário não se trata mais de incluir o que o outro diz (por meio dos testemunhos e das entrevistas), mas agora de incluir também o seu olhar. Se, assim como o cinema, a literatura contemporânea reivindica que "o escritor se arrisque como *performer* ao construir a obra com o próprio corpo, expondo-o e expondo-se, numa indefinição entre arte e vida", numa oscilação entre a terceira e a primeira pessoa, como defende Paloma Vidal (2007), vemos também no campo literário a tentativa de penetrar mundos alheios, incluindo experiências distintas em um pertencimento comum.

Em tal contexto de flagrante intensificação da dimensão performativa em detrimento da representacional, as dinâmicas inclusivas do documentário brasileiro contemporâneo têm, portanto, implicado formas diversas de partilha, reapropriação, tensionamento e "desapropriação", tanto dos enunciados quanto da própria enunciação fílmica. Porém, caberia salientar que essa desapropriação ou desestabilização da enunciação não significa, de modo algum, uma crise da "autoria", como se o diretor não estivesse presente, pois afinal montar é pôr em cena, é dar a ver no instante mesmo em que é esconder – ou se esconder. O autor, portanto, não poderia desaparecer, pois, como já dizia Foucault (2003), a autoria é desde sempre a singularidade de uma ausência[9]. O que fazem esses filmes constituídos por imagens outras e por imagens de outros, como *Rua de mão dupla*, *Pacific* e *Doméstica*, é talvez tornar explícito esse efeito de "ausência enunciativa", espécie de "vazio" que constitui a própria mediação, a própria distância, entre o gesto do cineasta e as imagens com as quais ele trabalha, entre o filme e o mundo.

Dito isso, é preciso ressaltar que o deslocamento do regime representativo (pautado, grosso modo, por um ponto de vista *estável* e pela *exclusão* daquele que filma como condição do estabelecimento de uma perspectiva) para o performativo (pautado por múltiplos pontos de vista *instáveis* e pela *inclusão* daquele que filma, ou seja, pela absorção do espaço da câmera no âmbito da diegese fílmica) não pressupõe uma polarização dicotômica, a desqualificação de um regime de visibilidade em detrimento da qualificação do outro, mas a sustentação de uma tensão sem a qual, no limite, a forma fílmica cederia ao informe. Portanto, é apenas no embate com as obras que podemos perceber o que de fato está em jogo na dinâmica da representação clássica (pautada pela separação) ou na dinâmica dos regimes performativos (pautados pela inclusão e pelas estratégias de participação), nos quais a performance opera como esse *movimento de inclusão* permanente, de indistinção entre o dentro e o fora, entre o privado e o público, entre a pessoa e o personagem, entre a vida e a cena.

Se o cinema clássico-narrativo constitui, portanto, a base do regime representativo da imagem, pois, como diria a lei do perspectivismo, "para que se possa ver é preciso que

9. Retomando a conferência de Michel Foucault, "O que é um autor?", Giorgio Agamben formula em relação ao texto uma problemática que poderia ser estendida ao cinema: "O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais de sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? (...) Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar que o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central." Ver AGAMBEN, Giorgio. "O autor como gesto". In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

algo permaneça daí excluído" (VELLOSO, 2004: 215), *Rua de mão dupla*, *Pacific* e *Doméstica*, por suas *instabilidades* de pontos de vista e pela permanente *inclusão,* na cena documental, dos olhares – ou mesmo dos corpos – daqueles que filmam, filiam-se, portanto, a um regime performativo da imagem, para o qual não se colocaria mais nem mesmo a ideia de olhar. Pois ao absorver, em sua diegese, a distância e o "antecampo", o espaço da câmera (AUMONT, 2004: 41), esses filmes tornam evidente certa inversão: no âmbito de suas imagens (as imagens produzidas pelos personagens), não é o olhar aquilo que determina um campo de visão, é o campo que, imanente à vida social, já compreende e engendra uma variedade de olhares e multiplicidade de pontos de vista. Como se, no contexto da disseminação desses aparatos tecnológicos de produção de imagens e sons, o olhar fosse o *efeito* de um dispositivo que lhe é anterior – e tanto é assim que, no limite, esses novos dispositivos digitais prescindem do olhar para filmar. Não seria sem razão supor que essa espécie de inversão é correlata aos contemporâneos modos de produção subjetiva, quando nos é dito (por toda uma cultura terapêutica dos manuais de autoajuda e auto-gestão) que primeiro é preciso *parecer*, para, depois, *ser* – movimento próprio a uma dinâmica cultural que teria substituído as causas pelos efeitos.

Sendo assim, queremos dizer, um tanto tautologicamente, que, se *Rua de mão dupla*, *Pacific* e *Doméstica* podem ser filiados a esse regime performativo da imagem – dada a entronização e hipertrofia do "olhar" daqueles que filmam, dadas suas dimensões inclusivas –, eles só existem enquanto cinema, isto é, enquanto fruto de uma operação de montagem, de recorte, de subtração e de construção narrativa. Como argumenta Jean-Louis Comolli (2008:1 37), herdeiro tanto das feiras de variedades quanto da fotografia, o cinema sempre teve de se haver com a contradição entre o excesso dos estímulos e a restrição imposta pelo enquadramento fotográfico, entre o acúmulo arbitrário e a subtração do recorte implicada em toda escritura – mesmo que esses "recortes" sejam, no âmbito de um regime performativo, multiplicados, indeterminados. Assim, como tanto insiste Comolli, é sempre importante lembrar que ver é, de saída, um jogo obliterado pelo "não ver". O visível

não o é inteiramente (nem mesmo, ou muito menos, no âmbito disso que genericamente chamamos de "espetáculo").

Em *Pacific*, por exemplo, a montagem, ao respeitar a temporalidade das experiências dos passageiros (sem fetichizar a duração dos planos ou promover sínteses sociais na fragmentação), ao se empenhar em construir personagens dotados de progressão dramática (construção essa bastante clássica por sinal), enfim, ao instaurar um universo próprio e nos permitir por lá nos instalarmos, retoma, paradoxalmente, uma das qualidades mais clássicas do cinema – como se só pudéssemos perceber a instabilidade dessas imagens por meio da estabilidade (por mais sutil que seja) proporcionada pela organização do filme. Portanto, a montagem nesses filmes, ao constituir uma escritura, isto é, ao constituir uma instância de exterioridade em relação à imanência dessas imagens (que parecem deixar pouco espaço para além delas mesmas), enfrenta a grande urgência imposta por essas obras: "permitir que um *fora* se insinue", como escreve André Brasil a respeito de *Pacific* (2010: 68).

Separação

Se essas renovadas formas de "partilha do sensível" (RANCIÈRE, 2005) e reordenamento do campo do visível, baseados em protocolos formais inclusivos, produzem efeitos estéticos e deslocamentos de sentido bastante interessantes, seria preciso avaliar, em cada caso, quais efeitos políticos advém dessas novas (re)partições. A aposta feita aqui é que as "retóricas inclusivas" (nos âmbitos estético e político) são insuficientes para pensar o que está em jogo nesse regime performativo, quando as "formas de vida se performam em imagem" (BRASIL, 2010: 196). Nesse sentido, seria preciso sustentar que a dimensão eminentemente política dessas estratégias não se encontra exatamente nas dinâmicas de inclusão, mas, antes, na *reposição de certa distância*, na reposição de uma noção de *separação*. Não se trata mais, entretanto, daquela reposição da distância que pautara certas agressivas estratégias anti-ilusionistas do cinema moderno, mas da consciência da *distância* e da *separação* como condição mesma de toda e qualquer relação. Como escrevera um dia Serge Daney (1996), em um dos mais tocantes e políticos

textos críticos já escritos: "E o cinema, vejo muito bem porque o adotei: para que ele me adotasse de volta. Para que ele me ensinasse a perceber, incansavelmente pelo olhar, a que distância de mim começa o outro."

Neste ponto, seria interessante – e mesmo fundamental – pensar o problema da separação a partir de outra perspectiva que não o revés negativo de um movimento de inclusão. Se recuperarmos a definição de Rancière sobre a "partilha do sensível" notaremos que "partilha significa duas coisas: a *participação* em um conjunto comum e, inversamente, a *separação*, a distribuição em quinhões" (2005: 7). Sendo assim, uma partilha, para o filósofo, "é o modo como se determina no sensível a relação entre um *conjunto comum* partilhado e a divisão de *partes exclusivas*" (*Op. cit.*: 7). Ou seja, para Rancière, a "partilha do sensível" permite delinear uma política que se constrói por meio de lacunas, hiatos, dissensos e separações entre mundos, fazendo surgir um comum em que as distâncias não são suprimidas, mas constitutivas. Como afirma o autor em *As distâncias do cinema* (RANCIÈRE, 2012: 14), o cinema é um "sistema de afastamentos irredutíveis entre coisas que levam o mesmo nome sem serem membros de um mesmo corpo".

Ressaltar essa dimensão exclusiva e não apenas inclusiva da "partilha", ressaltar a questão da separação em detrimento dos discursos que valorizam sobremaneira as "retóricas da inclusão", faz-se necessário para matizarmos a desqualificação negativizante que tem recaído sobre a ideia de separação, associando-a sempre à desigualdade e à exclusão. Para muitas tradições do pensamento, como a filosofia dialética hegeliana, a psicanálise lacaniana e mesmo as teorias da imagem, a separação é a condição primeira da própria constituição de si, sem a qual não há relação, não há sujeito, não há fora e, no limite, não há obra. Portanto, não se trata de uma consciência da separação pelos sujeitos envolvidos na relação, mas, como enfatiza Jean-Luc Nancy (1997: 07), da separação como condição mesma da consciência de si, como aquilo que dá forma aos sujeitos, sempre diante da inquietude do informe. Se, como afirma Comolli, "filmar é filmar relações, inclusive as que faltam" (2007: 130), é porque a separação, a diferença, o corte e a busca por uma distância justa são a condição mesma de todo enlace, seja no âmbito do cinema, da vida ou do pensamento.

Sendo assim, recuperar a *dimensão negativa* da separação como uma dimensão *produtiva* (FELDMAN, 2012: 150) não significa propor um retorno à separação e às hierarquias instauradas pelo regime representativo da arte (RANCIÈRE, 2005) nem pela filosofia política tradicional (RANCIÈRE, 1996), pois não poderia haver um comum sem divisão, não poderia haver participação sem repartição. A questão não é, portanto, dividir como antes, mas afirmar a separação como redistribuição e reordenamento da ordem consensual do visível. Trata-se então de afirmar a separação, por meio da montagem, como criação de uma exterioridade, de um fora, de uma distância dissensual em meio às consensuais dinâmicas inclusivas e participativas cada vez mais presentes no cinema, nas artes e na cultura contemporânea. Como postula Rancière (1996), o desentendimento e o dissenso não apenas constituem a linguagem e os sujeitos, a partir de uma "negatividade ontológica", mas também constituem o fundamento mesmo da política – que só pode assim operar entre aqueles que se encontram, simultaneamente, juntos e separados.

Se, portanto, assim como os cineastas, o documentário também teria perdido seu mandato para representar em nossos dias a experiência social e coletiva, faz-se necessário, mais do que nunca, pensar as possibilidades do coletivo e da comunidade (um *comum* cujas partes entrem em relação pelas diferenças, e não por uma suposta unidade) a partir das reconfigurações, que os filmes dão a ver, em curso nos campos do trabalho, dos afetos e da linguagem. Isto é, a partir das relações, *engajadas no presente*, que os filmes forjam e que se forjam por meio dos filmes. Nesse movimento de aproximação e apropriação da alteridade das imagens, mas também de contígua separação, avizinhado ao gesto ensaístico que desloca objetos culturais pré-formados para produzir anacronismos, os outros e as imagens outras são o que nos atravessam, o que nos ultrapassam, mas também o que nos escapam, na forma do desconcerto, da perplexidade ou de um estranho encantamento. Afinal, nas relações dialógicas e perspectivadas amalgamadas por esses filmes estaria assim a liberdade possível, no dizer do personagem Alexandre, do filme *La maman et la putain*: a liberdade de falar com as palavras dos outros, a liberdade de fazer filmes com imagens outras, a liberdade de ser, em relação ao outro, também um outro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUMONT, Jacques. Lumière, "o último pintor impressionista". In: *O olho interminável* (cinema e pintura). São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In: *Revista Famecos*: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 17, n. 2, 2010.

_____. *Pacific*: o navio, a dobra do filme. In: *Devires* – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. Os homens ordinários. A ficção documentária. In: *O comum e a experiência da linguagem*. GUIMARÃES, C.; OTTE, G.; SEDLMAYER, S. (Orgs.) Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. Retrospectiva do espectador. In: *Ver e poder*: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DANEY, Serge. O *travelling* de Kapo. *Revista de Comunicação e Linguagens,* Lisboa, n. 23, 1996.

DELEUZE, Gilles. Três questões sobre *Seis vezes dois* (Godard). In: *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena*: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes: São Paulo, 2012.

_____. A ascensão do amador: *Pacific* entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade. *Ciberlegenda*, Niterói, n. 26, 2012.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real.* The avant-garde at the end of the century. Cambridge / London: MIT Press, 1996.

FOUCAUT, Michel. O que é um autor?. In: *Ditos e Escritos*, vol. III. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença* – o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2010.

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

MESQUITA, Cláudia. Retratos em diálogo – notas sobre o documentário brasileiro recente. *Novos estudos*, São Paulo (CEBRAP), n. 86, mar. 2010.

_____; LINS, Consuelo. Contrapontos com o documentário moderno. In: *Filmar o real* – sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MIGLIORIN, Cezar. A política no documentário. In: FURTADO, Beatriz (Org.) *Imagem contemporânea* – cinema, TV, documentário... *vol. I.* São Paulo: Hedra, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Hegel*: l'inquiétude du négatif. Paris: Hachette, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. *O desentendimento*. Política e filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *As distâncias do cinema.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado* – cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

VELLOSO, Silvia Pimenta. O perspectivismo em Nietzsche. In: DANOVSKI, Débora; PEREIRA, Luiz Carlos. *O que nos faz pensar*. Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, set. 2004.

VIDAL, Paloma. *Narrativas contemporâneas de viagem:* entre a recordação e a invenção. Projeto de Pós-doutoramento, Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2007. Não publicado.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena* – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Ressentimento e realismo ameno, entrevista concedida a Mario Sérgio Conti. In: MENDES, Adilson (Org.). *Ismail Xavier*. Rio de Janeiro, Azougue, 2009.

Data de recebimento:
2 de novembro de 2012

Data de aceitação:
13 de dezembro de 2012

O direto interno, o dispositivo de infiltração e a *mise-en-scène* do amador - Notas sobre *Pacific* e *Doméstica*

MARIANA SOUTO
Doutoranda em Comunicação Social pela FAFICH-UFMG

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 66-85, JAN/JUN 2012

Resumo: A partir dos recentes *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), analisamos três questões interligadas: as peculiaridades do que nomeamos "direto interno", isto é, o cinema filmado *de dentro* das relações por pessoas comuns; o "dispositivo de infiltração" que integra uma estratégia de aproximação a um universo de intimidade ao qual não se teria acesso de outras formas; e a *mise-en-scène* do amador, a encenação construída por cinegrafistas leigos, marcada por relações singulares com as câmeras digitais e temperada por afetos e relações sociais de poder.

Palavras-chave: Documentário brasileiro. Dispositivo. *Mise-en-scène*. Cinema direto.

Abstract: From the contemporary films *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) and *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), this article analyzes three interrelated issues: the peculiarities of what we named "internal direct", *ie* the movie filmed from the inside relations of ordinary people; the "infiltration device" that integrates an strategy of approximation to an universe of intimacy which could not be accessed from other forms, and the *mise-en-scène* of the amateur cameramen, marked by unique relationships with digital cameras and tempered by affection and social power relations.

Keywords: Brazilian documentary. Device. *Mise-en-scène*. Direct cinema.

Résumé: Depuis les films récents *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) et *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012), cet article analyse trois questions interdépendantes: les particularités dont nous avons appelé "interne direct", c'est à dire le film tourné à l'intérieur de relations pour les gens ordinaries; le "dispositif d'infiltration" qui intègre une stratégie de rapprochement à un univers d'intimité qui n'auraient pas accès à d'autres formes; et la mise-en-scène de l'amateur, marquée par des relations particulières avec caméras numériques et tempérée par l'affection et les relations sociales de pouvoir.

Mots-clé: Documentaire brésilien. Dispositif. Mise-en-scène. Cinéma direct.

Era uma vez uma ilha, em que moravam o amor, a alegria e outros sentimentos.

O surgimento de filmes recentes como *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009) e *Doméstica* (Gabriel Mascaro, 2012) coloca fortemente em discussão, no âmbito da teorização cinematográfica brasileira, questões tão amplas e diversas quanto as potências do cinema direto, o uso de imagens de arquivo, o filme-dispositivo, a produção amadora, a montagem de registros feitos por outrem, a ética no documentário. Neste ensaio, ressaltaremos as formas singulares com que os dois filmes amalgamam e reconfiguram algumas dessas questões, produzindo combinações inusitadas entre searas distantes. Por serem de certa forma primos, *Pacific* e *Doméstica* serão comentados e analisados a um só tempo, cotejados em suas semelhanças e diferenças.

O direto interno, o arquivo em direto

Pacific foi montado a partir da reunião de imagens amadoras feitas por turistas em um cruzeiro a Fernando de Noronha, cedidas para a produção do filme. Em três cartelas iniciais, o projeto é explicado:

> Em dezembro de 2008, uma equipe de pesquisa participou de viagens a bordo do Cruzeiro Pacific / No navio, a produção identificou passageiros que estavam filmando a viagem, sem realizar qualquer tipo de contato com eles / Ao fim do percurso, eles foram abordados e convidados a ceder suas imagens para um documentário.

Já em *Doméstica*, Gabriel Mascaro fornece câmeras a adolescentes de várias cidades do país para que filmem as empregadas domésticas de suas famílias. Se em *Pacific* as imagens alheias foram *coletadas*, depois de terem sido produzidas livremente em situação de férias, com equipamento pessoal dos viajantes, e sem qualquer intervenção direta de uma equipe cinematográfica, em *Doméstica*, as imagens não teriam existência se não fosse por iniciativa do filme – elas foram *encomendadas*, provocadas, desejadas.

Tanto *Pacific* quanto *Doméstica* foram filmados por leigos em câmeras digitais leves, de fácil manuseio, com captação de áudio acoplada, som sincrônico, em situações corriqueiras, seja em viagem ou em casa. São obras de pouca ou inexistente intervenção sobre as imagens – não há comentários em *off*, narrações, dublagens,

alteração de velocidade, trilha sonora extra-diegética, legendas ou cartelas (excetuando-se as breves inserções iniciais de *Pacific*). Diríamos, portanto, que se trata de filmes que de certo modo se pretendem *crus*, em que a montagem se torna primordial, embora mais circunscrita a funções de seleção, ordenação e duração, evitando incidências mais explícitas. No entanto, recordemos os apontamentos de André Brasil: "uma montagem imanente – próxima à matéria sensível do mundo – não significa, sejamos enfáticos nisso, ausência de *mediação*" (BRASIL, 2011: 9).

Ambos os filmes poderiam, assim, ser remetidos ao cinema direto. Pautado por elementos como "prioridade da palavra sincrônica, papel mais importante da montagem, estrutura mais solta das partes e dos modos de exposição" (AUMONT; MARIE, 2003: 81), o direto renovou a escritura dos documentários, produzindo filmes que buscavam se aproximar da duração real dos acontecimentos, privilegiando as interações espontâneas de atores sociais entre si, mais do que com um diretor-entrevistador. A respeito do direto, Jean-Louis Comolli pontua: "com a câmera na mão e os microfones mais leves, a ferramenta se adapta ao corpo, a técnica se torna roupa, a máquina tende a se tornar prótese. (...) Filmar torna-se o possível de cada um" (COMOLLI, 2008: 109).

Apesar da aparente transparência, o direto é marcado por um princípio produtivo: desenvolve-se um fenômeno de interprodução entre acontecimento e filme. Mesmo que se queira apenas registrar e resguardar determinada situação, não se pode evitar de fabricá-la: um "fragmento, a partir do momento em que uma câmera o designa para filmá-lo, não é mais igual a si próprio mas igual a ele mais a câmera" (COMOLLI, 2010: 9).

O que, nos casos expostos, configura-se como novidade é que nesse cinema direto, o cineasta não faz parte da cena; o direto é aqui filmado não por quem é profissional, mas por alguém comum que tem envolvimento pessoal com o universo filmado. Trata-se de um direto filmado *de dentro* das relações, por pessoas nelas apanhadas por outros motivos que não somente a decisão de filmar. Se o direto já permitia maior proximidade ao ambiente pelo documentarista que vinha de fora registrá-lo, instiga-nos o que aconteceria com o direto "interno", filmado por aqueles que não são alheios ao contexto, mas participantes da ação. A propósito do direto, mais uma vez Comolli comenta:

> Com o cinema direto, temos o próprio corpo do operador que carrega a câmera, temos essa pressão física constante no ato de

> filmar, uma respiração, um corpo, uma presença. Isso significa dizer que, por essa física dos corpos, a atenção se dirige cada vez mais para a relação constituída na filmagem. De cada lado da máquina há alguma coisa do corpo. Alguma coisa do sujeito. Essa relação entre quem filma e quem é filmado via máquina significa a redução da distância que sempre se coloca no trabalho de *mise-en-scène*, e, ao mesmo tempo, aumenta a própria possibilidade de representar o íntimo (COMOLLI, 2008: 110).

Se é próprio ao direto uma certa promoção da intimidade, um "direto interno", preservado de presenças exteriores, em que a câmera media relações entre pessoas que já são habituais, poderia acentuar esse processo e torná-lo quase uma fusão. Teoricamente. Para Ilana Feldman (2013), nestas obras[1] se observa um "recolhimento da enunciação fílmica". Tal recurso favorece a inclusão dos enunciados dos personagens. Porém, de acordo com Feldman, as dinâmicas de inclusão não necessariamente promovem uma proximidade; pelo contrário, esse gesto, com a intervenção da montagem, muitas vezes significa uma *reposição da distância* e da noção de *separação*.

1. Além dos filmes aqui trabalhados, a autora cita *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2004) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010), entre outros.

O direto, aqui, ainda se conjuga com o filme de família, o filme de arquivo, o que traz consigo toda uma série de características. Em *Doméstica* e *Pacific*, ingredientes importantes como relações de poder ainda serão adicionados, o que desestabiliza toda essa possível conclusão de que a intimidade que o direto proporciona somada à preservação da intimidade entre filmados já íntimos geraria simplesmente um acúmulo de intimidade. A soma aqui não é exata, configurando-se como operação mais tortuosa, que pode se desviar, inclusive, para a subtração e a divisão. O "direto de dentro" não significa, *a priori*, um acréscimo de liberdade ou proximidade – coerções, convenções e constrangimentos também se fazem presentes em universos íntimos.

Se no direto dos anos 1960 e 1970, usava-se a expressão da "mosca na parede" (NICHOLS, 2007) como metáfora para dizer dos diretores em sua intenção de observação distanciada e tentativa de presença imperceptível nos ambientes, agora nem na forma de inseto sua visita acontece. Constitui-se assim um cinema em que o trabalho da equipe acontece inteiramente em reuniões de planejamento e, posteriormente, na ilha de edição. Com isso, o cineasta perde a aventura de estar em *set*, de presenciar algo acontecendo não só diante de sua câmera, mas perante seus olhos, ouvidos e pele. E isso tem implicações profundas para toda uma concepção de cinema

presencial e do *encontro*, tão em voga no documentário brasileiro contemporâneo, cuja força por vezes se extrai das complexas e belas relações entre um diretor, sua equipe e determinado universo de filmados (*O fim e o princípio*, *A falta que me faz*, *Terra deu terra come*, entre tantos outros). Reverberações acontecem também para questões de autoria, democratização dos meios, assim como uma reorganização do que se entende pelos ofícios de diretor e montador.

Trata-se de filmes, portanto, que trabalham com arquivos, mas de forma absolutamente singular. Para começar, porque são arquivos de um passado recente ou mesmo de um presente, diferentemente do que ocorre com a maioria dos filmes que recorrem a imagens de anos ou décadas atrás, que tematizam questões de memória, de história individual e coletiva. Mas além disso, por serem arquivos (no caso de *Doméstica*) produzidos sob encomenda para o filme e não simplesmente encontrados em cinematecas ou baús de família. Os filmes de Pedroso e Mascaro colocam uma forte diferença em relação aos de Jonas Mekas, Peter Forgács ou Harun Farocki. Estes buscam arquivos de outras épocas, manipulam – congelam, aceleram, inserem cartelas, comentários – as imagens, adentram o universo íntimo de uma família como documento da história de um povo, ordenam memórias, ressignificam o cotidiano, revelam novas dimensões de um vivido não consciente do futuro (ou da proximidade da beira do abismo, no caso dos filmes pré-guerra).

Já Pacific e *Doméstica* não investem na busca de uma memória perdida em algum recôndito do passado, mas na produção de uma. Atuam, de maneira enviesada, como testemunha de uma história, produzindo memórias de um tempo presente, da tônica de determinadas relações situadas no Brasil, da vivência de certas classes, que poderão ser acessadas no futuro. São arquivos "frescos", com impressão de pequena mediação, filmados de dentro – *um direto de arquivo*, *um arquivo em direto*.

Pode ser arquivo, mas não é *found footage*. Pode ser direto, mas não há encontro entre cineastas e sujeitos filmados. Pode ser filme de família, mas não é registro das datas festivas, dos primeiros passos do bebê, do aniversário do avô. Pode ser produção amadora, mas direcionada e orientada por uma equipe profissional.

O dispositivo de infiltração

Supomos que o "direto interno" estaria, aqui, intrinsecamente relacionado ao dispositivo desenhado pelo diretor e faria parte

de uma estratégia de aproximação a um universo de intimidade ao qual não se teria acesso de outras formas (ou que seria demasiadamente alterado com a presença de um diretor externo àquele ambiente, uma equipe, uma parafernália de equipamentos). Entendemos dispositivo como o método dos filmes, a forma escolhida de aproximação de determinado objeto, a criação de regras para lidar com a realidade (LINS; MESQUITA, 2008). O dispositivo, nesse sentido, é "um procedimento produtor, ativo, criador – de realidades, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele" (LINS, 2007: 46). Cezar Migliorin pensa o dispositivo como estratégia narrativa que produz acontecimento na imagem e no mundo:

> O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões (MIGLIORIN, 2005: s/n).

Trata-se de uma forma de planejamento fílmico que não envolve a redação de um roteiro minucioso – com descrições, orientações, rubricas, falas de personagens, como ocorre corriqueiramente no regime da ficção –, mas que também não se pauta pela imersão imprevista em determinado universo, inteiramente aberta ao sabor do acaso. Falamos aqui, portanto, do dispositivo como método, mas também de uma tendência mais específica do cinema documentário contemporâneo – a do filme-dispositivo. Grande parte da produção documental brasileira recente contém uma rígida dimensão propositiva, tornando visíveis seus caminhos de atuação/operação no mundo traçados previamente às filmagens. Trata-se do "cinema de escritura forte", como postula Roberta Veiga (2008). Podem ser contabilizados nessa tendência documental *33* (Kiko Goifman, 2002), *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *Acidente* (Cao Guimarães e Pablo Lobato, 2006), *Filmefobia* (Kiko Goiffman, 2008), entre outros.

Pacific e *Doméstica* podem ser aí incluídos, por explicitarem seus marcados dispositivos, seguirem determinado protocolo de limitação temporal e/ou espacial, inventarem um jogo, planejarem um experimento. Configura-se, em ambos, um *dispositivo de infiltração*, um plano de inserção e entrada sorrateira em

determinado universo, uma estratégia de ingresso que permite uma observação com o mínimo de impacto, que se difere enormemente de uma observação participante, método recorrente nas ciências sociais que encontra paralelos no "documentário participativo", descrito por Bill Nichols (2007). Neste par de filmes, a presença da equipe se resume a uma câmera, como se esse objeto carregasse e condensasse toda uma ideia de relação, toda uma proposta de filme, inserido em determinado terreno por controle remoto, à distância; depois de toda a aventura, ele volta a seus "donos"[2]. A câmera, assim abandonada, far-se-ia portadora de vestígios daqueles que a manipulam. Se o humano desvirtuaria por demais a paisagem observada, que ao menos o não-humano adentre, como aqueles pequenos espelhos erguidos sobre os muros para mirar território inimigo ou mesmo como um oco cavalo de Tróia. Gesto semelhante é visto em *Câmara escura* (2012), curta do mesmo Marcelo Pedroso, mas em proposta ainda mais radical. Neste filme, o diretor interfona moradores de casas de classes altas, deixando na porta um artefato misterioso: uma caixa que contém uma filmadora ligada. As pessoas, confusas, apavoram-se com o experimento, julgando ser parte de uma estratégia de ladrões para ter visão do interior da casa. Mais tarde, Pedroso entra em contato com os moradores para recolher as imagens da câmera oculta. Seu arriscado (e beligerante) dispositivo faz emergir elementos como medo, desconfiança e paranoia.

2. A ideia da câmera como emissário se aplica menos a *Pacific*, cuja noção de presença da equipe é quase que retroativa e virtual.

Busca-se, em *Pacific* e *Doméstica*, capturar determinado contexto ou determinadas relações sem interferências exteriores, como se alcançados *in natura*. Certamente a presença de Gabriel Mascaro ou de Marcelo Pedroso nas residências ou no navio produziria filmes inteiramente diferentes, incentivaria alguns comportamentos dos participantes, ao passo que inibiria outros. O dispositivo de ambos já foi formulado de maneira a fazer emergir (ou ao menos não afugentar) um importante elemento: a intimidade. Essa que só pode existir entre velhos conhecidos, entre os que compartilham algum tipo de laço ou de história.

Evidente que o cinema pode inventar e inaugurar intimidades – e Eduardo Coutinho é prova disso na maneira como interage, promove abertura e desperta confissões de seus entrevistados. Mas trata-se, ainda assim, de uma intimidade criada entre entrevistado e entrevistador. Já nos filmes em questão, afloram a intimidade familiar, conjugal, entre amigos, longe das

vistas de quem não pertence àqueles círculos. Não podemos nos esquecer, no entanto, de que as regras, hábitos e balizas sociais não são simplesmente externos à vida doméstica – eles a regulam por dentro. Mas de alguma forma, esse afeto, esse conhecimento prévio (filhos de patrões que foram criados por empregadas domésticas desde que nasceram, esposas que filmam maridos, pais que filmam filhos) se imprimem nas imagens. Vemos em *Pacific*, por exemplo, uma câmera subjetiva do marido desejosa pelo corpo da esposa, aproximando-se com um *zoom* da tatuagem em suas costas, olhando, de cima a baixo, seu corpo envolto em um vestido branco. Mais adiante, outro marido observa a esposa deitar ao sofá com as pernas cruzadas, colocar os braços atrás da cabeça, como uma musa que posa e se deixa pintar.

No entanto, não se pode pretender ingenuamente que as imagens sejam o puro registro de situações que aconteceriam independente da presença da câmera, como se captadas em sua "essência". Os cenários dos filmes são, de algum modo, modificados pela inserção do aparato que filma, o que, sobretudo no caso de *Doméstica*, pode significar um acréscimo de poder nas relações, uma cisão entre aqueles que recebem a câmera e aqueles que são por ela observados, ao mesmo tempo um gesto de invasão e uma demonstração de interesse. Se a presença humana externa certamente afetaria a cena, não se pode dizer o contrário da presença maquínica – componente que não pode ser subtraído. No caso de *Doméstica*, o dispositivo não é apenas uma forma de acesso a determinado universo encasulado, mas também um elemento produtivo. Se em *Pacific* a intervenção da equipe só ocorreu posteriormente e o que vemos são as relações como elas teriam mesmo acontecido (mas não independentemente da presença de câmeras, em geral), em *Doméstica* as relações são produzidas pelo filme, já que os laços entre empregadas e patrões adolescentes recebe a mediação, imprevista, de uma câmera e de uma tarefa. Há, no filme de Mascaro, para além de um registro, uma certa vontade de intervenção no mundo, talvez o desejo de despertar nesses jovens a curiosidade – e um novo olhar – sobre as vidas pessoais e sobre o trabalho das mulheres (e homem[3]) que servem suas casas.

Portanto, a dimensão propositiva do dispositivo, por mais que afete os participantes em suas vidas, visa o próprio documentário, funcionando como um atiçador de cenas, um catalisador de

3. *Doméstica* é composto por 7 segmentos: 6 empregadas (Vanuza, Dilma, Gracinha, Lena, Flávia, Lucimar) e um empregado (Sérgio), o penúltimo personagem.

acontecimentos. O dispositivo, na concepção de Michel Foucault (2008), está diretamente relacionado a questões de poder, o que aqui nos concerne, sobretudo em *Doméstica*, que aborda as relações entre patrões e empregados, mas também, ainda que em menor medida, em *Pacific*, já que as relações de intimidade que não passam por contratos de trabalho também são atravessadas por constrangimentos e hierarquias de diferentes ordens. Segundo Roberta Veiga, pode-se observar o dispositivo quando "a preocupação é detectar um agenciamento de relações de forças que se dá em função do uso de uma tecnologia específica" (VEIGA, 2008: 50). Para Foucault, ele tem natureza essencialmente técnica e estratégica, pressupõe certa intervenção racional e manipulação das relações de força. "O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder" (FOUCAULT, 2008: 246).

Embora *Doméstica* se situe no seio das relações de classe entre aqueles que pagam por um serviço e aqueles que oferecem sua força de trabalho, as contribuições de Foucault aqui nos são úteis para aguçar nossa percepção de que o poder não é unilateral e pode se exercer em direções não esperadas. Mais do que isso: se há poder, há também possibilidades de resistência. É interessante que a escolha de Mascaro, ainda no que toca ao desenho do dispositivo, tenha sido pelos adolescentes, e não simplesmente pelos patrões adultos, isto é, os contratadores de fato. Uma hipótese seria a de que entre os jovens e as domésticas há um abismo menor no que respeita ao poder – talvez se os pais ou mães, os "chefes" de família, portassem a câmera, o desnível seria por demais acentuado, com menores possibilidades de abertura e resistência para as empregadas. Igualmente, pode ter pesado na decisão o fato de que os adolescentes, por terem sido criados por aquelas pessoas, possuem com elas relações de afeto e intimidade mais pronunciadas, o que torna as relações de poder ainda mais ambíguas, nuançadas e complexas. Por serem mais jovens, menores de idade, são patrões, mas de certa forma também são 'filhos'. Podem mandar, mas também devem obedecer.

A *mise-en-scène* do amador

Uma vez desenhado o dispositivo, voltemo-nos para sua efetivação e desdobramento na *mise-en-scène*. Tanto em *Pacific* como em *Doméstica*, a organização da cena, a escolha da disposição dos corpos no espaço, a dimensão dos enquadramentos, os movimentos

de câmera ficam a cargo de sujeitos comuns. Ao contrário do primeiro, em que os turistas utilizaram seu equipamento pessoal e filmaram livremente, no segundo os jovens receberam câmeras, tripés e algumas orientações da equipe, que no entanto não são explicitadas no filme – o espectador fica curioso a respeito das instruções que receberam, indeciso sobre até que ponto algumas noções fílmicas (registro de silêncios, tempos mortos, perguntas abertas, por exemplo) foram inclinações espontâneas ou solicitações de Mascaro e equipe.

Ainda que sejam leigos filmando, indagamos até que ponto se pode falar em ingenuidade na produção amadora nos dias atuais. Como aponta Nogueira,

> podemos então questionar se o espectador comum não ganhou ele igualmente uma consciência do meio que lhe inibe qualquer ingenuidade. A ser assim, esta perda da ingenuidade teria como uma das consequências que o auto-retrato deixaria de ser, muitas vezes, um gesto de autenticidade para se revelar uma voluntária auto-estetização (NOGUEIRA, 2008: 22).

Por mais que *Doméstica* e *Pacific* possam compartilhar características com os filmes familiares de arquivo, sendo filmes gravados por pessoas nos anos 2010, todo um novo contexto de mediatização se coloca. No entanto, o gesto de filmar, ainda que se tenha banalizado, não é sempre anódino. Como indica Comolli, trata-se de "tecer sua própria linha na tapeçaria labiríntica das representações, o que de modo algum seria desprezível" (COMOLLI, 2008: 110). Michèle Garneau comenta as imagens realizadas a partir da modernidade em sua relação com as comunidades filmadas: "É uma 'comunidade que vem', retomando o título de uma obra do filósofo Giorgio Agamben, mas é também – e esse ponto é crucial – uma comunidade mediatizada pelos aparelhos, uma comunidade *aparelhada*" (GARNEAU, 2012: 85).

Em qualquer tempo, participar do ambiente que se filma implica um tipo de interação com a câmera e entre os filmados muito singular, que se traduz na estética do registro. Consuelo Lins e Thais Blank discorrem sobre o filme de família:

> Ao contrário da câmera invisível dos filmes de ficção, reconhecemos o aparato, que é tratado como sujeito da ação tanto quanto os personagens filmados. Há um verdadeiro diálogo entre aqueles que se encontram diante e atrás do equipamento. Pelo fato de ser um integrante da família, o cinegrafista compartilha a experiência vivida e recebe olhares, sorrisos, acenos que se dirigem diretamente para a lente (LINS; BLANK, 2012: 62-63).

Nos filmes amadores, a câmera dificilmente é presença neutra ou distante. Por sua maior estabilidade (se comparada ao navio cambaleante e aos turistas ansiosos de *Pacific*), em alguns planos de *Doméstica*, é a inserção de uma voz que nos lembra de que a câmera corresponde ao olhar de alguém, presença e personagem em cena – nós, que estamos tão acostumados a ver cinema como uma visão em terceira pessoa e a eclipsar das imagens seu operador. Muitas tomadas aparentemente objetivas para olhos tão acostumados a esse modo predominante, como a observação das empregadas em atividades diversas, revelam-se subjetivas num susto, devido a algum elemento de quebra: a voz dos jovens oriunda do fora de campo, um olhar dos filmados para a câmera, um comentário, uma solicitação. Tendo as câmeras em mãos, eles não resistem em filmar a si próprios e a se colocar nas imagens, ainda que esta não tenha sido a tarefa. Vaidade e exibicionismo provocados pela presença da câmera perpassam tanto os sujeitos que filmam quanto os filmados, como no momento em que Flávia (a empregada da empregada) dá um giro com o corpo, desfilando e dançando na frente das lentes ou quando Felipe filma a si próprio sozinho tocando violão em seu quarto[4]. De um lado, os personagens não resistem à atuação e à performance para as filmadoras; de outro, Mascaro não resiste em manter as imagens na montagem. Elas fazem parte do jogo.

4. Nesse sentido, a cessão de tripés para os jovens não nos parece ingênua e talvez já antecipasse (e incentivasse) momentos como esse.

Observa-se, tanto em *Pacific* quanto em *Doméstica*, uma função da câmera que não se percebia nas imagens amadoras de outros períodos históricos. As câmeras digitais, ao contrário das Super 8 ou das de vídeo, possuem um visor ou *video assist* que permite o retorno imediato da imagem gravada. Filma-se monitorando uma pequena tela que já antecipa os resultados que, anteriormente, só eram acessíveis após a revelação ou com o auxílio de um videocassete. A câmera dos filmes de Pedroso e Mascaro não apenas grava, mas funciona também como uma espécie de espelho por retribuir a imagem que se posiciona à sua frente. Assim, nos vídeos contemporâneos, *a câmera aponta para os dois lados*, de um, capta a imagem; de outro, a oferece.

Essa característica da câmera digital tem implicações decisivas para o conteúdo e a forma dos filmes. Algumas delas são a exacerbação do gesto de vaidade, o estímulo ao narcisismo e a constante auto-consciência, mas aqui destacamos a maior possibilidade de integração, nas imagens, daquele que filma, já que desobrigado da necessidade de olhar pelo *viewfinder*. A câmera,

por vezes, torna-se apêndice não do olho e do rosto, mas da mão – o que permite, com maior facilidade (pois a monitoração dos limites do enquadramento ocorre a certa distância) que o próprio rosto de quem filma seja posto em quadro, diminuindo a separação e a polarização entre aqueles que ficam atrás e aqueles que ficam à frente da câmera. Sobre filmes de família de outros tempos, Lins e Blank comentam que o cinegrafista amador precisa "se retirar da família para produzir imagens dela" (LINS; BLANK, 2012: 60). Se antes, o operador da câmera era apenas voz, hoje pode ser voz e imagem. O corpo do cinegrafista se tornou mais livre e pode passar de trás para a frente da câmera com um grande incremento de mobilidade. A respeito do direto, Comolli pontua que "aquele que carrega a câmera adere a ela" (COMOLLI, 2008: 110). Talvez isso já não se dê com tanta intensidade: a adesão pode ser relativa. A câmera pode mudar de mãos, passar de uns a outros (como no plano em que, na cabine do cruzeiro, a filha começa filmando e entrega a câmera para o pai, que lhe ensina a usar o *zoom* para observar os pés do avô, no quarto conjugado), de braços que sustentam a superfícies que amparam.

Em *Doméstica*, a jovem Perla é registrada enquanto se arruma, usando a câmera quase como espelho, supervisionando sua própria aparência – indecisa, prende o cabelo com um elástico, tira um pedaço da franja, solta-o novamente. Claudomiro Neto insere seu rosto diante da câmera repetidas vezes, testa sorrisos e caretas, levanta as sobrancelhas. Em dado momento de *Pacific*, uma esposa pergunta para o marido se está bonita e ele, para avaliar, a observa através de um movimento de câmera vertical. Em tempos de democratização dos meios de produção de imagens, um dos enquadramentos recorrentes nas fotos postadas em fotologs, Orkut, Facebook, Instagram e afins, já há alguns anos, é a da pessoa que clica a si mesma afastando a câmera de seu corpo por meio do gesto do braço estendido. Essas imagens – e toda uma estética do corpo inclinado, da pose contorcida, dos ombros e bíceps que preenchem parte do quadro – que já vinham se proliferando em registros fotográficos nas redes sociais, têm agora suas correspondências nas imagens em movimento. Constitui-se, assim, toda uma nova possibilidade de auto-retrato, além de uma transformação da composição (com uma leve rotação) do *close-up*. Um casal em *Pacific* gira ao som da música, numa festa no convés do navio, num momento filmado pelo rapaz, que comanda a câmera com um dos

braços esticado. Outro casal, durante o *réveillon*, registra o próprio beijo, em câmera elevada também por um braço descompensado.

Também recorrente é a imagem produzida pela câmera amparada sobre uma superfície de altura mediana, como uma mesa. Em *Pacific*, um casal de senhoras toma *drinks* sentadas no bar observadas por uma câmera, sobre a mesa, disparada por uma delas, que no entanto se mantém afastada durante o tempo do plano, lançando às lentes olhares fugidios. Em outra cena, uma esposa filma o marido enquanto este simula cantar ao microfone; ela repousa a câmera no piano e entra em quadro, para se situar ao lado dele e ambos posarem para o aparato – no mesmo plano, de subjetiva a câmera se torna objetiva. Em *Doméstica*, temos um plano em que a câmera se encontra dentro de um armário, observando Dilma abaixar-se para pegar uma panela – uma subjetiva de ninguém, talvez apenas a experimentação de um ponto de vista inesperado, uma brincadeira com a câmera. Também neste filme, após deixar Claudomiro Neto e sua irmã na escola, Vanuza retira a câmera ligada do banco do passageiro e a posiciona no painel do carro, de frente para si. Sozinha no carro, ela canta uma música romântica no rádio, chorando e fazendo comentários como "*é muito difícil amar alguém e não ser correspondido*" – numa cena de atordoante auto *mise-en-scène*.

Percebe-se, pela análise desses pequenos trechos de ambos os filmes, uma *mise-en-scène* complexa, que, embora desenhada por amadores, dificilmente se poderia chamar de ingênua ou simplória. Câmeras que traçam movimentos vertiginosos, que variam quanto à perspectiva, longos planos-sequência, personagens que entram e saem de quadro, vozes que remetem ao fora de campo, passagens de interna à externa, uso de espelhos e reflexos que revelam o cinegrafista são apenas algumas das possibilidades exploradas nos filmes. Já o áudio parece ser utilizado com menor consciência e baixo nível de experimentação. Os personagens de *Pacific* não raras vezes comentam as imagens que fazem, como se narrassem uma história que se desenrola em tempo real, porém de maneira bastante descritiva e ilustrativa: "*hoje, dia 31 de dezembro de 2008, estamos no aeroporto internacional de Porto Alegre*" ou "*veja o mar, a pedra, o navio lá ao fundo, dá um close no navio*". A voz não adiciona informações, interpreta ou acrescenta nuances às imagens, restringindo-se a comentar de maneira bastante imediata cada etapa dos acontecimentos, talvez com o objetivo de conduzir

a viagem para possíveis espectadores familiares ou de identificar cada detalhe para os espectadores esquecidos que serão, eles mesmos, no futuro. A narração dos guias turísticos que explicam os procedimentos da viagem e as instalações do navio acaba por ser aproveitada na montagem do filme de maneira arguta por Marcelo Pedroso, que assim se vê livre da necessidade de intervenções ou cartelas explicativas para o espectador, utilizando um recurso de transmitir informações de modo diegético – mantendo-se assim, um filme sempre em direto. É diegética (e direta) também a utilização frequente das músicas populares nos rádios e dos programas de televisão em *Doméstica*, que formam uma trilha sempre espontânea, que brota do próprio ambiente.

Assim, tanto os turistas de *Pacific* quanto os jovens de *Doméstica* parecem unir um modo mirabolante e sofisticado de apreender imagens com uma maneira convencional de produzir o som. Mesclam a virtuose de um cinema maneirista com o áudio do telejornalismo e da locução esportiva mais convencional – há que se reconhecer, contudo, que o jornalismo surge como paródia, em diversos momentos, em que os personagens fazem troça dos formatos conhecidos de entrevista.

Em tempos de 'comunidade aparelhada', vale notar que as câmeras não mais saem do armário apenas em ocasiões especiais. Se antes o registro doméstico acompanhava, sobretudo (mas não apenas), episódios extraordinários da rotina familiar – festas, aniversários, casamentos –, hoje os momentos gravados não necessariamente seguem critérios de relevância ou destaque em relação ao dia a dia. Para André Brasil, é "como se a viagem só existisse ao se transformar em imagem e como se os processos de subjetivação ali se efetuassem – não antes – mas *juntamente* ao ato de sua *exposição* para a câmera" (BRASIL, 2010: 7).

O amor, a alegria e outros sentimentos

Logo após os créditos iniciais, *Doméstica* nos apresenta, a partir de um *fade in*, a uma imponente mansão branca, de dois andares, ladeada por gramados e palmeiras tropicais. No áudio, ressona a voz grave e ao mesmo tempo suave de um narrador: "*Era uma vez uma ilha, em que moravam o amor, a alegria e outros sentimentos*". As expectativas (ficcionais?) criadas nesse primeiro plano são, em seguida, quebradas. Vemos Vanuza, uma empregada uniformizada no que imaginamos ser o interior daquela residência, ouvindo no

rádio o desenrolar da história conduzida pelo locutor. Mais uma vez, Mascaro se aproveita de recursos diegéticos – e de artifícios de montagem, certamente – para informar, brincar com expectativas e, nesse caso, produzir efeitos irônicos, sem, no entanto se afastar da imanência do filme e das premissas do cinema direto. O diretor tece um comentário sutil, que diz tanto do isolamento de um determinado grupo social como antecipa questões seminais que surgirão ao longo do filme, usando apenas de elementos internos à cena, aparentando uma não-interferência exterior.

O amor, a alegria e outros sentimentos menos nobres – os afetos que habitam a ilha. Pairam, na *mise-en-scène* de *Doméstica*, elementos tão ambíguos e complexos quanto o carinho, a gratidão, o exibicionismo, a falta de lugar, o sacrifício, o sentimento de posse, a obediência, o constrangimento, o erotismo. Já o navio Pacific, também cercado de água por todos os lados, talvez dê a ver relações menos complexas entre partes, mas algumas variações de sentimentos se fazem notar: euforia, solidão, fascínio, paixão, cansaço.

Importa ver, na *mise-en-scène* dos filmes, como a encenação se constrói temperada por afetos e por relações de poder. Em *Doméstica*, são os adolescentes que recebem a câmera e a tarefa de filmar suas empregadas, mas nem por isso podemos considerá-los como os diretores absolutos da cena. Se a câmera lhes dá autoridade, a condição de objeto de interesse confere uma certa reverência às empregadas. O dispositivo não produz, portanto, uma simples cisão entre uns que recebem um poder e outros que devem a ele se sujeitar. Em muitos momentos, vemos a *mise-en-scène* sendo construída de maneira conjunta, a partir de sugestões das observadas – Dilma propõe a Perla "*se quiser, eu vou te contar depois a história de como cheguei a São Paulo*".

Doméstica parece centrado em um projeto que busca desvelar as relações de classe entre patrões e empregados no interior da intimidade das residências brasileiras e, nesse sentido, é importante que busque uma certa quantidade de personagens, num intuito de apreender uma mínima multiplicidade de modos de interação. Assim, as *mises-en-scène* são tão variadas quanto seus personagens, oscilando ainda de acordo com questões de gênero, raça, região do país e a proporção na desigualdade de renda. Para Comolli, "o cinema faz com que as representações sociais passem pelas grades da escritura" (COMOLLI, 2008: 99), o que nos leva a indagar pelas

clivagens internas à cena, pela maneira como o documentário dá conta das relações sociais de um mundo vivido.

Vemos, entre a dupla Flávia e Bia, uma relação mais horizontal, em que Flávia recebe espaço para se expressar e toma a cena para si, dançando e desfilando diante do menino que cuida, mas também da câmera. Flávia é observada em atividade, mas também concede entrevista, responde as perguntas de Bia, narra suas histórias e traumas – é, de fato, uma protagonista. É interessante a maneira como se apropria de uma inversão proposta pelo projeto: "*eu que sou a empregada, eu tenho que me aparecer*". Já a composição das cenas no fragmento da empregada Lena é inteiramente diferente. Juana (a adolescente) nunca dá voz a Lena, mas escolhe entrevistar sua própria mãe, Lúcia, e filmar Fernandinha, a bebê da funcionária, praticamente adotada pela família. Trata-se de uma *mise-en-scène* que oculta Lena o tempo todo, nega-lhe a fala, nega-lhe a imagem – e ainda lhe usurpa a própria filha. Num movimento de câmera que funciona como síntese de toda a situação, Juana faz uma panorâmica que parte da cozinha, encontrando Lena em seus afazeres, limpando armários, e se dirige para a direita, passando por uma parede, até chegar na sala, onde Lúcia se deita ao sofá com Fernandinha no colo. Uma divisória de concreto evidencia o abismo entre a condição das duas mulheres.

Enquanto algumas performam ativamente para a câmera, dançam, cantam o hino de seu time, mostram os livros preferidos, narram episódios pessoais, outras tentam se esconder, resguardar algo de sua privacidade e revelam todo o seu constrangimento com a situação de filmagem. Felipe aborda Lucimar com uma folha de papel em mãos: "*eu 'tô' gravando um documentário, tudo bem se eu te filmar durante uma semana, mais ou menos, gravar seu cotidiano, sua vida?*". Ao que a moça responde simplesmente: "*tudo bem*" e assina o documento de autorização sem sequer ler. Ali toda uma questão complexa é evidenciada e o espectador pode tomar consciência de alguns elementos controversos que subjazem à própria concretização da filmagem. Patrões e empregados possuem relações de poder e autoridade anteriores à realização do filme e, assim, a própria proposta do filme pode ter soado, para alguns, como uma continuação dessa relação de dominação/obediência. A partir dessa sequência, desconfiamos da real possibilidade de livre arbítrio no ato de concordância e na cessão do direito de imagem. As prévias relações de poder não simplesmente se interrompem

quando da realização do documentário; elas valem durante, modulam o filme e se estendem depois dele ter se encerrado. Diz Comolli: "as linhas de força das relações de poder são ativas, e por isso legíveis nos sistemas de representação. Pois é precisamente pelas representações que as sociedades se certificam de suas relações com os seus sujeitos" (COMOLLI, 2008: 99). Acreditamos que isso valha sobretudo para o "direto interno", com as imagens realizadas com e pelos próprios atores sociais, peças de complexas relações, interagindo e se filmando.

Os constrangimentos da vida social certamente passam pelas grades de escritura do documentário e isso não envolve apenas a anuência das empregadas e sua própria presença nas filmagens, como as especificidades, tensões e possibilidades da cena propriamente dita. Sérgio, o empregado, mostra-se absolutamente constrangido e reticente diante da fala de sua patroa, recheada de ambiguidades, da exposição de uma dívida, da manifestação de uma suposta generosidade que vem acoplada a uma cobrança : "*ele tem o canto dele, ele come da minha comida, ele senta na mesa com a minha família, ele convive comigo como se fosse um avô pras minhas filhas*". Após a comemoração de Natal, Sérgio sai com seu prato para o portão da casa, distanciando-se de todos ali.

Comportamentos como esse, hesitantes e reservados, percorrem todo o filme, talvez como exercício de uma possibilidade de resistência diante do poder do outro – se não é sentida liberdade para negar ou interromper a realização do filme, pelo menos há formas de resguardo, fuga, manutenção de privacidade e integridade nas filmagens e entrevistas. As empregadas do filme sabem colocar certos limites; facilitam a entrada dos jovens em determinados caminhos, interceptam outros. Lucimar responde às perguntas de Felipe de maneira cifrada, enigmática, mal contendo um sorriso diante das fotografias antigas, lembranças do tempo em que ela e a patroa eram amigas inseparáveis, enquanto precisa responder a perguntas como "*você gosta de usar uniforme*?". A personagem mantém algo do insondável. E a tão impactante frase "*eu considero que eu tenho liberdade*", que fecha o filme, acompanha o espectador para fora do cinema. Ali, naquele encontro desencontrado, naquele rosto misterioso, naquelas falas abreviadas, o filme se encerra, em corte brusco.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema.* Rio de Janeiro: Papirus, 2003.

BRASIL, André. *Pacific* – o navio, a dobra do filme. *Devires* – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 56-69, jul./dez. 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. O desvio pelo direto. Tradução de Pedro Maciel Guimarães. *Catálogo do forumdoc.bh.2010* – 14º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010. p. 294-317.

_____. *Ver e poder:* a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena* – ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. No prelo.

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

GARNEAU, Michèle. Ser ou não ser o autor de seus documentários. In: ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel. *Pierre Perrault:* o real e a palavra. Balafon, 2012.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In: _____. *Sobre fazer documentário*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

_____; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. *Significação* – Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 52-74, jan./jun. 2012.

_____; MESQUITA, Claudia. *Filmar o real*: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.

_____; REZENDE, Luiz. *O audiovisual contemporâneo e a criação com imagens de arquivo.* Livro Socine, 2010.

MIGLIORIN, Cezar. O dispositivo como estratégia narrativa. *Digitagrama* – Revista Acadêmica de Cinema, Rio de Janeiro, v. 3, jan./jun. 2005. Disponível em: http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp. Acesso em 02/07/2012. Acesso em: 01 mar. 2013.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* 2. ed. Campinas: Papirus, 2007.

NOGUEIRA, Luís. Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet. *Doc On-line*, Covilhã/Campinas, n. 5, p. 4-23, dez. 2008.

PERRAUL, Pierre. O objetivo documentário. In: ARAUJO, Juliana; MARIE, Michel (eds.). *Pierre Perrault:* o real e a palavra. Belo Horizonte: Balafon, 2012.

VEIGA, Roberta. *A estética do confinamento:* o dispositivo no cinema contemporâneo. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

Data do recebimento:
12 de novembro de 2012

Data da aceitação:
15 de dezembro de 2012

Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença

AMARANTA CESAR
Doutora em Cinema e Audiovisual pela Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3
Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UFRB

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 86-97, JAN/JUN 2012

Resumo: Através da análise de *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010), *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011) e *As Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011), pretende-se refletir sobre as estratégias de retomada da tradição forjadas pelo cinema documental quando se trata de abordar a diferença cultural. A impossibilidade de registrar um patrimônio cultural ameaçado suscita *(re)encenações da tradição*, que conduzem o documentário a assumir um papel ativo nas demarcações dos domínios da diferença.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Documentário. Diferença. Encenação.

Abstract: Through the analysis of the documentaries *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010), *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega and Patrícia Ferreira, 2011) and *As Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette and Takumã Kuikuro, 2011), this study intends to reflect on the strategies created by documentary cinema in order to recapture tradition when it comes to address cultural differences. The impossibility to record a threatened cultural heritage generates (re)enactments of the tradition, which leads the documentary into assuming an active role on the determination of difference.

Keywords: Brazilian cinema. Documentary film. Difference. *Mise-en-scène*.

Résumé: À travers l'analyse de *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010), *Bicicletas de Nhanderu* (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011) et *As Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011), cet article met en place une réflexion sur les stratégies de reprise de la tradition forgées par le cinéma documentaire lorsqu'il se penche sur la différence culturelle. L'impossibilité de simplement registrer un patrimoine menacé de disparition suscite des (re)*mises-en-scène* de la tradition, qui conduisent le documentaire à assumer un rôle actif dans les enjeux de la définition des domaines de la différence.

Mots-clés: Cinéma brésilien. Cinéma documentaire. Différence. Mise-en-scène.

Este texto nasceu de uma observação: três documentários sobre comunidades (uma quilombola e duas indígenas) chamadas a encenar suas tradições como meio de afirmar suas diferenças circularam pelos festivais de cinema do Brasil com grande repercussão, no mesmo momento em que disputas acirradas são travadas em torno do reconhecimento dos direitos (notadamente, ao território) dessas comunidades, para as quais a demarcação da diferença cultural tornou-se um instrumento de luta. Trata-se de *Terra Deu, Terra Come* (Rodrigo Siqueira, 2010)[1], *Bicicletas de Nhanderu* (Patrícia Ferreira e Ariel Ortega, 2011)[2] e *Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011)[3]. O que parece unir esses três filmes é o fato de que eles enfrentam, cada um à sua maneira, os desafios de documentar uma comunidade tradicional em seu movimento de transformação, a partir do desejo de reafirmar seus modos de vida. Ao enfrentarem as tensões provocadas pela justaposição de temporalidades e de culturas, esses filmes instigam, suscitam encenações de práticas tradicionais e nos mostram a impossibilidade de simplesmente representar ou registrar um patrimônio cultural ameaçado. A encenação – ou reencenação[4] – da tradição apresenta-se, então, como meio de acesso à memória e instrumento que promove sua transmissão, tornando-se fundamental na abordagem documental. Através dela, o documentário afirma-se como uma ação no mundo e assume papel ativo nas demarcações dos domínios da diferença. Diante disso, norteiam este texto duas questões de fundo: 1) Face ao apelo da diferença, o que pode o documentário? 2) Ao atender o chamado da diferença, o que ganha o documentário?

Antes de tudo, é preciso esclarecer o que aqui se chama de *(re)encenação da tradição*. É possível concordar com Fernão Ramos quando ele afirma que "o conceito de encenação perde consistência se ampliado de modo uniforme para toda a história do documentário no século XX" (RAMOS, 2008: 47). No entanto, não se pretende neste artigo fazer um minucioso exame teórico e apresentar categorias derivadas da noção de encenação. Trata-se de buscar historicamente a referência do que ocupa aqui o foco do interesse.

Pode-se pensar que, enquanto procedimento documental, a encenação da tradição remonta aos procedimentos inaugurados por Flaherty em *Nanook do Norte* (Robert Flaherty, 1922) e os *Pescadores de Aran* (Robert Flaherty, 1934), que redundaram nas antológicas pescas à morsa e ao tubarão. No entanto, nos filmes de Flaherty, observa-se uma reconstituição que tenta restabelecer uma prática

1. Filme premiado no É tudo Verdade, no Festival de Gramado, no Forumdoc.bh, no Amazonia Doc, no Dok Leipzig, em 2010.

2. Premiado no Forumdoc.bh, FICA e CachoeiraDoc, em 2011.

3. Premiado no Festival de Gramado, em 2011.

4. Uma vez que a própria tradição constitui-se como um conjunto de encenações em constante renovação, quando tratarmos das encenações provocadas ou performadas pelo e para o artefato fílmico, usaremos o termo "(re) encenação".

desaparecida em seu estado de origem, camuflando os traços do tempo e das transformações, bem como as marcas do dispositivo documental. E a encenação da tradição interessa aqui na medida em que ela expõe a filmagem não como a ocasião do filme, mas, parafraseando Comolli, como "o convite feito aos homens do presente a se religarem ao mundo dos antigos" (COMOLLI, 2008: 117). É nesse sentido que Pierre Perrault, com seu primeiro documentário em longa-metragem, *Para que o mundo prossiga* (PERRAULT; BRAULT, 1963), apresenta-se como referência histórica.

"Para que o mundo prossiga" é a justificativa que Harvey, conhecido como Grand Louis, velho e esfuziante pescador da Île-aux-Coudres, oferece para a retomada da tradicional pesca ao marsuíno, abandonada pelos pescadores da ilha por 40 anos. É esta pesca artesanal a uma espécie rara de boto branco que o filme não exatamente registra mas incita, faz reviver. Como afirma Perrault, "não é uma reconstituição mas uma nova pesca que encontra, na experiência de vida das pessoas nesse verão de 1962, sua razão de existir" (PERRAULT, 1996: 17). Trata-se de uma ação viva, vivida e desejada pelos próprios habitantes, que responderam afirmativamente à instigação do cineasta. Como observa Comolli, o filme faz renascer essa experiência, "duplamente perdida" por nunca ter sido filmada, em primeiro lugar, para si mesmo, ou seja, "para que haja filme", mas também para que, sendo finalmente filmada, essa "vida desaparecida" seja reapropriada e "recolocada à disposição do presente" (COMOLLI, 2008: 117-118). Nesse sentido, se de um lado, para a comunidade, o filme é instrumento performativo de uma experiência que permite uma reconexão com a tradição perdida – o que provoca grande encantamento nos antigos pescadores da ilha –, por outro lado, para o filme, o que interessa é a expressão oral, no presente, desse movimento em relação ao passado. O dispositivo posto em ação nos mostra que Perrault interessa-se menos por um passado patrimonial, estanque, do que pela atualidade dessa comunidade, pela maneira como sua herança cultural expressa-se na sua fala. A pesca apresenta-se como uma ação catalisadora que assume a função de liberar a fala, que, por sua vez, é colhida no ato mesmo de seu (re)surgimento. Assim, a *(re)encenação da tradição* permite que Perrault inaugure no documentário um novo tipo de fala: a "fala-ação", a "fala-vivida" (PERRAULT, 1995 e PERRAULT, 2007). Uma fala que permite que o passado apareça nas expressões do presente também como coisa viva. Através da *encenação da*

tradição como dispositivo catalizador de uma "fala-ação", Perrault demarca também uma diferença que é urdida pelos atos de fala provocados pelo próprio filme. É nesse sentido que interessa o que aqui chamamos de *(re)encenação da tradição*, ou seja, enquanto ação catalizadora de falas e performances que, na sua capacidade de religar os homens e mulheres ao passado, recolocam-no à disposição do presente, liberando um pensamento sobre a diferença.

Do mesmo modo, em *Terra deu, terra come* (Rodrigo Siqueira, 2010), a encenação de um ritual tradicional em vias de desaparição catalisa situações de fala cuja inflexão poética e metafísica é tão impressionante que elas passam a ocupar lugar central no filme. É por ser um dos últimos cantadores de vissungos, as cantigas em língua benguela antigamente entoadas para carregar os mortos, que Pedro de Aleixina, garimpeiro de 81 anos, torna-se o personagem principal de *Terra deu, terra come*. Mas é também, e sobretudo, pelo seu falar próprio, essencial na sua magistral auto-*mise-en-scène*, que ele se ergue como um personagem-monumento e assume a função de colaborador na direção do filme.

Terra deu, terra come se passa no Quartel do Indaiá, comunidade quilombola mineira. Rodrigo Siqueira diz ter chegado ali "em busca de fragmentos de memórias da passagem africana pelo distrito diamantino". Ele propõe, então, a Pedro de Aleixina a encenação de um velório e de um enterro para instigar sua memória e recobrar a vida de um ritual em vias de apagamento, uma vez que as transformações impostas pelo tempo ameaçam a sua transmissão, como conta Pedro:

> Uai, o povo antigo cantava, moço. Pois é, levando o cadáver. (…) Os tiradores tiravam e a meninada respondia alto fazendo retinta… na voz. Agora, hoje… Não acha quem faz mais isso, não. Vai caçar… Não acha quem faz isso mais não. (...) Com esse negócio de rádio, som, eles tão mais envolvido é com isso. Não querem nada, não querem aprender nada antigo.

A proposição do ritual é, assim, uma forma de reconexão, através da encenação, com o conhecimento que Pedro guarda sozinho e que corre o risco desaparecer junto com ele. Como diz, quando ele morrer, vai ser velado e enterrado silenciosamente, contra sua vontade, já que ninguém mais sabe nem quer aprender a cantar os vissungos. Assim, o filme tangencia a morte a todo tempo. Primeiro, parece querer desafiá-la, através de seu dispositivo – que faz reviver o ritual moribundo, performando um desejo de transmissão. Depois, o filme canta e versa sobre a morte, através da metafísica de Pedro

de Aleixina, cuja filosofia, para além do conhecimento das cantigas, torna-se, em si, a justificativa para que haja o documentário e a encenação do ritual tradicional. Esse dado se revela logo no início do filme, em que, contra o fundo negro da tela, as palavras de Pedro e sua mitologia da morte se destacam:

> Ai, Cristo arrumou a morte e explicou pra ela que ela não matasse os velhos tudo, não, que os velhos era pra dar conselho aos novos. Lá de vez em quando ela saltava e matava um velho, mas deixava sempre um velho pra ensinar os moços a viver, no mundo.

Desse modo, é pela maneira como a relação com a morte é filosofada e cantada que se demarca a diferença. Nesse sentido, é de surpreendente efeito a montagem que esconde a totalidade dos dados do dispositivo da encenação, notadamente, o seu caráter ficcional – o "defunto", João Batista, de 120 anos, velado e enterrado, é, na verdade, uma bananeira, e isso só se revela no final do filme. A encenação no sentido farsesco, teatral, assume a função de cutucar, despertar e trazer à vida a memória, explicitando a sua indisponibilidade como algo dado, acessível. E Pedro vive a encenação de maneira tão profunda e vigorosa que a memória explicita-se como algo indissociável da invenção. Além disso, a ambiguidade da encenação, seu caráter híbrido (entre ficção e documentário), parece ser especular à ambiguidade da morte, conforme a sabedoria de "seu" Pedro, e à própria ambiguidade desse personagem atravessado por mistérios, segredos e também silêncios. É nessa opacidade de Pedro de Aleixina que pode estar a chave para o significado de uma encenação da tradição montada e performada através da camuflagem, da ambiguidade, do segredo e do mistério; estes são elementos que asseguraram a diferença cultural dos brasileiros descendentes de africanos escravizados, elementos fundadores dos quilombos e da sobrevivência da herança cultural africana. Fundada sobre esses termos, a *(re)encenação da tradição,* quando confrontada aos imperativos legais para autorizar a demarcação de territórios reminiscentes de quilombos, que tem mobilizado disputas violentas em todo o Brasil, ganha ainda uma notável dimensão política, uma vez que expõe o caráter liminar da tradição, a indisponibilidade da memória e a afirmação da diferença como um gesto *performativo*[5]. É nesse sentido que o documentário, entendido e praticado enquanto ação, explicita que "a representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos *preestabelecidos,* inscritos na lápide fixa da tradição" (BHABHA, 2005: 21).

5. O conceito de *performatividade*, da maneira como é aqui empregado, remete-se à noção forjada por Judith Butler, segundo a qual, "a performatividade deve ser compreendida não como um ato singular ou deliberado mas, antes, como a prática reiterativa e de citação através da qual um discurso produz o que ele nomeia" (BUTLER, 1993: 2).

É a capacidade do documentário de *performar* práticas tradicionais para demarcar uma diferença cultural que garantiu a força de um projeto como o *Vídeo nas Aldeias.* Na origem do projeto, que nasceu em 1986, sob a coordenação de Vincent Carelli, está a aposta no registro documental a serviço de lideranças indígenas para enfrentar transformações históricas e defender seus patrimônios culturais. Segundo Carelli, o que lhe interessava no vídeo como ferramenta "era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelo índios" (CARELLI, 2010: 46). Foi a construção desse dispositivo – filmar, exibir, re-filmar – que possibilitou um interessante processo de reflexão e rearranjo das imagens de si mesmos, iniciado pelos índios Nambiquara na primeira experiência do projeto, dando origem ao filme *A Festa da Moça* (Vincent Carelli, 1987). Conforme conta Carelli, ao cabo de várias performances para ajustar a sua imagem, os Nambiquara resolveram realizar a cerimônia de furação de nariz e lábios, prática abandonada há mais de vinte anos. O vídeo provocou, assim, um processo de reflexividade: a cultura foi colocada em questão, em reflexão, e a imagem ajustada, a imagem da retomada, coincide ou é resultado de um "metadiscurso reflexivo sobre a cultura", para citar Manuela Carneiro da Cunha, que pode ser entendido como uma expressão do que ela chama de "cultura com aspas" (CUNHA, 2009: 373). Desse modo, o primeiro filme do *Vídeo nas Aldeias* reflete não apenas um profundo pensamento sobre a identidade e a diferença, acionado pelo documentário, mas também o entendimento do vídeo e da "cultura" como recursos ou instrumentos políticos de afirmação.

Segundo afirma Vincent Carelli, um ideal perverso de pureza, muito comum no Brasil, leva os índios a serem classificados como aqueles que "ainda são índios" e aqueles que "não são mais". Essa classificação tem efeitos, inclusive, na demarcação dos territórios indígenas e na garantia de sobrevivência dos povos. Fazer uso do vídeo (ou seja, o índio com a câmera na mão) é, nessa perspectiva, sinal de perda da "indianidade". No entanto, a atividade de construção das próprias imagens e a prática documental foram, inversamente, incorporadas como instrumento de demarcação da diferença e de "retomada cultural" em muitas aldeias por onde o projeto passou, em 25 anos de existência. Fenômeno que diz respeito também à constatação de Manuela Carneiro da Cunha, segundo a qual "vários povos estão mais do que nunca celebrando sua 'cultura' e utilizando-a com sucesso para obter reparação

por danos políticos" (CUNHA, 2009: 313). É nesse contexto que a reencenação dos mitos, festas e rituais tradicionais motivaram muitos documentários, entre os quais *As Hipermulheres* (Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, 2011).

As Hipermulheres narra o processo de preparação e a realização do Jamurikumalu, o maior ritual feminino do Alto do Xingu, realizado pelos Kuikuro. Kanu, a única cantora que sabe todas as músicas do ritual, está gravemente doente e não pode cantar nem ensinar às outras mulheres os cantos. Esse dilema e sua superação, que constituem o argumento central do filme, sintetizam os conflitos em torno da transmissão e de seu papel fundamental para a sobrevivência da tradição. E o filme atua de diferentes maneiras na abordagem dessa questão. Em primeiro lugar, a doença de Kanu, a incerteza sobre a realização do ritual, as ações para curá-la, a superação do conflito e, finalmente, a preparação das mulheres para o ritual compõem uma narrativa cuja encenação tem marcado teor ficcional. Em segundo lugar, o filme, enquanto acontecimento, instigou uma mobilização das pessoas da tribo para que acontecesse o ritual e sua grande festa, reunindo mais de 600 pessoas de várias aldeias, algo que não se realizava há cerca de trinta anos. Assim, se, de um lado, o filme foi roteirizado, preparado e encenado, através de procedimentos da tradição ficcional, por outro lado, o filme foi afetado pelo descontrole próprio da prática documental e pelos desejos e ações que ela performa.

É preciso notar, por sua vez, que o ritual e a ficção fazem parte de um mesmo processo em relação à tradição. A encenação ficcional, que marca *As Hipermulheres* e todos os outros filmes do coletivo Kuikuro, e que tem como elemento mais óbvio a eliminação de traços da cultura "branca" da cena (tirar sandália, shorts e relógios), está ligada ao controle da auto-imagem para reificar a tradição. A ficção parece articular-se à necessidade de constituir, para os outros e para si mesmos, uma imagem tradicional, e funciona como elemento de reificação da tradição, que, por sua vez, pode ser entendida como "um modo de elaboração da diferença interétnica ou intercultural" (FAUSTO, 2010: 164). O ritual é também um lugar de reificação da tradição ou de afirmação do que Carlos Fausto chama de uma "tradição objetivada", ou seja, a tradição vista como 'uma coisa' à qual podem aderir ou rejeitar". Para Fausto, a "objetivação da tradição" através do ritual tem um duplo viés: o ritual é tanto "um modo de virar índio *para os brancos"* quanto um modo de "virar índio

para os índios". A encenação do ritual, nesse sentido, não é apenas um espetáculo para o outro, mas também, e talvez sobretudo, uma forma de *performar-se* como índio, e, como diz Fausto, de lutar "contra a ameaça de que as gerações futuras não saibam mais 'virar índios para eles mesmos'" (FAUSTO, 2010: 167).

Mas é preciso notar que a *(re)encenação da tradição* colocada em ação por *As Hipermulheres* não pode ser entendida como reificação, no sentido de restituição na sua integridade, na sua forma original; como diz Hommi Bhabha, "ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição" (BHABHA, 2005: 21). Em *As Hipermulheres*, a ação do documentário permite, efetivamente, a salvaguarda do ritual tradicional, mas a tradição é capturada e exposta sob o signo da reinvenção: duvidamos com a velha mãe de Kanu da capacidade de sua filha e das outras mulheres de cantar corretamente, sorrimos ao ver a noite transmutar eroticamente as versões dos cantos. E se, ao que parece, a *performance* é essencial na manutenção da tradição enquanto coisa viva, é ao assumir os riscos das transformações históricas que o documentário se mantém também vivo.

Bicicletas de Nhanderu (Ariel Ortega e Patrícia Ferreira, 2011), também produzido pelo *Vídeo nas Aldeias*, é um filme marcado justamente pelo modo como se deixa atravessar pelas imbricações culturais provocadas pelas transformações históricas. Esse filme enfrenta, de modo inédito na trajetória do *Vídeo nas Aldeias*, a inserção da cultura "branca" nas aldeias indígenas e se arrisca a mostrar uma festa em que os índios, inclusive o xamã, bebem cerveja, dançam música brega e jogam cartas por dinheiro – um conjunto de imagens que não tinha muito lugar, até então, nos filmes dos realizadores indígenas. Filmado na aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, o filme apresenta-se como um "mergulho na espiritualidade dos Mbya-Guarani", que é acionado por um raio que na cai na aldeia no momento das filmagens, fato que a comunidade interpreta como um sinal de Tupã, sem que se saiba ao certo o que ele quer dizer. O filme é, assim, costurado por interrogações sobre a relação com os deuses, sobre a capacidade de escutá-los, capacidade esta que estaria ameaçada pela bebida e pelo jogo. São conversas, protagonizadas notadamente pelo xamã e por Ariel, que conduzem, aparentemente, a um certo antagonismo: a espiritualidade *versus* a mundanidade das festas. Em uma dessas conversas, após narrar um sonho em que os brancos serviam aos índios sanduíches com

facas e sangue, Ariel Ortega, o realizador, em cena, posiciona-se textualmente contra as festas: "Eu nunca concordei com essas festas aqui. A maioria concorda, mas isso é brecha para coisas ruins". Como em muitos outros filmes produzidos pelo *Vídeo nas Aldeias*, em *Bicicletas de Nhanderu* a reflexão sobre as práticas espirituais tradicionais promovida pela ação do documentário engendra também um retorno à tradição: o filme motiva o xamã a construir junto com a comunidade uma casa de reza para estimular a meditação, que estaria prejudicada por hábitos estrangeiros. E se o filme se encerra em frente à casa de reza recém-construída, onde o cineasta, com a câmera em punho, junto com as crianças da aldeia, recebe a benção de uma velha xamã, é porque, em alguma medida, para existir, ele depende dessa capacidade de *performar* uma retomada da tradição. No entanto, ainda que a construção da casa de reza sinalize para um desejo instigado pelo filme de voltar à "cultura" Guarani, ao invés de evitar as "brechas" abertas pela "contaminação cultural", o filme é conduzido a transitar por suas bordas. E são as crianças, personagens essenciais nos discursos sobre a importância da transmissão da tradição, que conduzem esse passeio pelas fronteiras, esgarçando o espaço habitual dos documentários nas aldeias. Ariel Ortega e Patrícia Ferreira seguem Palermo e Neneco, dois irmãos, em suas atividades cotidianas: ajudam a mãe a fazer artesanato, colocam armadilhas para passarinhos e pegam lenha no mato, vão à escola, compram sabão e pedem pão na fazenda vizinha. Entre uma coisa e outra, cantam "*Beat it*", o *hit* de Michael Jackson, imitando sua inconfundível coreografia. E é esse o grande momento performático do filme – os *jump cuts* e a trilha sonora extra-diegética usados na montagem da desenvolta e catártica imitação do rei do *pop* não deixam dúvidas a esse respeito. Através da graça mimética das crianças, *Bicicletas de Nhanderu* deixa-se atravessar pelas imbricações culturais e é nessa brecha aberta ao outro que ele se posiciona. No lugar da exuberância do ritual xinguano, há uma reflexão sobre a relação desastrosa com a alteridade (a nação brasileira como alteridade) e uma certa defesa da necessidade de enfrentá-la sem ceder às exigências de um certo "ideal de pureza". Desse modo, o filme parece operar uma aguda sobreposição da "cultura" (com aspas) – entendida como uma "arma para afirmar identidade, dignidade e poder" – com a cultura – "rede invisível na qual estamos suspensos" (CUNHA, 2009: 373). Assim, *Bicicletas de Nhanderu* não simplesmente demarca ou afirma a diferença, mas a interroga.

As abordagens documentais realizadas pelos três filmes analisados nos mostram que a diferença não é um conteúdo cultural empírico, mas um processo de enunciação no seio de um embate cultural (BHABHA, 2005). Esses filmes apontam ainda para o fato de que o documentário "ganha" justamente na medida em que é atravessado pela percepção de que, como afirma Homi Bhabha, "os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente" (BHABHA, 2005: 21). Ao enfrentar a defesa de uma diferença cultural nos momentos em que ela é fundamental a uma comunidade, o documentário pode dotar-se de notável força estética e política, porque a diferença, uma vez que se constitui performativamente, nos momentos de transformação histórica e de embate cultural, oferece ao documentário a possibilidade de inscrever o investimento subjetivo de personagens que são solicitados a reinventar e, ao mesmo tempo, a defender um modo de vida.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter.* New York, London: Routledge, 1993.

CARELLI, Vincent. Um novo olhar, uma nova imagem. In: CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto de; CARELLI, Vincent (orgs.). *Vídeo nas aldeias:* 25 anos. Olinda: Editora Vídeo nas Aldeias, 2010.

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

CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FAUSTO, Carlos. No registro da cultura. In: CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto de; CARELLI, Vincent (orgs.). *Vídeo nas aldeias:* 25 anos. Olinda: Editora Vídeo nas Aldeias, 2010.

PERRAULT, Pierre. *L'Oumigmatique ou l'objectif documentaire.* Montréal: L'Hexagone, 1995.

_____. Discours sur la parole. Ou comment, me prenant pour Jacques Cartier, j'ai fait la découvrance de rivages et d'hommes que j'ai només pays. In: *L'oeuvre de Pierre Perrault.* Film Works. Volume 1. La Trilogie de l'Île-aux-Coudres. Textes et Témoignages. Québec: Ofice National du Film du Canadá, 2007.

_____; WARREN, Paul. *Pierre Perrault, cineaste de la parole:* entretiens avec Paul Warren. Montréal: L'Hexagone, 1996.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal… o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

Data do recebimento:
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:
21 de dezembro de 2012

Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo[1]

ANDRÉ BRASIL
Professor do Departamento de Comunicação Social da FAFICH-UFMG
Doutor em Comunicação pela ECO-UFRJ

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 98-117, JAN/JUN 2012

Resumo: O artigo dedica-se a *Bicicletas de Nhanderu* (2011), filme realizado pelo Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema, tomando-o como exemplar daquilo que Manuela Carneiro da Cunha chamou de “cultura com aspas”, ou seja, o uso reflexivo da noção antropológica de cultura pelos índios. Para tanto, caracteriza-se a trama entre o *campo* e *duas dimensões distintas do extracampo*. A primeira nos vincula ao universo mítico, cosmológico, que os espectadores vamos conhecendo, de maneira descontínua, mas bem tecida, por meio das conversas entre os índios. A segunda dimensão diz respeito à vizinhança tensa com o mundo dos brancos; ela torna presente, ainda que invisível, a figura da *nação*, da qual os guarani fazem e não fazem parte. A nação menos abriga, ou se avizinha do que cerceia, ronda, espreita.

Palavras-chave: Cinema indígena. *Bicicletas de Nhanderu*. Mbyá-Guarani. Extracampo.

Abstract: The article approaches *Bicicletas de Nhanderu*, film that has been directed by the Mbyá Guarani Film Collective, considering it as exemplary of what Manuela Carneiro da Cunha has called "culture with quotation marks", which is the reflexive use of the anthropological notion of culture by the Indigenous people. In order to do so, the convocation of two distinctive dimensions of the off-screen is characterized. The first one bonds us to a mythical, cosmological universe which the viewers get to know, in a discontinuous manner, yet well woven, through the conversations among the indians. The second dimension is related to the tense vicinity of the white people world; it makes present, even though invisible, the figure of the nation, of which the Guarani people are and are not part of. The nation shelter or adjoins less than actually entrenches, watch, prowl.

Keywords: Indigenous cinema. *Bicicletas de Nhanderu*. Mbyá Guarani. Off-screen.

Résumé: L'article se consacre à *Bicicletas de Nhanderu*, film réalisé par le Collective Mbyá-Guarani de Cinema, en le tenant comme exemplaire de ce que Manuela Carneiro da Cunha a appelé de "culture entre guillemets", c'est-à-dire, l'usage réflexif par les indigènes de la notion anthropologique de culture. Pour autant, la convocation de deux dimensions distinctes de hors champ se caractérise. La première nous attache à l'univers mythique, cosmologique, que nous les spectateurs connaissons, de manière discontinue, pourtant bien tissée, à travers les conversations entre les indiens. La deuxième dimension relève du voisinage tendu avec le monde des blancs; elle fait présente, même si invisible, la figure de la nation, dont les guaranis font et ne font pas partie à la fois. La nation accueille et s'avoisine moins qu'elle ne retranche, rôde, guette.

Mots-clés: Cinéma indigène. *Bicicletas de Nhander.* Mbyá-Guarani. Hors-champ.

Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo

Este artigo parte de uma questão ampla, extrafílmica, que será, contudo, investigada à escala de um filme. Em termos gerais, a questão diz respeito ao modo de inserção da rica e diversa produção do cinema indígena em um circuito de exibição nacional ou mesmo internacional. Poderíamos começar por retomar a pergunta (algumas vezes já formulada)[2]: a quem se endereçam estes filmes, com que intuito são realizados, qual a expectativa de sua circulação? A resposta não é simples, antes de tudo porque o que costumamos chamar de cinema indígena é uma categoria que abriga experiências díspares, levadas a cabo por integrantes de diferentes etnias, com propósitos diversos. O leque de experiências do *Vídeo nas Aldeias*[3], projeto ao qual muitos dos trabalhos se vinculam, abarca filmes-rituais, pequenas ficções criadas a partir de narrativas míticas, documentários de proposta militante, pedagógica, em alguns casos. Da mesma forma, a amplitude da comunidade de espectadores vai da aldeia aos festivais nacionais e internacionais, alcançando, ainda que pontualmente, a audiência televisiva. Um mesmo filme pode, ele próprio, se endereçar abertamente a estes diferentes públicos: volta-se a membros de uma mesma etnia, ou a outros grupos étnicos, e ao mesmo tempo interpela (didática, irônica ou criticamente) os espectadores não indígenas. Seja o movimento prioritariamente endógeno ou exógeno, trata-se, desde o princípio, de um projeto político justamente nesse aspecto: ele foi "concebido para criar um público onde antes não havia" (AUFDERHEIDE, 2011).

Tudo isso se complexifica se consideramos que a própria autoria dos filmes é dividida, partilhada entre índios e brancos, em oficinas oferecidas pelo VNA, a partir de técnicas, tecnologias e poéticas provenientes da tradição visual ocidental. Como bem argumenta Ruben Caixeta de Queiroz (2008), isso não impede que estes sejam filmes *indígenas*, marcados ontologicamente por um *pensamento selvagem*, já que depositam "nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade" (CAIXETA DE QUEIROZ, 2008: 117-118). Como *bricolage*, prática heteróclita, na qual o corpo ganha centralidade, o cinema documentário ofereceria ao indígena um meio produtivo para realizar sua antropologia

1. Uma versão preliminar, mais concisa, deste texto foi apresentada no Seminário Temático "Cinema, Estética e Política: Engajamentos no Presente", durante o XVI Encontro da Socine – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, realizado em São Paulo, entre 8 e 11 de outubro.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (UFMG/CNPq) e ao Cine Quintal, que promoveram a exibição comentada de *Bicicletas de Nhanderu*: na ocasião, a partir da apresentação de Bernard Belisário, tivemos uma rica conversa que, em vários aspectos, reverbera nesse artigo.

Grato também a Leandro Saraiva, Luciana Oliveira e Bernard Belisário, que fizeram leitura atenta e comentários ao texto.

O artigo é parte dos projetos de pesquisa *Formas de vida na imagem: performatividade na mídia e no documentário* (CNPq e Fapemig) e *Formas de vida na imagem: biopolítica, perspectivismo e cinema* (PPM-Fapemig).

2. Ver, por exemplo, ESCOREL, Eduardo *et al*. Conversa a cinco. In: Catálogo da *Mostra Vídeo nas Aldeias*: um olhar indígena. Abril 2006. Nessa conversa, o cineasta Eduardo Coutinho pergunta: "O público preferencial para essa recepção é o público não indígena?" Ao que Mari Corrêa responde: "É para outros povos indígenas – porque eles têm essa necessidade, essa vontade de se comunicar entre si, eles têm pouca oportunidade de se conhecerem. E para os outros, os não índios, digamos assim."

3. Há que se considerar ainda aqueles filmes que não se filiam à proposta do *Vídeo nas Aldeias*, como é o caso recente de *Xapiri* (Leandro Lima, Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos, Stella Senra e Bruce Albert, 2012).

reversa, nativa[4]. No caso dos filmes realizados pelos Mbyá-Guarani (alvo de nosso interesse específico), essa ontologia do cinema indígena ganha ainda uma variação, na medida em que se constituem fortemente pela palavra – palavra situada, corporificada e também poética, profética.

De fato, o cinema indígena, cada filme à sua maneira, torna-se exemplar daquilo que Manuela Carneiro da Cunha chamou de "cultura com aspas", ou seja, o uso da noção antropológica de cultura pelos índios, esta que agora é tomada reflexivamente.[5] O que se vê hoje, portanto, é uma relação negociada e, tantas vezes, conflituosa, entre os conceitos metropolitanos de cultura e a maneira como os índios concebem a imagem da própria cultura. Se de um lado, ao se voltarem "para dentro" da aldeia, os filmes expõem para um povo os traços, as marcas, os aspectos ritualísticos e cotidianos de sua cultura, ao se voltarem "para fora", em circuitos de visibilidade mais amplos, os filmes – e os índios – precisam lidar com a imaginação limitada dos brancos, com aquilo que eles chamam de cultura e com aquilo que concebem como "cultura indígena". Ainda que formulada em outro contexto, a pergunta de Manuela Carneiro bem poderia se endereçar aos filmes: "Como é que povos indígenas reconciliam prática e intelectualmente sua própria imaginação com a imaginação limitada que se espera que eles ponham em cena?" (2009: 355)

Não bastasse a amplitude e complexidade da questão, há outro aspecto nestas aspas: além de "performar" reflexivamente a cultura desta ou daquela etnia, alguns filmes são, em alguma medida, exercícios de *reversibilidade* (WAGNER, 2010): voltam-se simetricamente para a cultura do branco, mostrando os equívocos subjacentes à "imaginação" que historicamente produziram sobre os índios. Não há, nesse sentido, como não nos referir à cena de *Mokoi Tekoá Petei Jeguatá* (*Duas aldeias, uma caminhada,* 2008), do Coletivo Mbya-Guarani de Cinema, na qual um dos diretores, Ariel Ortega, entrevista o turista em São Miguel Arcanjo. Nessa sequência, o procedimento da entrevista é acirrado, de modo que o comentário do turista sobre os índios retorne reversamente para a própria cultura. A cena desconcerta também porque evidencia o caráter assimétrico do procedimento da entrevista, tantas vezes utilizado no documentário para conhecer a cultura do outro

4. Aqui, o autor se refere ao conceito de *antropologia reversa*, tal como formulado por Roy Wagner: "Se a 'cultura' se torna paradoxal e desafiante quando aplicada aos significados de sociedades tribais, podemos especular se uma 'antropologia reversa' é possível, literalizando as metáforas da civilização industrial moderna do ponto de vista das sociedades tribais. Certamente não temos o direito de esperar por um esforço teórico análogo, pois a preocupação ideológica desses povos não lhes impõe nenhuma obrigação de se especializar dessa maneira, ou de propor filosofias para a sala de conferências. Em outras palavras, nossa 'antropologia reversa' não terá nada a ver com a 'cultura', com a produção pela produção, embora possa ter muito a ver com a qualidade de vida. E, se os seres humanos são geralmente tão inventivos quanto viemos supondo aqui, seria muito surpreendente se tal 'antropologia reversa' já não existisse." (WAGNER, 2010: 67).

5. A aproximação do cinema indígena ao conceito de Manuela Carneiro da Cunha já havia sido aventada por Ruben Caixeta, em sua intervenção no *I Seminário Cinema, Estética e Política*, organizado pelo grupo Poéticas da Experiência, na UFMG, entre 12 e 15 de abril de 2011. Ali, o autor se refere aos filmes indígenas como "máquinas de produzir cultura com aspas e de inventar realidades".

e raramente destinado para que este outro se volte à nossa cultura. Na formulação de Ruben Caixeta de Queiroz, o filme é "um olhar certeiro 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". (2008: 116) Aquele que sempre foi objeto do olhar, agora olha, firmemente, o olhar de que era objeto. Como se a câmera fosse uma "dobradiça", que fizesse retornar o olhar àquele que se acostumara a ser o sujeito do ponto de vista (e raramente o seu objeto): o efeito é que, provocado pelo filme, o branco se vê – a si próprio – a enunciar sua visão limitada (tantas vezes, preconceituosa) sobre os índios. São os brancos que veem então sua cultura ser colocada entre aspas. Dito de outro modo, longe de ser um dispositivo neutro de registro, a câmera *produz* relação, relação polêmica que faz circular, em mão dupla, a pergunta endereçada de um ao outro.

Estas são questões amplas que se atualizam de modo singular, filme a filme. O trabalho do Coletivo Mbya-Guarani interessa-nos particularmente, na medida em que ali se fazem notar muito concretamente as aspas da cultura, sua reflexividade e sua reversibilidade. Em *Bicicletas de Nhanderu* (2011), segundo filme do grupo, encena-se o modo como a cultura (com aspas) dos Mbya-Guarani se relaciona com o que está fora dela. As aspas nesse caso menos encerram a cultura do que a tornam permeável. Em termos cinematográficos, o *campo* (a vida na aldeia colocada em cena) imbrica-se ao *extracampo*[6], tornando estes regimes densamente entrelaçados.

Ao final, neste artigo, devolvem-se algumas questões ao cinema, essa magia do homem branco[7], agora nas mãos do outro que ele tanto imaginou.

Mito e prosa poética

Dedicando-se mais fortemente à dimensão espiritual da vida dos Mbyá-Guarani, especificamente na aldeia de Koenju, em São Miguel das Missões (RS), *Bicicletas de Nhanderu* é um filme extremamente simples e ao mesmo tempo intrincado em sua escritura. Ele trama materialmente o campo a duas dimensões do extracampo: uma *mítica* (ou, quem sabe, *cosmológica*) e outra cultural ou *geopolítica*. No filme, o extracampo não está

6. Como se notará, nesse artigo optamos por utilizar indistintamente os termos *fora-de-campo* e *extracampo*, ainda que alguns autores marquem diferenças entre eles. Ver nota de Stella Senra em sua tradução de DELEUZE, G. *Cinema I*: A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 22.

7. A expressão vem de um artigo de Carlos Fausto, no qual relata sua experiência com o cinema entre os Kuikuro. "Foi neste contexto de mudança – no qual os Kuikuro se vêem virando brancos o tempo todo sem jamais virá-lo completamente – que nasceu o projeto de documentação e, com ele, a experiência de fazer filmes. Como sujeito implicado em 'guardar a cultura' kuikuro, o contra-ataque que encontramos foi o de usar a própria magia dos brancos, ensinando como produzir mais e mais imagens, colocando a tecnologia a serviço da memória, na esperança de que isso sirva tanto ao passado como ao futuro." (FAUSTO, 2011: 14)

fora mas dentro, ele é, como se diz, intrínseco e coextensivo ao campo; vez ou outra, faz-se notar por meio de seus respingos, por meio de suas lascas, ou da errância das crianças; alinhava-se também ao cotidiano, através das palavras ditas com vagar e atenção pelos Guarani.

Tanto *mito* quanto *nação*[8] são universos vizinhos, próximos, parte constituinte da prosa ordinária da aldeia, esta que atualiza em prosa miúda traços de uma cosmologia. Ambos estão presentes nas conversas ao redor da fogueira, nos pequenos e grandes acontecimentos narrados – o raio, a festa, o ataque dos fazendeiros. Nesse sentido, o filme é exemplar desse registro da fala que, para Jean-Claude Bernadet, tornou-se raro em nosso documentário, registro no qual "as pessoas filmadas falam entre si" (2004: 9).

É notável a forma cuidadosa, conscienciosa, precisa como a palavra é ali enunciada. Como observou pioneiramente Pierre Clastres, parece haver uma preocupação rara em nomear os seres e as coisas segundo sua natureza divina, o que resulta na transmutação linguística do prosaico em uma *Grande Fala*, de notável riqueza poética: "Assim, os Mbyá falam da 'flor do arco' para designar a flecha, do 'esqueleto da bruma' para citar o cachimbo, e das 'ramagens floridas' para evocar os dedos de Ñamandu" (CLASTRES, 2003: 179-180). Ou, no belo exemplo do filme, o *karaí*[9] a se auto-nomear "bicicleta dos deuses", aquele por meio do qual Nhanderu fala.[10] Diríamos em complemento que essa palavra profética, cifrada, quase secreta, "respinga" constantemente em dimensão prosaica, no solo cotidiano. Mediado pela palavra dos rezadores – mas também em sua tematização nas conversas entre os índios – o mito mantém os Mbya-Guarani em convivência com deuses e espíritos, não sem projetar em seu dia-a-dia a palavra profética, a busca pela *Terra sem Males* (CLASTRES, 1978 e 2003). Aqui, como escreve Eduardo Viveiros de Castro em sua leitura de Hélène Clastres, a separação entre o humano e o divino não é uma "barreira ontológica infinita, mas algo a ser superado": a humanidade é então uma condição (não uma natureza), sendo os homens consubstanciais aos deuses (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 205).

A palavra será, em suma, uma espécie de fio – ou serão vários? – que costura o mito à vida na aldeia (trama que,

8. Mesmo cientes das possíveis críticas e questionamentos quanto à sua pertinência, adotamos, ainda assim, o termo *nação*: trata-se, a nosso ver, menos de abandonar o termo do que de tensioná-lo tendo em vista os fluxos geopolíticos transnacionais. No caso dos Guarani, em algumas regiões, a questão fundiária, por exemplo, se acirra enormemente por conta de interesses do agronegócio, vinculados a grandes corporações internacionais. Como aquilo que se avizinha, que cerca, que abriga e que exclui, a nação, acreditamos, continua presente, por meio de políticas públicas (ou mesmo de sua omissão).

Em relação à nação, a experiência indígena é transversal: está dentro e fora de seus limites. Se usamos ainda o termo aqui, é para, de um lado, mostrar que a nação está presente na vida dos índios. De outro lado, o termo é tensionado até o limite de sua pertinência, concluindo-se então por sua inadequação, e até mesmo por sua violência.

9. "*Karai* ou *karaiva*: Líder religioso com acentuado carisma e religiosidade. Xamã. Hoje em dia o termo é usado com esse significado somente pelos Mbyá. Nos outros grupos, o líder religioso é chamado de *pa'i* e *karai* passou a significar simplesmente 'senhor', 'homem'." (CHAMORRO, 2008: 350).

10. Como nos diz Graciela Chamorro, os Guarani produzem uma "cosmificação da palavra", a própria terra sendo um corpo que murmura: "Assim, para os grupos indígenas aqui estudados, a terra tem as faculdades dos humanos. É como um corpo murmurante, que se alarga e se estende. Ela vê, ouve, fala, sente e é enfeitada." (2008: 161).

reiteramos, *constitui* suas formas de vida). O extracampo vai-se alinhavando ao campo – o cotidiano – pelo fio tênue, esgarçado, da conversação. Fio que é, paradoxalmente, forte, na medida em que se liga à palavra profética, e à duradoura resistência religiosa dos Guarani, que teria destinado ao fracasso toda ação missionária. (CLASTRES, 2003: 177) Eis, assim, a força da palavra guarani: por meio do discurso mítico, da palavra profética, ela elabora o *fora*, projetando o *dentro* como cosmologia na qual a troca é valor fundamental. Palavra que se mostra e se ouve no filme como um fiapo, como um murmúrio e que, tão mais calmamente enunciada, mais revela seu poder de resistência.[11]

Essas duas dimensões – prosaica e mítica – oscilam também visualmente no filme: refiro-me à contínua passagem entre os planos fechados (nos quais transcorrem as conversas no interior das malocas) e os planos gerais (aqueles nos quais a natureza e o entorno ganham uma dimensão alargada, quase sobrenatural). Assim como acontece no domínio verbal, aqui também a imagem poética transfigura, faz a passagem do prosaico ao mítico e inversamente.



Se, em *Bicicletas de Nhanderu*, a conversação é um dos principais "dispositivos" de articulação entre campo e extracampo (seja o cosmológico, seja o geopolítico), poderíamos identificar outros: na terminologia do cinema, eles são personagens, objetos de cena, cenografias. Aqui, eles se tornam espécies de *agentes*, mediadores que produzem passagens, contiguidades e desdobramentos entre campo e extracampo: o raio e as lascas da árvore; as crianças a atravessar cercas; a festa, os sonhos, a casa de reza.

Lascas do extracampo

Em um plano geral da aldeia, nuvens de chuva se formam. Em voz *over*, ouve-se o fragmento de uma conversa: "Os tupã são assim. Eles não vêm só para trazer chuva. Vêm também

11. Nesse ponto, vale mencionar a reivindicação de Deise Lucy Montardo, para quem a palavra entre os Guarani não deve ser pensada sem a "sustentação" da música. Trata-se para ela de ampliar a acepção dos termos *ayvu* (linguagem) *e ñe'e* (alma): "Para os Guarani, linguagem poética é linguagem dos deuses, dos pássaros, das árvores, da cachoeira, da terra, do Sol – linguagem poética e musical. *Ñe'e porã*, as famosas belas palavras, são, então, poesia e música." (MONTARDO, 2009: 142). Digamos que, em sentido amplo, a palavra é acontecimento, adquirindo, em sua poesia, musicalidade e sacralidade, estatuto ontológico.

para nos proteger. Eles não caminham em vão. Pois nós não vemos os seres que nos fazem mal. Somente eles podem ver...”

Conhecemos então o dono da voz – Solano, o *karaí* Tataendy – que aparece sob uma árvore, acompanhado de duas crianças e alguns animais domésticos. Venta forte. Em silêncio, antes de se voltar para a câmera, seu olhar se perde ao longe.

A conversa de Tataendy com um dos diretores do filme – Ariel Ortega – continua, agora, à luz da fogueira:

> “E como falam estes seres? Você somente ouve ou também pode vê-los?”
> “Os espíritos?”
> “Sim.”
> “Quando os deuses falam você não vê nem escuta. O que Tupã fala... o que acontece na meditação é inexplicável. Sem perceber, as palavras chegam e são ditas por você. Nós somos uma bicicleta dos deuses.”

Voltamos então ao plano geral da aldeia sob a chuva: um raio – seguido do estrondo – atravessa a imagem.

De onde vem esse raio que, fugaz, risca a imagem? Para onde se endereçou o olhar do *karaí*?

Logo depois, o raio – enviado por um espírito bravo não querendo mais que "dar um susto" na aldeia – será motivo de conversa da avó, Pauliciana, dentro da maloca. Das lascas do galho queimado, ela fará colares para os índios. O colar que confecciona, entre uma e outra conversa, é feito destas lascas do plano mítico (o extracampo) no plano do cotidiano. Se há uma intencionalidade neste raio que, vez ou outra, é enviado à aldeia – como uma flecha –, cabe aos rezadores mbyá decifrá-la.

Linhas de errância

Em *Bicicletas de Nhanderu* sente-se a presença de outro extracampo, este que tensiona a cena, na forma de uma violência presente, ainda que não se faça visível, a não ser pelas marcas que deixa no território. Ele diz respeito à vizinhança tensa com o mundo dos brancos, tornando presente a figura da *nação*, da qual os guarani fazem e não fazem parte (são e não são "contados", em formulação célebre de Jacques Rancière, 2005 e 1996). No caso da aldeia Koenju, tal como representada no filme, a nação menos abriga, ou se avizinha do que cerca, cerceia, ronda, espreita. Este extracampo violento encontra na deriva livre e desabusada dos irmãos mbyá, Neneco e Palermo, seu contraponto, sua linha de errância.

Amanhece na aldeia. Neneco e Palermo brincam com notas de cinco reais, do Banco Central da Criança. A mãe faz o artesanato, em torno do qual se trava o diálogo:

> "Por quanto você vai vender isso?"
> "Ela já falou: dez pilas."
> "E tudo junto vai dar quanto? 50"
> "Tá louco. Isso não vale nem 5 centavos."
> "Os brancos sempre querem pagar menos para levar mais."
> "E os filhos dos brancos também."

Logo depois desta conversa, em que a figura do branco aparece já sob suspeita, os dois saem para verificar as armadilhas e buscar lenha. No percurso (assim como em vários outros) eles serão acompanhados por uma câmera próxima, como a compartilhar com os personagens o caminhar. Em determinado momento, Palermo menciona algo que, não visível na cena, a

constitui por dentro. “Nós não podemos mais fazer armadilhas muito longe, senão os brancos atiram na gente, e não seria bom que isso acontecesse”, diz. “Estamos chegando na fazenda do Raimundo.” As crianças atravessam a cerca, como a passar do campo ao *fora-de-campo*.

Essa passagem não se faz sem aparente apreensão daquele que filma. Vale mencionar, nesse ponto, o papel exercido pelo fotógrafo no filme (comentário que será retomado adiante): ao mesmo tempo em que fotografa, ele participa da cena, seja para responder a alguma pergunta das crianças, seja para lhes chamar a atenção, quando a situação parece excessivamente arriscada. Os meninos, por sua vez, perambulam pelo entorno, atravessam não apenas as fronteiras territoriais, mas também os limites da cena, não se furtando a convocar a câmera, adentrando o *antecampo*: “Você gravou os palavrões que eu disse ontem?” “Gravei.” “Verdade?”.

Ao chegarem ao local onde a armadilha está armada e constatar que nenhum animal fora capturado, as crianças se exasperam. Palermo grita, bate com o facão na árvore, encena sua decepção para a câmera. “Os brancos desmataram tudo, por isso, os passarinhos se mudaram para outro mundo. Já não pegamos mais porque estão extintos. A nossa mata é muito pequena.” Aqui, claramente o extracampo – o mundo do homem branco, dos fazendeiros que fazem vizinhança com a aldeia – é violento, ronda, limita e pressiona o que está em campo, a vida na aldeia, visivelmente marcada pela precariedade e escassez (afinal, a terra é pouca e minguados os recursos). É de forma exasperada que Palermo reage à presença invisível dos fazendeiros, que ameaçam a vida dos índios, desmatam e expulsam os animais para outro mundo. Ainda que encenada para a câmera, a performance ganha um aspecto terrível, desesperado, como que atravessada fisicamente pela violência do fora.



Na mesma cena, na mesma fala, este extracampo cultural e geopolítico se mistura, se alinhava ao outro, mítico, onde os

passarinhos se refugiam quando o campo é desmatado. Estes dois mundos, estes dois universos não são visíveis no filme, mas se insinuam nele por meio das palavras. "Olhem só! Cortaram uma cerejeira. Eles cortaram uma que a gente come. Todas estas árvores têm espírito. E elas não querem morrer. Só que os brancos cortam com motoserra."

Em outra perambulação de Neneco e Palermo, acompanhada pela câmera, a tensão entre o campo e o extracampo se adensa, se precipita, tornando-se visível. As duas crianças caminham até a fazenda vizinha para comprar sabão. Lá chegando, são atendidas por uma senhora, e passam a fazer comentários jocosos, em guarani, sobre os brancos. A presença da câmera parece tensionar ainda mais a situação: certa apreensão do fotógrafo se revela na instabilidade da imagem e nos comentários que faz, apressando as crianças, cuja presença ali vai-se prolongando excessivamente. Em determinado momento, ao se esquivar da câmera, escondendo-se atrás de um móvel, uma criança branca é "capturada" por um *zoom* rápido. Mantido na montagem do filme, esse procedimento introduz no filme uma imagem de matiz performativo, que se produz como ação, como intervenção e embate.

Filme e mutirão

Mas seria preciso nos atentar ainda para os entrelaçamentos entre estes dois extracampos, o mítico (cosmológico) e o cultural (geopolítico). Eles se fazem visíveis em outro "motivo" que perpassa a narrativa de *Bicicletas*: trata-se da construção da casa de reza, em torno da qual a aldeia se mobiliza, culminando em um mutirão ao final do filme. Levar adiante a construção da casa é tarefa que foi destinada ao *karaí* Tataendy em sonho. Aqui também o plano espiritual ou sobrenatural intervém no cotidiano por meio do sonho e da palavra profética. Mas a

construção da casa de reza se relaciona a uma demanda ou um problema bem práticos: a festa, que também mobiliza os índios para beber e jogar. Filmada de maneira instável e desconfortável, por uma câmera ligeiramente "siderada", a festa na aldeia é "uma brecha para as coisas ruins", como dirá Ariel Ortega, diretor e personagem do filme. Aprendiz, Ariel também narra um sonho no qual os homens brancos oferecem aos Guarani facas servidas em pratos. A festa será, portanto, esta brecha por onde entra o fora – a cultura dos brancos, a violência que ela pode representar –, não sem o risco de desagregação do grupo.[12] Enquanto é do sonho, de dentro dele, que o fora (aqui mítico, cosmológico) pode ensinar a ver e reverter essa desagregação.

Nesse ponto, contudo, é preciso mencionar dois aspectos, evitando-se, com isso, o esquematismo na abordagem do tema. O primeiro deles, diz respeito ao modo como a festa é incorporada: se, por um lado, o filme sugere aspectos daninhos do mundo dos brancos entre os índios, há que se notar, por outro lado, uma espécie de *indigenização* da festa[13], que vai sendo, mais ou menos explicitamente, amalgamada (não sem passar por transformações) a elementos culturais e ritualísticos indígenas. Significativo o fato de que ali esteja presente boa parte da comunidade, as mulheres, as crianças, os jovens e os velhos. Ressaltemos, em segundo lugar, a maneira como a festa é mostrada no filme, assumindo-se, em boa medida, os riscos que a exposição impõe: afinal, vemos ali o próprio *karaí* a jogar e beber, dançando diante da câmera. Trata-se de um gesto corajoso, que preserva, na montagem, a complexa, contraditória e vulnerável relação que o grupo mantém com o mundo dos brancos.

A presença de Solano na festa encontra na cosmologia Guarani certo amparo, algo que é sugerido adiante em uma

12. Vale ressaltar que, em outros momentos do filme, essa relação com o fora é apresentada de maneiras distintas, sem o tom "sombrio" da sequência da festa. Lembremos da forma irônica como a cultura pop é incorporada pela performance das crianças, a cantar e dançar ao som de *Beat it*, de Michael Jackson. Ou mesmo, a relação das crianças com a escola, algo que se explicita pelo desinteresse de Palermo. Mencionemos ainda o próprio cinema – com suas técnicas e seus equipamentos – a participar da vida da aldeia.

13. Aqui, nos referimos livremente à formulação de Marshall Sahlins (1997: 53): "A tarefa da antropologia agora é a indigenização da modernidade. Não estou afirmando que a experiência etnográfica seja o único responsável pelo declínio do pessimismo sentimental. O problema dificilmente se resolve por pura indução, e certamente algum movimento dialético ou pendular das ciências sociais também estará envolvido nisso. E a perene relevância do contexto moral e político se manifesta ainda através de outra ressalva indispensável: estamos falando apenas dos sobreviventes. Os sobreviventes constituem uma pequena minoria daquelas ordens socioculturais existentes, digamos, no século XV. O que se segue, portanto, não deve ser tomado como um otimismo sentimental, que ignoraria a agonia de povos inteiros, causada pela doença, violência, escravidão, expulsão do território tradicional e outras misérias que a "civilização" ocidental disseminou pelo planeta. Trata-se aqui, ao contrário, de uma reflexão sobre a complexidade desses sofrimentos, sobretudo no caso daquelas sociedades que souberam extrair, de uma sorte madrasta, suas presentes condições de existência."

conversa do *karaí* com Ariel Ortega. "Mesmo os bons karaí", ele diz, "podem acabar no mau caminho". E mais à frente: "Nós, os Mbya, convivemos num mundo de imperfeições. Nunca vamos ficar puros. Precisamos das nossas danças na casa de reza. Com as danças e o suor tiramos as impurezas do corpo."

A construção da casa cerimonial, em torno da qual se engajam homens, mulheres e crianças, será uma espécie de resposta aos riscos e ameaças trazidos pela festa. Não faríamos jus, contudo, à complexidade do filme, se reduzíssemos a uma contraposição a relação que ali se encena entre mito e nação. Afinal, o que nos parece mais rico em *Bicicletas de Nhanderu* é justamente o fato de evitar o esquematismo das oposições, apostando nas metamorfoses e transformações, em uma lógica que não é das dicotomias mas das multiplicidades: os dois extracampos – o mítico e o cultural – vão-se atravessando, se alinhavando, se dobrando e se alienando um no outro, ainda que sob a aparente banalidade do cotidiano e das conversas à beira da fogueira. O raio enviado pelos espíritos transforma-se em artesanato feito pela avó; as primeiras guabirobas colhidas pelas crianças recebem a benção antes de serem saboreadas; Michael Jackson, figura mítica de nossa cultura, ganha imitação desabusada de Palermo e Neneco; o sonho dos índios torna-se mutirão de construção da casa de reza; a festa noturna, filmada em tons sombrios, se transforma em festa diurna, com direito à guerra de barro entre crianças e adultos. São vários os eventos e os agentes, e são várias as relações entre os planos cosmológico, geopolítico e o cotidiano.[14] Tudo isso se complexifica quando não negligenciamos a mediação do filme, seu trabalho de *mise-en-scène* e montagem, por meio do qual estas relações se traduzem em termos de campo e extracampo.

O filme como enunciação coletiva

Vale, por fim, um comentário, não menos importante, sobre o *antecampo*. Em *Bicicletas de Nhanderu* (como em vários outros filmes indígenas), aquele que está "atrás das câmeras" é constantemente convocado, participa da cena – não por conta de um gesto reflexivo, aos moldes do cinema moderno – mas porque a própria feitura do filme é parte do cotidiano, motivo de debate entre os jovens realizadores e os velhos da aldeia. Não raro, a câmera é interpelada e a

14. Inicialmente, penso que os eventos e agentes funcionam como espécies de dobradiças, que fazem o fora se dobrar sobre o dentro e o dentro se desdobrar no fora. Lembro-me aqui dos *bichos,* de Lygia Clark, objeto espacializado feito de chapas de metal e dobradiças. Os *bichos* sugerem espaços topológicos constantemente reconfigurados, nos quais dentro e fora são a dobra um do outro. Bicho-junta, bicho-dobra. O verbo *jepota*, que, em guarani, significa virar animal, é o radical de *ojepotaa*, que significa *junta*. Como em *xe'u ojepotaa:* a junta da minha coxa. Temos então a sugestão de que *virar* (tornar-se) implica *virar* (dobrar, desdobrar-se). (Cf. DOOLEY, 1998). No entanto, o filme não nos sugere apenas a figura da *dobra* para dizer da relação entre o dentro e o fora. Como vimos, há outras figuras possíveis: o fora *risca* a imagem, como um raio, *lasqueando* o galho de uma árvore; ele *atravessa* os corpos das crianças; eles se *alinhavam* um ao outro por meio da conversação; eles se *infiltram* um no outro por meio de brechas...

própria produção do filme tematizada. “Vocês já assistiram ao que filmaram mais cedo?” “Sim, assistimos.” “Eu fico brava, pensando que vocês estão abusando da gente, mas vejo que estão fazendo isso em muitas aldeias”, comenta a avó. Ou, neste longo diálogo, após a festa na aldeia, que cifra a relação entre o processo de feitura do filme e as questões coletivas que mobilizam a comunidade. Enquanto termina o artesanato, a avó conversa com um dos integrantes da equipe:

> “Depois você apaga essa luz?”
> “Sim, depois da filmagem.”
> “Talvez eu ganhe mais dinheiro com essa filmagem.”
> “Aquele não deu muito porque era nosso primeiro filme.”
> “Ah, é!”
> “Pouca gente vê o nosso filme.”
> “Com certeza.”
> “Mas nós vamos vender mais. É filme original, não é pirata.”
> “Assim é melhor!”
> “O que os outros índios ganharam?”
> “Como? Ganharam reconhecimento.”
> “É mesmo? Eu não sabia.”
> “Agora é a nossa vez, mas tem que ficar muito bom. O que vocês fizeram com o dinheiro do outro filme?”
> “A nós dois deram somente cem reais, porque só aparecemos de longe. E os que não quiseram aparecer, quando veio o dinheiro, ficaram bravos porque não receberam. Agora temos que falar nisso na próxima reunião. Nas missões, os brancos filmam sem dar um centavo. Lá eles deixam. Não reclamam que os brancos se aproveitam. O pessoal aqui já passou dos limites. Fazem o que querem sem nem pensar. É por isso que não valorizam mais a casa de reza. Valorizam mais a festinha. Vocês foram ontem à festinha?”
> “Sim, a gente ficou até amanhecer. Estamos vindo de lá.”
> “Vocês estavam lá?”
> “Estávamos.”
> “Mas aquilo, aquilo lá vocês não filmam, né?”
> “Não, aquilo não.”
> “Não são essas as coisas que vocês filmam, né?”

Assim como outras práticas discursivas, entrelaçado a elas, o filme aparece como *enunciação coletiva*, discurso cuja autoria deve ser necessariamente compartilhada, negociada, e cuja negociação é colocada em cena. O trabalho do cinema precisa lidar com esse duplo lugar que lhe é reservado: de fora (mas nunca totalmente), filma-se a vida na aldeia; mas “dentro”, o filme já é, ele, parte dessa vida – como questão

que interessa à comunidade – e, como tal, precisa filmar a si mesmo, em meio às outras práticas.

Ao final, a imagem – o cinema – é representação (o filme constrói suas *mise-en-scène*), mas possui também uma dimensão fortemente *performativa*, na medida em que repercute, do início ao fim e em mão dupla, na vida da aldeia. Em um dos diálogos travados na festa de "inauguração" da casa de reza, uma das mulheres diz: "Pode parecer que fizeram isso só para o filme, mas não é assim. No final, deu tudo certo. Eles não fizeram sozinhos, Nhanderu ajudou." Nessa breve fala, entrelaçam-se os vários planos do filme: o campo (a construção ficcional da casa de reza) e o antecampo (a construção de fato, motivada ou não pelo filme); o campo (a mobilização da comunidade para construir a casa) e o extracampo (as mensagens e o auxílio dos deuses); o extracampo cosmológico (a demanda, anunciada por meio dos sonhos, de construção da casa de reza) e o extracampo geopolítico (a "resposta" dos Guarani – no filme, fora do filme – à ameaça da festa, da bebida e da jogatina). Ao final, terminados o mutirão e a festa, ainda dançando, todos recebem a benção da avó, inclusive o diretor do filme, com sua câmera à mão.

Retomemos aqui a formulação de Manuela Carneiro da Cunha: para a autora, as aspas marcam sempre uma espécie de citação. "'Cultura' tem a propriedade de uma metalinguagem: é uma noção reflexiva que de certo modo fala de si mesma." Falar de si mesmo é estar, simultânea e paradoxalmente, dentro e fora da cultura; é estar na "cultura" (com aspas), com todas as relações interétnicas implicadas. Os cineastas indígenas – em nosso caso especifico, aqueles do Coletivo Mbya-Guarani – estão circunstancialmente dentro e fora de sua cultura. Como membros da comunidade, eles vêm de dentro. Mas, para filmá-la, precisam tomar distância, ainda que mínima (não se filma totalmente "de dentro", a mediação exige sempre um distanciamento). Ao incorporar o antecampo ao campo, contudo, eles passam novamente a fazer parte, passam a compartilhar com os outros personagens a vida que se coloca em cena.

De um lado, como enunciação coletiva, o filme possui uma dimensão performativa: ele nasce das relações concretas

entre os índios e retorna para vida na aldeia com efeitos e implicações de fato. De outro lado, ele ficcionaliza e faz das relações (inclusive aquelas do campo com o antecampo), *mise-en-scène*, drama. Assim como as crianças, em suas idas e vindas, os cineastas passam de um território a outro: do antecampo ao campo, da vida na aldeia à sua ficcionalização.

Incompletude ontológica

O que procuramos mostrar afinal é como o jogo entre *campo*, *extracampo* e *antecampo* – tão central em nossa teoria do cinema – se apresenta aqui complexificado. Talvez, este seja um traço relevante de alguns filmes indígenas (o que nos permitiria, quem sabe, aproximá-los, simetricamente, a certa tradição do documentário moderno). No domínio do cinema, um campo é, a princípio, o fechamento de um sistema ou, como diria Jacques Aumont, a "instituição de um corte do visível por um olhar" (1993: 220). O sistema se fecha de duas maneiras: primeiramente, porque a definição de um campo instaura o primado do olhar em relação aos demais sentidos, como se todos os afetos do corpo convergissem para este que seria, afinal, o "olho do espírito" (o que cria uma *representação*). Em segundo lugar, porque, em seu sentido estrito, o campo estabelece um *dentro* e um *fora*, separando o primeiro do segundo. Esse gesto tão básico quando fundante, é o que vincula o cinema à tradição escópica ocidental, em seu trabalho de separação entre o sujeito que observa e os objetos – destacados do mundo – a serem observados ("capturados" pela câmera, como se diz).

Não desconsideramos, obviamente, que esse fechamento nunca é absoluto, que o corte é móvel e que é sempre dinâmica a relação entre campo e extracampo. Vale nesse ponto lembrar a distinção deleuziana entre dois aspectos distintos do extracampo: um *relativo* e outro *absoluto*. No caso do primeiro, "um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito"; no caso do segundo, "o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível." (DELEUZE, 1985). Estaríamos tentados a estabelecer a equivalência

entre extracampo relativo e nação (aquilo que, no território, se avizinha), e entre extracampo absoluto e mito. Mas, diante da topologia complexa de *Bicicletas de Nhanderu*, essa equivalência pode ser demasiado rígida, redutora: afinal, o mito é também vizinho (ele é colocado em cena, por meio das práticas e conversas dos índios: enviado pelos deuses, o raio corta a cena e deixa nela suas lascas visíveis), e a nação pode ser distante, algo que *insiste*, fora da ordem do visível (os fazendeiros não aparecem no filme, mas constrangem o campo, em violência iminente). Aqui, as categorias do relativo e do absoluto são, também elas, intercambiáveis.

Arrisquemos, por fim, uma hipótese: é como se o cinema indígena reelaborasse a tradição escópica ocidental a partir de sua própria cosmologia, de sua própria *perspectiva*[15]*;* como se os Guarani, ao acolher o cinema, continuassem agindo como outrora, quando acolhiam as religiões trazidas pelos missionários sem perder sua condição de "incrédulos": continuam incrédulos, ainda depois de crer.[16] Acolhem-se as tecnologias, as poéticas e as categorias vindas do cinema – aquelas em que o dentro e o fora se definem, ainda que não absolutamente, pelo enquadramento e pelo campo – e reelaboram, reinventam estas categorias em suas próprias práticas. Ao afirmar uma "incompletude ontológica essencial", a filosofia indígena subordina o interior e a identidade à exterioridade e à diferença, prevalecendo-se, nesse caso, o devir e a relação ao ser e à substância (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

O interesse de *Bicicletas de Nhanderu* talvez esteja em se atentar para as dobras menores que constituem essa topologia cosmológica mais ampla (e que são constituídas por ela): dobras menores da conversação e dos fazeres cotidianos, nos quais se encontram, tramados, cosmologia ameríndia e nação.

A pergunta então seria: como se faz cinema (ou como o cinema se faz) no interior de uma cultura que não parte da separação entre dentro e fora, entre sociedade, natureza e sobrenatureza, entre realidade e fabulação, mas que se funda justamente nos intercâmbios entre estes domínios? Ainda que sedutora, sabemos o quanto esta pergunta é arriscada, ela traz o risco de, novamente, essencializar o que chamamos de "cinema indígena", negligenciando a diversidade e singularidade de suas experiências.

15. Explicita-se, aqui, o diálogo de fundo deste artigo com a formulação de Eduardo Viveiros de Castro acerca do *perspectivismo ameríndio*. Cf. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. P. 181-264: O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem; P. 345-399: Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena; P. 473-492: Entrevista.

16. Refiro-me à leitura do Sermão do Espírito Santo (de Pe. Antônio Vieira), por Eduardo Viveiros de Castro. "Entre os pagãos do Velho Mundo, o missionário sabia as resistências que teria que vencer: ídolos e sacerdotes, liturgias e teologias – religiões dignas desse nome, mesmo que raramente tão exclusivistas como a sua própria. No Brasil, em troca, a palavra de Deus era acolhida alacremente por um ouvido e ignorada com displicência pelo outro. O inimigo aqui não era um dogma diferente, mas uma indiferença ao dogma, uma recusa de escolher." (VIVEIROS DE CASTRO, 2002: 185).

Por fim, quando o filme começa a circular no âmbito de nossos festivais, teríamos o que aprender; algo mais, diria Manuela Carneiro da Cunha, do que o que pudéssemos meramente "legitimar". Trata-se então efetivamente de alargar, ou mesmo recriar, a imaginação limitada que abriga nossas expectativas de inclusão (ou de exclusão, como se percebe ainda em muitos discursos) da cultura indígena: para incluir esta "cultura" e o cinema produzido por ela não seria preciso, paradoxalmente, reinventar – como eles o fazem na prática – a própria categoria da *inclusão*?

Referências

AUFDERHEIDE, Pat. Vendo o mundo do outro, você olha para o seu: a evolução do Projeto Vídeo nas Aldeias. In: Catálogo *Vídeo nas Aldeias 25 anos*, 2011. Disponível em: http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=32. Acesso em: 05 out. 2012.

BERNADET, Jean-Claude. Vídeo nas aldeias, o documentário e a alteridade. In: Catálogo da *Mostra Vídeo nas Aldeias*: um olhar indígena. Abril 2006.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. In: *Devires* – Cinema e Humanidades, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul./dez. 2008.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: _____. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CHAMORRO, Graciela. *Terra Madura*. Yvy araguyje: Fundamento da Palavra Guarani. Dourados: Ed. UFGD, 2008.

CLASTRES, Hélène. *Terra sem mal*: o profetismo tupi-guarani. São Paulo: Brasiliense, 1978.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado* – pesquisas de antropologia política. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DELEUZE, Gilles. *Cinema II*: A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Cinema I*: A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DOOLEY, Robert (Org.) *Léxico Guaraní, Dialeto Mbyá*: versão para fins acadêmicos. Com acréscimos do dialeto nhandéva e outros subfalares do sul do Brasil. Porto Velho: Sociedade Internacional de Linguística, 1998.

ESCOREL, Eduardo *et al*. Conversa a cinco. In: Catálogo da *Mostra Vídeo nas Aldeias*: um olhar indígena. Abril 2006.

MONTARDO, Deise Lucy. *Através do Mbaraka*: música, dança e xamanismo guarani. São Paulo: Edusp, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental e Ed. 34, 2005. 69p.

_____. *O desentendimento*: Política e Filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996. 138p.

SAHLINS, Marshall. O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I). *Mana* [online], v. 3, n. 1, 1997, p. 41-73.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. P. 181-264: O mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem; P. 345-399: Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena; P. 473-492: Entrevista.

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Data do recebimento:
15 de novembro de 2012

Data da aceitação:
10 de janeiro de 2013

FOTOGRAMA COMENTADO

A câmera e a flecha em *Corumbiara*

CLARISSE CASTRO ALVARENGA
Doutoranda do Programa de Comunicação Social da UFMG

Numa gota de tinta há um bom estoque
De caçadores de olho semicerrado
Prontos a correr pena abaixo,
Rodear a corça, preparar o tiro.

Esquecem-se de que isso não é a vida.
Outras leis, preto no branco aqui vigoram.
Um pestanejar vai durar quanto eu quiser,
E se deixar dividir em pequenas eternidades
cheias de balas suspensas no voo.

Wislawa Szymborska

Do lado de fora da casa está Vincent Carelli com sua câmera ligada. De dentro, o chamado "índio do buraco" com uma flecha apontada para o cineasta. A imagem mostra apenas parte do rosto daquele personagem que permanece até o fim como uma incógnita e que o cineasta busca retratar a todo custo. Vemos à distância e, para acentuar ainda mais o espaço que separa o índio e o cineasta, está posto, como uma espécie de anteparo, um monte de palhas que recobre a casa. O índio do buraco permanece cuidadosamente escondido durante toda a sequência que mostra a tentativa de estabelecer um primeiro contato com ele.

Ambos sustentam por alguns instantes a situação de embate, frente a frente. Até que Vincent, não sem hesitar, recua, numa reação que – não apenas pela arma que lhe está apontada mas também pelo alerta vindo de seus companheiros em *off* repetindo "cuidado Vincent" – parece mais lenta do que requer a situação de risco envolvida. É como se o cineasta não reagisse prontamente. Na tentativa de captar a imagem do índio do buraco, ele está também, e em via reversa, na iminência de ser de fato capturado.

Esse fotograma é um instante por mim recolhido de uma experiência que envolveu 20 anos (1986-2006), nos quais Vincent, tendo sempre ao seu lado o indigenista Marcelo Santos, realizou uma série de filmagens cujo objetivo manifesto, em principio, não era exatamente o de fazer um filme. A proposta então era acompanhar o trabalho da Funai (Fundação Nacional do Índio), instituição à qual Marcelo

estava vinculado, registrando as "evidências", para usar uma palavra de Vincent, que pudessem convencer a justiça brasileira da existência de um pequeno grupo de índios – que depois souberam tratar-se de índios Canoê –, sobreviventes de um massacre empreendido por fazendeiros. Os Canoê viviam isolados na gleba de terra Corumbiara, território que tradicionalmente lhes pertenceu, no Sul de Rondônia.

Todo o esforço de Vincent caminha no sentido de captar "vestígios", para usar outra expressão repetida diversas vezes tanto por ele quanto pelos integrantes da equipe da Funai, da existência dos índios nessas terras. Tendo em mãos objetos achados, entre eles panelas de barro e flautas, e, sobretudo, tendo imagens dos índios habitando a área, acreditava-se que seria possível interditar a terra que fora leiloada pelo governo militar ainda na década de 1960 a preços módicos para empresários paulistas. Ao longo das buscas, surgem, contudo, uma série de obstáculos, entre eles estão ações sistemáticas de fazendeiros, advogados e trabalhadores rurais da região, que tentam impedir o acesso da equipe ao território.

Diferentemente de todos os demais contatos com índios isolados que são filmados em *Corumbiara* (2009), o encontro com o índio do buraco se destaca pela radicalidade dos gestos de parte a parte: alguém que decide filmar a todo custo *versus* alguém que não cede ao contato. Tal como o buraco que o índio constrói para se escamotear dentro de sua própria casa e que é usado pela equipe da Funai para nomeá-lo, esse encontro, sintetizado no fotograma em questão, provoca um aprofundamento do sentido do filme, como se a escritura fosse escavada por debaixo da tentativa do contato.

Se a experiência de filmar o índio do buraco é problemática, coloca o diretor em risco e consequentemente em crise, é também aquilo que afasta o filme de sua proposta inicial, tornando-o mais complexo e também menos controlado pelo diretor. "Que filho de uma puta que a gente é", foi o que, posteriormente, Vincent disse ter passado pela sua cabeça no momento de maior aproximação ao índio do buraco. Ele questionava a si mesmo e a equipe da Funai sobre até onde eles estavam dispostos a ir para ter uma imagem do índio do buraco. Vincent relata ainda que, naquele dia, depois da tentativa de primeiro contato, sonhou que havia usado um

anestésico para sedar o índio (que não cede), da maneira como é feito nos documentários que filmam animais, e então quando o índio acordava estava feito o contato.

Outro aspecto importante de ser levantado é que o posicionamento de Vincent, ao fornecer imagens que sirvam para defender os índios na justiça, é de estar do lado dos índios. Entretanto, essa premissa é colocada em cheque a partir da negativa do índio do buraco. Se Vincent e a equipe da Funai pretendem estar do lado do índio, inclusive demonstram que estão dispostos a defendê-lo a todo custo, essa não é uma decisão unívoca de ambas as partes.

Essa singular experiência de primeiro contato tal como mostrada no filme – e que produz a primeira imagem do índio do buraco – pode ser vinculada conceitualmente à defesa, por Eduardo Viveiros de Castro, do equívoco, denominado "equivocação controlada" na antropologia. Para o autor, o equívoco não é um erro, mas um problema que aponta afirmativamente para uma condição de possibilidade.

> O equívoco não é o que impede a relação, mas o que a funda e impele: a diferença de perspectiva. Para traduzir é preciso presumir que um equívoco sempre existe, e é isso que comunica as diferenças ao invés de silenciar o outro presumindo uma univocidade – a similaridade essencial – entre o que o Outro e nós estamos dizendo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004: 8, tradução nossa)[1].

Dessa forma, o equívoco pode ser tomado não como um erro que seja fruto do desconhecimento, da incompetência, da falta de condições de entendimento, mas como uma condição fundante da própria situação de comunicação e de encontro, algo que se intensifica e se explicita fortemente na experiência do primeiro contato. É justamente porque não são a mesma coisa um para o outro que indígenas e indigenistas têm entre si a possibilidade da comunicação.

Se brancos, sejam eles indigenistas, fazendeiros ou funcionários do governo e indígenas entendessem perfeitamente o que são um e outro, e soubessem de antemão qual a relação que estabelecem entre o que sabem um do outro e o mundo, não haveria necessidade de comunicação, não haveria necessidade de um primeiro contato permeado por uma série de cuidados, preparativos, procedimentos. Muito do que se faz numa situação de primeiro contato é

1. No original: "The equivocation is not that which impedes the relation, but that which founds and impels it: a difference in perspective. To translate is to presume that an equivocation always exists; it is to communicate by differences, instead of silencing the Other by presuming a univocality—the essential similarity—between what the Other and We are saying".

feito exatamente porque se sabe que existe um equívoco inevitável, incontornável.

Nesse caso, o que está em jogo, portanto, não é um mundo em comum sobre o qual existem pontos de vista diferentes. Mais que isso, cada entendimento distinto aponta para a descrição de um mundo diferente. O mundo que os indígenas descrevem com o seu entendimento é diferente do mundo que descrevem os indigenistas ou o cineasta. O que os difere não é a forma como entendem, mas os mundos que seus entendimentos fundam.

Ao que parece é exatamente com essa diferença entre mundos que aqueles que vivem a situação do primeiro contato têm que lidar, na prática, no domínio de suas ações. No caso do enfrentamento entre Vincent e o índio do buraco esse equívoco se manifesta, não dando sequer margem a aproximações, explicações ou traduções. O mundo do índio do buraco permanece opaco ao olhar do cineasta branco. Ele não deixa a câmera filmá-lo, nem sequer devolve o olhar a Vincent. Justamente em função do equívoco, acredito que não seja possível uma tradução literal ou direta entre câmera e flecha ou talvez essa relação seja mais complexa do que se supõe, em princípio.

A câmera, no filme, busca atrair o olhar do sujeito filmado para si, buscando aproximação, buscando o contato, com um objetivo claro de retratá-lo, de produzir uma imagem dele. A flecha, ainda no filme, faz um movimento distinto: ela demarca uma distância, assegura a possibilidade da não-relação, permite resistir ao olhar do outro e instaura um espaço interno, que pode ser identificado ao espaço interior da casa do índio do buraco ao qual não se tem acesso enquanto ele lá está. O filme mostra duas moradias anteriores do índio do buraco, mas sempre que ele percebe a intervenção da equipe feita na sua ausência, ele abandona a casa e não mais retorna. A câmera propõe o espaço externo onde será possível o encontro. A flecha permite ao índio não comparecer ao encontro, não ceder ao convite.

Outro aspecto importante é que a situação de primeiro contato com o índio do buraco tira a câmera do lugar de centralidade, de frontalidade, ao qual ela em geral é vinculada. A forma como a sequência do primeiro contato é filmada é clara. Não há

centralidade da câmera, apesar de Vincent querer imprimir esse sentido às imagens posteriormente a partir de seu comentário.

Vincent observa, ainda no seu comentário narrativo, que, durante a aproximação ao índio do buraco, Alemão, funcionário da Funai, havia se exposto mais que ele sem, no entanto, ser ameaçado. Por estar com a câmera, Vincent teria sofrido uma ameaça mais ostensiva. Apesar disso ser falado na narração, no filme quem se expõe mais é Marcelo, líder do grupo. É contra ele que o índio do buraco investe de forma mais contundente. Para além da sugestão explícita de que o índio tomava a câmera como uma flecha, que parece um pressuposto de Vincent, o que o filme mostra é que a câmera perde a posição de centralidade da cena e não consegue forjar um espaço e um tempo de aproximação para retratar o personagem.

A tentativa de estabelecer o primeiro contato com o índio do buraco envolveu uma série de procedimentos, muitos deles lançando mão do uso da imagem. Tudo começa com Marcelo e Alemão, que examinam uma foto de satélite e identificam um desmatamento feito no período das chuvas, o que é considerado atípico porque a mata não queima e o serviço fica perdido. Esse desmatamento levantou a suspeita dos indigenistas em relação a uma investida do fazendeiro proprietário da Fazenda Modelo contra os índios que habitavam a área.

Em seguida, Vincent consegue, através de uma filmagem usando câmera escondida, entrevistar Dona Elenice, cozinheira da pensão onde o cineasta estava hospedado. Ela e o marido, coincidentemente, haviam sido contratados para queimar a derrubada das árvores na Fazenda Modelo. No depoimento, ela confirma a existência do índio do buraco.

Depois de muitas tentativas, de idas e vindas ao longo dos anos, finalmente a equipe consegue perceber a presença do índio do buraco dentro da mata. A partir daí a tentativa de aproximação durou seis horas, tempo em que a equipe da Funai, junto com Vincent e o índio Purá, estiveram ao redor da casa do índio tentando, em vão, que ele cedesse ao contato.

Do ponto de vista do filme, seria como se ao optar pela busca de evidências, pela retratação dos indígenas, ou seja, ao optar por essa visualidade, o filme tivesse agora

que lidar também com uma invisibilidade que ele faz surgir e que resiste a ele. Além de fazer uso de uma série de procedimentos ilícitos para chegar a filmar o índio do buraco – e não é isso o que pretendo questionar de forma alguma – o diretor parece criar, com sua narração um fato para a câmera ao dizer que o índio reagiu mais fortemente a ele, pelo fato dele estar com a câmera. Ele parece querer garantir à câmera o lugar que lhe foi tirado.

Na verdade, a câmera parece mais importante para o filme do que para o índio do buraco. Ele reagiu frente à investida de todos os integrantes da equipe, inclusive a Vincent. É isso o que a imagem nos mostra de fato. Da mesma forma que ele recusou os presentes, mudou-se de casa todas as vezes em que foi descoberto, abandonou as roças que haviam sido mapeadas pela Funai. Enfim, a recusa do índio do buraco não é exatamente uma recusa da imagem, mas uma recusa anterior, mais radical. É uma recusa do contato e o uso da flecha é fundamental nesse sentido.

No fundo, as evidências ou vestígios recolhidos indicam não para uma prova a ser aproveitada pela justiça, mas para uma dúvida em relação aos contatos, seus equívocos, e às formas possíveis de filmá-los, de torná-los escritura. Entre a câmera e a flecha há uma diferença irredutível, que dificulta a tradução: a primeira é que uma sugere aproximação e a outra distanciamento. Ao propor uma equivalência entre câmera e arma ou ao colocá-las frente a frente, nessa situação, é preciso também em seguida atentar para as suas diferenças.

Referências:

BRASIL, André. O Olho do mito: perspectivismo em Histórias de Mawary. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 21, 2012, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora, 2012.

GUIMARÃES, César. Apresentação. *Devires* – Cinema e Humanidades, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 6-9, jul./dez. 2008.

MAIA, Paulo. O Animal e a câmera. In: Catálogo do *forumdoc.bh.2011* – 15º Festival do filme documentário e etnográfico – Fórum de Antropologia, Cinema e Vídeo. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2011. p. 85-96.

SARAIVA, Leandro. Enfia essa câmera no rabo. *Retrato do Brasil,* n. 27, p. 41-43, out. 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo relativo. *Mana,* São Paulo, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

_____. Perspectival anthropology and the method of controlled equivocation. *Tipití*: Journal of the Society for the Anthropology of Lowland South America, v. 2, n. 1, p. 1-22, 2004.

_____. No Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é. In: RICARDO, Beto; RICARDO, Fany (orgs.). *Povos indígenas no Brasil 2001/2005*. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

Data do recebimento:
12 de novembro de 2012

Data da aceitação:
16 de janeiro de 2013

Fora-de

- c a m p o


1026
1026+W
4009
4008+W
4115
4062
651+W
R3986
5100

Cinema: o uso criativo da realidade[1]

MAYA DEREN
Diretora e fotógrafa norte-americana

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 128-149, JAN/JUN 2012

Maya Deren (1917-1961) é mais conhecida como uma das criadoras mais notáveis da vanguarda norte-americana. Meshes of the Afternoon *(1943), por exemplo, é um de seus filmes experimentais que continuam influenciando o trabalho de inúmeros cineastas. Ela, no entanto, deixou também uma extensa produção poética, teórica e etnográfica. Seu interesse por dança levou-a ao Haiti, onde se envolveu com a tradição religiosa local, resultando no livro* Divine Horsemen*:* The Living Gods of Haiti *(New York: Vanguard Press, 1953), referência indispensável no assunto. Como sacerdotisa da divindade Erzulie, Deren assentou terreiro no Village, em Nova York, para escândalo da comunidade artística local. Ela levou essa postura inovadora e provocativa para debates sobre arte, política e, antecipando questões, sobre feminismo. O ensaio* Cinema: o uso criativo da realidade *é um de seus trabalhos teóricos mais importantes e é aqui apresentado pela primeira vez em português. É uma reflexão, como se notará, que se insere numa linhagem que traz nomes como Benjamin, Eisenstein, Bazin e Mulvey, entre outros. Deren se apresenta profunda conhecedora de estética e tecnologia, apontando caminhos que podemos facilmente vislumbrar nos debates contemporâneos sobre o real e o virtual.*

José Gatti

1. Traduzido de: DEREN, Maya. Cinematography: The Creative Use of Reality. In: SITNEY, P. Adams (ed.). *The Avant-Garde Film:* A Reader of Theory and Criticism. New York: Anthology Film Archives, 1978. p. 60-73. Publicado originalmente em: DAEDALUS – Journal of the American Academy of Arts and Sciences: The Visual Arts Today. Boston, Massachusetts: American Academy of Arts and Sciences, winter 1960. Edição especial.

A câmera cinematográfica talvez seja a mais paradoxal de todas as máquinas, na medida em que ela pode ser de uma só vez independentemente ativa e indefinidamente passiva. Um dos primeiros slogans da Kodak, “você aperta o botão, ela faz o resto” não era um apelo exagerado de propaganda e, conectada a qualquer simples dispositivo de disparo, a câmera pode até tirar fotografias sozinha. Ao mesmo tempo, quando se compara com o desenvolvimento e o refinamento de outros mecanismos, que acabaram resultando numa ampla especialização, os avanços no escopo e na sensibilidade de lentes e emulsões tornaram a câmera capaz de receptividade infinita e fidelidade indiscriminada. A isto se deve adicionar o fato de que o meio cinematográfico opera, ou pode operar, nos termos da mais elementar realidade. Em suma, ele pode produzir o máximo de resultados mediante esforços virtualmente mínimos: ele requer de seu operador apenas um pouco de aptidão e energia; de seu assunto, que apenas exista; e de sua audiência, que apenas possa ver. Neste nível elementar ele funciona idealmente como um meio de massa para comunicar ideias igualmente elementares.

O meio fotográfico é, de fato, tão amorfo que não é apenas sutil mas virtualmente transparente, e portanto se torna, mais do que qualquer meio, suscetível de servidão a quaisquer outros meios. O enorme valor dessa servidão é suficiente para justificá-lo como meio e a ponto de se aceitá-la como sendo essa sua função. Este tem sido o maior obstáculo para a definição e desenvolvimento do cinema enquanto uma forma criativa de arte – capaz de ação criativa em seus próprios termos – pois seu próprio caráter é o de uma imagem latente, que só poderia se manifestar se nenhuma outra imagem estiver sobreposta a ela para obscurecê-la.

Todos os interessados na emergência desta forma latente devem, portanto, assumir um papel parcialmente protetor, como aconselhou um instrutor de arte: “Se você achar difícil desenhar o vaso, tente desenhar o espaço ao redor do vaso”. Até hoje, de fato, a definição da forma criativa do cinema exige tanto a cuidadosa atenção para o que ela não é quanto para o que ela é.

Pinturas animadas

Nos últimos anos houve um desenvolvimento acelerado daquilo que pode ser chamado de "escola de artes gráficas do desenho animado", algo que era percebido nas margens do

mundo do cinema e que agora está bem evidente nas salas de exibição comerciais. Esses filmes, que combinam fundos abstratos com figuras reconhecíveis mas não realistas, são desenhados e pintados por artistas gráficos talentosos e experientes, que fazem uso de um conhecimento sofisticado e fluente dos ricos recursos das artes plásticas, incluindo colagens. Um fator importante na emergência dessa escola é o enorme avanço técnico e laboratorial do filme e do processamento a cores, permitindo que esses artistas utilizem a tela bidimensional e retangular com toda a liberdade que têm com a tela de pintura.

A similaridade entre as telas de projeção e de pintura foi reconhecida há muito tempo por artistas como Hans Richter, Oskar Fischinger e outros, que foram atraídos não pelas possibilidades gráficas (tão limitadas, àquela época) mas antes pelo entusiasmo com o cinema, especialmente com a exploração de sua dimensão temporal – ritmo, profundidade espacial criada por um quadrado diminuído, a ilusão tridimensional criada por revoluções de figuras espiraladas, etc. Eles colocaram seus conhecimentos gráficos a serviço do cinema, a fim de expandir a expressão fílmica[2].

A nova escola de artes gráficas não aprofunda essas iniciativas mas antes as reverte, pois aqui os artistas têm usado o cinema como uma extensão das artes plásticas. Isso fica especialmente claro quando se analisa o princípio de movimento que empregam, pois geralmente não passa de uma articulação sequencial – um tipo de enunciação temporal – da dinâmica já implícita no desenho de uma composição individual. O termo mais adequado para descrever esse tipo de obra, que são muitas vezes interessantes e engenhosas, e que certamente têm seu lugar nas artes visuais, é "pinturas animadas".

Essa entrada da pintura no meio fílmico apresenta certos paralelos com a introdução do som. O filme silencioso atraíra pessoas talentosas e inspiradas pela descoberta e pelo desenvolvimento de uma forma única e inovadora de expressão visual. A adição do som abriu as portas para verbalistas e dramaturgos. Armados de autoridade, poder, leis, técnicas, habilidades e competências que as veneráveis artes literárias tinham acumulado por séculos, os escritores quase nem prestaram atenção na pequena resistência do cineasta "aborígine", que mal teve uma década para explorar e amadurecer o potencial criativo de seu meio.

2. É significativo que Hans Richter, um pioneiro nesse uso do cinema, tenha logo abandonado essa abordagem. Seus últimos filmes, assim como os de Léger, Man Ray, Dali e os pintores que participaram deles (Ernst, Duchamp, etc.) indicam uma profunda apreciação da distinção entre imagem plástica e fotográfica, e fazem uso entusiasmado e criativo da realidade fotográfica.

De modo parecido, o rápido sucesso da "pintura animada" se deve ao fato de vir armada com todas as técnicas e tradições plásticas, que constituem sua impressionante herança. E assim como o filme sonoro interrompeu o desenvolvimento da forma fílmica em nível comercial ao fornecer um substituto mais bem acabado, a "pintura animada" já é aceita como uma forma de filme de arte nas poucas áreas (a distribuição de curtas em 16 mm em séries e cineclubes) onde experimentos na forma fílmica ainda podem encontrar seu público.

O cinema tem uma extraordinária abrangência de expressão. Tem em comum com as artes plásticas o fato de ser uma composição visual projetada numa superfície bidimensional; com a dança, por poder lidar com a composição do movimento; com o teatro, por criar uma intensidade dramática de eventos; com a música, por compor em ritmos e frases de tempo e ser acompanhado por canção e instrumento; com a poesia, por justapor imagens; com a literatura em geral, por abarcar em sua trilha sonora abstrações disponíveis apenas à linguagem.

É essa profusão de potencialidades que parece criar confusão nas mentes da maioria dos cineastas, uma confusão que é diminuída pela eliminação da maior parte daquelas potencialidades em favor de uma ou duas, sobre as quais o filme acaba sendo estruturado. Um artista, no entanto, não deveria procurar segurança num virtuosismo bem arrumado em simplificações de deliberada pobreza; ele deveria, ao invés disso, ter a coragem criativa de encarar os perigos de ser invadido pela fecundidade no esforço de resolver isso de forma simples e econômica.

Enquanto o filme de "pintura animada" tem se limitado a uma pequena área do potencial do cinema, ele ganhou aceitação baseado no fato de *efetivamente* usar uma forma de arte – a forma da arte gráfica – e de parecer satisfazer realmente a condição geral do cinema: ele se manifesta como uma imagem em movimento. Isto suscita a questão sobre a fotografia pertencer ou não à mesma ordem de todas as outras imagens. Se não fosse assim, existiria uma abordagem correspondentemente diferente para ela, num contexto criativo? Muito embora o processo fotográfico esteja na base do cinema, é um tributo à sua modéstia de serviçal que se tenha ignorado seu caráter próprio e as implicações criativas que daí emergem.

O circuito fechado do processo fotográfico

O termo “imagem” (originalmente baseado em "imitação") significa, em seu primeiro sentido, a similitude visual de um objeto ou pessoa real, e no ato mesmo de especificar a semelhança ele distingue e estabelece toda a categoria de experiência visual que *não é* um objeto ou pessoa real. Neste sentido especificamente negativo – no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo – uma fotografia é uma imagem.

Mas o termo "imagem" também traz implicações positivas: ele presume uma atividade mental, seja em sua forma mais passiva (as "imagens mentais" da percepção e da memória) ou, como nas artes, a ação criativa da imaginação materializada pela ferramenta artística. Aqui, a realidade é antes filtrada pela seletividade de interesses individuais e modificada pela percepção prejudicial para tornar-se experiência; ela é, assim, combinada a experiências similares, contrastantes e modificadoras, tanto esquecidas como lembradas, para se assimilar a uma imagem conceitual; esta, por sua vez, é sujeita às manipulações da ferramenta artística; e o que finalmente emerge é uma imagem plástica que é, por direito próprio, uma realidade. Uma pintura não é, fundamentalmente, imagem e semelhança de um cavalo; ela é a semelhança de um conceito mental que pode se assemelhar a um cavalo ou que pode, como na pintura abstrata, não ter nenhuma relação visível com qualquer objeto real.

A fotografia, entretanto, é um processo através do qual um objeto cria sua própria imagem pela ação de sua luz ou de material sensível à luz. Desse modo, ela apresenta um circuito fechado precisamente no ponto em que, nas formas artísticas tradicionais, o processo criativo acontece quando a realidade passa pelo artista. Essa exclusão do artista, naquele ponto, é responsável tanto pela absoluta fidelidade do processo fotográfico quanto pela crença generalizada de que o meio fotográfico não pode ser, por si mesmo, uma forma criativa. A partir daqui é fácil concluir que seu uso como uma forma de imprensa visual ou como uma extensão de alguma outra forma criativa representa a realização plena de seu potencial como meio. É precisamente desse modo que o processo fotográfico é usado nas "pinturas animadas".

Mas na medida em que a câmera é aplicada a objetos que já são imagens prontas, seria este um uso mais criativo do que aquele dos filmes científicos, em que sua fidelidade é aplicada

à realidade em conjunto com as funções revelatórias de lentes microscópicas ou telescópicas e o uso correspondente de motor?

Assim como a magnificação de uma lente apontada sobre a matéria nos mostra uma paisagem montanhosa e áspera do que seria aparentemente uma superfície lisa, também a câmera-lenta pode revelar efetivamente a estrutura de movimentos ou mudanças que na realidade não podem ser desacelerados ou cuja natureza se modificaria por uma mudança de ritmo na performance. Aplicada ao voo de um pássaro, por exemplo, a câmera-lenta revela a sequência – até então invisível – das inúmeras e distintas tensões e dos pequenos movimentos que o compõem.

Exemplifico o uso telescópico de um motor com a telescopia do tempo que se consegue ao engatilhar-se uma câmera para capturar fotos de uma videira, em intervalos de dez minutos. Ao ser projetado em velocidade padrão, o filme revela a efetiva integridade, quase a inteligência, do movimento da videira ao crescer e buscar o sol. Essa fotografia de tempo-telescópico tem sido aplicada a mudanças químicas e metamorfoses físicas, cujo ritmo é tão vagaroso a ponto de ser praticamente imperceptível.

Apesar da câmera de filmar funcionar, aqui, como um instrumento de pesquisa e não de criatividade, ela gera um tipo de imagem que, diferente das imagens de "pinturas animadas" (a animação propriamente dita é um dos usos do princípio do tempo-telescópico), é exclusiva do meio cinema. Ela pode, assim, ser vista como um elemento básico ainda mais válido numa forma fílmica criativa que se estabeleça sobre as propriedades singulares do meio.

Realidade e reconhecimento

A aplicação do processo fotográfico à realidade resulta numa imagem que é única em diversos aspectos. Primeiro, desde que uma realidade específica é a condição essencial para a existência de uma fotografia, esta não apenas testemunha a existência daquela realidade (assim como um desenho testemunha a existência de um artista) mas é, para todos os fins, seu equivalente. Esta equivalência não é absolutamente uma questão de fidelidade, mas sim de outra ordem. Se realismo é o termo usado para uma imagem gráfica que simula algum objeto real, então uma fotografia deve ser diferenciada deste como *uma forma de realidade em si mesma.*

Esta distinção desempenha um papel extremamente importante na abordagem dessas respectivas imagens. A proposta das artes plásticas é a de fazer com que o significado se manifeste. Ao criar uma imagem com o propósito expresso de comunicar, o artista basicamente se empenha em criar o aspecto mais eficaz possível a partir de todos os recursos do meio. A fotografia, entretanto, lida com uma realidade viva que é estruturada antes de mais nada para perdurar, e cujas configurações são designadas para servir a esse propósito, não para comunicar seu significado; elas podem até mesmo servir para ocultar esse propósito, como medida de proteção. Assim, numa fotografia, começamos com o reconhecimento de uma realidade, e nossos concomitantes conhecimentos e atitudes entram em ação; só então o aspecto se torna significativo em referência a ela. A forma de uma sombra abstrata numa cena noturna não é entendida, até ser revelada e identificada como uma pessoa; a forma vermelho-brilhante sobre um espaço pálido que poderia, num contexto abstrato e gráfico, comunicar um sentido de alegria, transmite algo completamente diferente ao ser reconhecida como um ferimento. Ao assistirmos a um filme, o ato contínuo de reconhecimento em que estamos envolvidos é como uma faixa de memória que se desenrola sob as imagens do próprio filme, a fim de formar a camada invisível de uma implícita dupla exposição.

Desse modo, o processo pelo qual entendemos uma imagem abstrata, gráfica, é quase o oposto daquele pelo qual entendemos uma fotografia. No primeiro caso, o aspecto leva ao significado; no segundo, o entendimento que resulta do reconhecimento é a chave de nossa avaliação do aspecto.

Autoridade fotográfica e "acidente controlado"

Como uma realidade, a imagem fotográfica nos confronta com a inocente arrogância de um fato objetivo, o qual existe como uma presença independente, indiferente a nossa resposta. Por extensão, podemos vê-la com uma indiferença e um desprendimento que não temos em relação às imagens feitas pela mão humana nas outras artes, as quais convidam e requerem nossa percepção, exigindo nossa resposta a fim de efetivar a comunicação que elas deflagram e que é sua *raison d'être*. Ao mesmo tempo, precisamente por estarmos conscientes de que nosso desprendimento pessoal de forma alguma diminui

a veracidade da imagem fotográfica, ela exerce uma autoridade que se equipara à autoridade da própria realidade.

É baseada nessa autoridade que toda a escola do documentário social se baseia. Apesar de serem peritos na seleção da realidade mais eficaz e no uso da posição e do ângulo da câmera para acentuar as características pertinentes e eficazes dessa realidade, os documentaristas operam sobre o princípio da mínima intervenção, no interesse de trazer a autoridade da realidade para sustentar o propósito moral do filme.

É claro que o interesse do filme documentário corresponde diretamente ao interesse inerente a seu assunto. Esses filmes desfrutaram um período de destaque especial durante a guerra. Sua popularidade serviu para tornar os produtores de filmes de ficção mais profundamente conscientes da eficácia e da autoridade da realidade, uma consciência que deu crescimento ao estilo de filme "neo-realista" e contribuiu para a prática de filmagens em locações, ainda crescente em nossos dias.

No teatro, a presença física do elenco promove um sentido de realidade que nos induz a aceitar símbolos de geografia, intervalos que representam a passagem do tempo e outras convenções que fazem parte daquela arte. O cinema não pode proporcionar essa presença física dos atores. O cinema pode, entretanto, substituir o artifício do teatro pela concretude de paisagem, distâncias e lugares; as interrupções dos intervalos podem ser transpostas em transições que sustentam e até mesmo intensificam a importância do desenvolvimento dramático; e assim como eventos e episódios podem não ser convincentes em seu aspecto e lógica dentro do contexto do artifício teatral, no cinema eles podem se revestir da veracidade que emana da realidade da paisagem ambiente, do sol, das ruas e dos edifícios.

Em certo sentido, a ausência da presença física do ator em filmes, que é tão importante para o teatro, pode até contribuir para nosso sentido de realidade. Podemos, por exemplo, acreditar na existência de um monstro se não formos solicitados a acreditar em sua presença na sala, conosco. A intimidade nos imposta pela realidade física de outras obras de arte nos apresenta escolhas alternativas: seja pela identificação ou pela negação da experiência que elas propõem, ou pela escapada a uma reconhecimento desapegado daquela realidade como mera metáfora. Mas a imagem do filme – cuja intangível realidade consiste de luzes e

sombras irradiadas através do ar e apreendidas na superfície de uma tela prateada – chega até nós como o reflexo de um outro mundo. Daquela distância, podemos aceitar a realidade das imagens mais monumentais e extremas, e daquela perspectiva, podemos percebê-las e compreendê-las em sua dimensão plena.

A autoridade da realidade é disponível até para a mais artificial das construções, se entendermos a fotografia como uma arte do "acidente controlado". Explico "acidente controlado" como a manutenção de um delicado balanço entre o que está lá, espontânea e naturalmente como uma evidência da vida independente do real, e as pessoas e ações que são deliberadamente introduzidas na cena. Um pintor, confiando principalmente na aparência como meio de comunicar seu propósito, tomaria um enorme cuidado na organização de cada detalhe de, por exemplo, uma cena de praia. O cineasta, por outro lado, tendo selecionado uma praia a qual, em geral, tem o aspecto desejado – seja ela triste ou alegre, vazia ou cheia – deve, pelo contrário, abster-se se controlar demais seu aspecto, se pretende manter a autoridade da realidade. A filmagem de uma cena assim deveria ser planejada e enquadrada de forma a criar um contexto de limites, dentro do qual qualquer coisa que aconteça seja compatível com a intenção da cena.

O evento inventado então introduzido, mesmo que seja um artifício, empresta realidade da realidade da cena – do movimento dos cabelos, da irregularidade das ondas, da própria textura das pedras e da areia – em resumo, de todos os elementos espontâneos e fora de controle que são propriedade da própria realidade. Somente na fotografia – através da delicada manipulação que eu denomino acidente controlado – pode o fenômeno natural ser incorporado à nossa própria criatividade, para produzir uma imagem em que a realidade de uma árvore confira sua verdade aos eventos que fazemos transpirar sob sua sombra.

Abstrações e arquétipos

Na medida em que as outras formas de arte não são constituídas da própria realidade, elas criam metáforas para a realidade. Mas a fotografia, sendo ela mesma a realidade ou seu equivalente, pode usar sua própria realidade como uma metáfora para ideias e abstrações. Na pintura, a imagem é uma abstração de seu aspecto; na fotografia, a abstração de uma ideia produz a imagem arquetípica.

Este conceito não é novo no cinema, mas seu desenvolvimento foi interrompido pela intromissão de tradições teatrais no meio fílmico. O início da história do cinema é cravejado de figuras arquetípicas: Theda Bara, Mary Pickford, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Charles Chaplin, Buster Keaton, etc. Estes apareceram como personagens, não como pessoas ou personalidades, e os filmes que foram estruturados em torno deles eram como mitos monumentais que celebravam verdades cósmicas.

A invasão do meio cinematográfico por dramaturgos e atores modernos introduziu o conceito de realismo, que está na raiz da metáfora teatral e o qual, na realidade a priori da fotografia, é uma redundância absurda que tem servido meramente para privar o meio cinematográfico de sua dimensão criativa. Apesar dos esforços de produtores pretensiosos, é significativo que diretores e críticos de filmes que procuram elevar seu status profissional através da adoção de métodos, atitudes e critérios da estabelecida e respeitada arte do teatro, as maiores figuras – tanto as estrelas mais populares quanto os diretores mais criativos (como Orson Welles) – continuam a operar na primeira tradição arquetípica. Foi até possível, como Marlon Brando demonstrou, transcender o realismo e tornar-se um realista arquetípico, mas parece que sua primeira intuição foi subsequentemente esmagada pelas pressões de um complexo de repertório, outra herança do teatro, em que isso funcionava como um meio para uma única companhia oferecer uma variedade remunerada de peças para o público, enquanto fornecia emprego regular para seus membros. Não existe justificativa, seja ela qual for, para insistir numa variedade de repertório de papéis para atores envolvidos nas circunstâncias totalmente distintas do cinema.

As imagens únicas da fotografia

Em tudo o que disse até aqui, a fidelidade, a realidade e a autoridade da imagem fotográfica servem primariamente para modificar e apoiar. Na verdade, entretanto, a sequência pela qual percebemos a fotografia – uma identificação inicial seguida de uma interpretação do aspecto de acordo com aquela identificação (ao invés de seus termos primariamente aspectivos) – torna-se irreversível e confere significado ao aspecto num modo que é próprio do meio fotográfico.

Já me referi à câmera lenta como um microscópio do tempo, mas ela tem usos tão expressivos quanto revelatórios. Dependendo do assunto e do contexto, ela pode ser afirmação tanto de estado ideal ou incômoda frustração, um tipo de meditação íntima e amorosa num movimento ou uma solenidade que acrescenta peso ritual a uma ação; ou pode ainda trazer à realidade aquela imagem dramática de desamparo angustiante, típica dos pesadelos de criança, quando nossas pernas se recusam a se mover enquanto o terror que nos persegue vem se aproximando.

No entanto, a câmera lenta não é apenas o desacelerar da velocidade. Ela é, efetivamente, algo que existe em nossas mentes, não na tela, e pode ser criada apenas em conjunção com a realidade identificável da imagem fotográfica. Quando vemos a ação de um homem a correr e identificamos essa atividade como uma corrida, um dos conhecimentos que faz parte daquela identificação é o pulso normal naquela atividade. Quando assistimos a cena numa velocidade menor, é justamente por sermos conscientes do pulso conhecido daquela ação que experimentamos uma dupla-exposição do tempo que conhecemos como câmera lenta. Ela não pode ocorrer num filme abstrato, no qual um triângulo, por exemplo, pode ser rápido ou lento, mas que, por não ter um pulso necessário, não pode passar em câmera lenta.

Outra imagem única que a câmera de cinema pode produzir é a da câmera reversa. Quando usada significativamente, transmite não tanto o sentido de um movimento espacialmente retrógrado, e sim o de um desfazer-se do tempo. Um dos usos mais memoráveis desse recurso ocorre em *Sangue de um poeta*, de Cocteau, no qual o camponês é executado por uma rajada de fogo, que também espatifa o crucifixo pendurado na parede atrás dele. A cena é seguida de uma câmera reversa da ação – o camponês morto levantando-se do chão e o crucifixo remontando-se na parede; e outra vez a rajada de fogo, o camponês caindo, o crucifixo se espatifando; e outra vez a ressurreição fílmica. Em filmes abstratos a câmera reversa, por razões óbvias, não existe.

A imagem negativa da fotografia é outro caso notório neste ponto. Ela não é uma afirmação direta em branco-sobre-preto mas é entendida como uma inversão de valores. Quando aplicada a uma pessoa ou cena reconhecível, ela transmite um sentido de mudança criticamente qualitativa, como na paisagem do outro lado da morte em *Orfeu*, de Cocteau.

Tais imagens extremas, assim como as do tipo mais conhecido a que me referi antes, fazem uso do cinema como uma forma em que o significado da imagem se origina em nosso reconhecimento de uma realidade conhecida, obtendo sua autoridade a partir da relação direta entre a realidade e a imagem no processo fotográfico. Enquanto que o processo permite alguma intervenção por parte do artista como modificador daquela imagem, seus limites de tolerância podem se definir como o ponto em que a realidade original se torna irreconhecível ou irrelevante (como um reflexo vermelho num lago usado apenas por sua forma e cor, sem preocupação contextual pela água ou pelo lago).

Nesses casos, a própria câmera é entendida como o artista, com lentes distorcidas, múltiplas superposições, etc., usadas para simular a ação criativa do olho, da memória, etc. Tais esforços bem-intencionados de se usar o meio com criatividade, inserindo forçosamente o ato criativo na posição que ocupa tradicionalmente nas artes visuais, logram, por sua vez, a destruição da imagem fotográfica como realidade. Essa imagem, com sua habilidade única de nos engajar simultaneamente em diversos níveis – pela autoridade objetiva da realidade, pelos conhecimentos e valores com que atribuímos a essa realidade, pela comunicação direta de seu aspecto, e pela relação manipulada entre eles – essa imagem é o tijolo da construção criativa do meio.

A disposição do ato criativo e as manipulações do tempo-espaço

Onde poderia o cineasta realizar sua maior ação criativa se, no interesse de preservar essas qualidades da imagem, ele se restringe ao controle do acidente no estágio pré-fotográfico e aceita, também, a quase total exclusão do processo fotográfico?

Assim que abandonarmos o conceito de imagem como produto final e consumação do processo criativo (o que ela é, tanto nas artes visuais quanto no teatro), poderemos ter uma visão mais ampla da totalidade do meio e ver que o instrumento cinematográfico consiste concretamente em dois componentes, ambos disponíveis ao artista. As imagens que a câmera proporciona são como fragmentos de uma memória permanente e incorruptível; suas realidades individuais não são de forma alguma dependentes de sua sequência no real, e podem ser montadas para compor quaisquer de vários enunciados. No filme, a imagem pode e deve ser apenas o começo, o material básico da ação criativa.

Todas as invenções e criações consistem primariamente num novo relacionamento entre os componentes já conhecidos. Como mencionei anteriormente, as imagens do filme operam em realidades estruturadas para preencher suas várias funções, não para comunicar um significado específico. Portanto, elas possuem simultaneamente muitos atributos, como uma mesa que pode ser ao mesmo tempo velha, vermelha e alta. Vendo-a como uma entidade separada, um colecionador de antiguidades avaliaria sua idade, um artista, sua cor e uma criança, sua altura inacessível. Mas num filme, um plano como este poderia ser seguida por outro, na qual a mesa desmorona, e portanto o aspecto específico de sua idade constituiria seu significado e sua função na sequência, tornando irrelevantes todos os outros atributos. A montagem de um filme cria a relação sequencial que proporciona um sentido novo ou particular para as imagens *de acordo com sua função*; ela estabelece um contexto, uma forma que as transfigura sem distorcer seu aspecto, diminuir sua realidade e autoridade, ou empobrecer aquela variedade de funções potenciais que é a dimensão característica da realidade.

Estejam as imagens relacionadas em termos de qualidades comuns ou contrastantes, na lógica causal dos eventos que é a narrativa, ou na lógica das ideias e emoções que é o modo poético, a estrutura de um filme é sequencial. A ação criativa no filme, portanto, ocorre em sua dimensão temporal; e por esta razão o cinema, muito embora composto por imagens espaciais, é basicamente *uma forma de tempo*.

Boa parte da ação criativa consiste na manipulação de tempo e espaço. Com isso eu não quero mencionar apenas as técnicas fílmicas estabelecidas como *flashback*, condensação de tempo, ação paralela, etc. Elas afetam não a própria ação, mas o método de revelá-la. No *flashback* não existe implicação de que a integridade cronológica habitual da própria ação seja de alguma maneira afetada pelo processo da memória, mesmo que este esteja desordenado. A ação paralela, em que vemos alternadamente o herói correndo para o resgate e a heroína em situação cada vez mais crítica, resulta da onipresença da câmera como testemunha da ação, não como sua criadora.

O tipo de manipulação de tempo e espaço ao qual me refiro se torna, ele mesmo, parte da estrutura orgânica de um filme. Existe, por exemplo, a ampliação do espaço pelo tempo e do tempo

pelo espaço. A extensão de uma escadaria pode ser enormemente ampliada se três diferentes tomadas da pessoa subindo (filmadas de diferentes ângulos, a fim de que não se torne aparente que uma área idêntica está sendo percorrida a cada vez) forem montadas para que a ação seja contínua e resulte numa imagem de trabalho persistente em direção a um objetivo elevado. Um salto no ar pode ser ampliado pela mesma técnica, mas neste caso, já que a ação fílmica é mantida muito além da duração normal da própria ação real, o efeito é de tensão enquanto esperamos que a figura retorne, finalmente, para o solo.

O tempo pode ser ampliado pela repetição de um simples fotograma, que tem o efeito de congelar a figura no meio da ação; assim o quadro congelado se torna um momento de animação suspensa que, de acordo com sua posição contextual, pode transmitir ou o sentido de hesitação crítica (como o voltar-se para trás da esposa de Lot) ou pode constituir-se num comentário sobre quietude e movimento, como a oposição entre vida e morte. A repetição de cenas de uma situação casual envolvendo muitas pessoas pode ser usada num contexto profético, como um *déjà-vu*; a reiteração exata, através da alternância de quadros repetidos daqueles movimentos, expressões e trocas espontâneos, pode também mudar a qualidade da cena de uma informalidade para uma estilização coreográfica; desse modo ela atribui dança a não-dançarinos, mudando a ênfase do propósito do movimento para o movimento em si, fazendo assim com que um encontro social informal adquira a solenidade e a dimensão de um ritual.

De modo semelhante, é possível atribuir o movimento da câmera às figuras na cena, pois o movimento geral de uma figura no filme é transmitido pela relação mutável entre a figura e a moldura da tela. Se eliminarmos a linha do horizonte e qualquer fundo que possa revelar o movimento de campo total, como eu fiz em meu novo filme *The Very Eye of Night*, o olho aceita o quadro como estável e atribui todo movimento à figura dentro dele. A câmera na mão, movendo-se e girando em torno das figuras brancas num fundo completamente preto, produz imagens de movimentos tão livres de gravidade e tão tridimensionais quanto dos pássaros no ar ou dos peixes na água. Na ausência de qualquer orientação absoluta, o puxa e empurra de suas inter-relações se torna o diálogo principal.

Por manipulação de tempo e espaço, entendo também a criação de uma relação entre tempos, lugares e pessoas separados. Uma panorâmica em *swing* – em que a tomada de uma pessoa termina com o afastamento rápido da câmera e a tomada de outra pessoa ou lugar começa com movimento também rápido, unindo as duas tomadas na área desfocada dos dois movimentos – traz à proximidade dramática pessoas, lugares e ações que na realidade poderiam estar amplamente separados. Pode-se filmar pessoas diferentes em tempos diferentes e até em lugares diferentes, por meio do mesmo gesto ou movimento e, através de uma montagem criteriosa, que preserva a continuidade do movimento, a própria ação se torna a dinâmica dominante, que unifica toda a separação.

Lugares distantes e separados podem não apenas ser relacionados mas podem se tornar contínuos por uma continuidade de identidade e movimento: uma pessoa começa um gesto num cenário, esta tomada é imediatamente seguida pela mão entrando noutro cenário e lá se completa o gesto. Usei esta técnica para fazer um bailarino saltar da floresta para o apartamento num mesmo passo, e assim transportá-lo de locação para locação, para que o próprio mundo se torne seu palco. Em meu *At Land*, usei a técnica para reverter a dinâmica da *Odisseia* e a protagonista, ao invés de empreender a longa viagem em busca de aventura, descobre, em lugar disso, que o próprio universo usurpou a ação dinâmica que tinha sido a prerrogativa da vontade humana, e a confronta com uma volátil e implacável metamorfose na qual sua identidade pessoal é a única constância.

Isto serve para mostrar a variedade de relações criativas de tempo-espaço que podem ser realizadas através de uma manipulação significativa de sequências de imagens fílmicas. É um tipo de ação criativa disponível apenas para o meio cinematográfico por ser um meio fotográfico. As ideias de condensação e de ampliação, de separação e de continuidade, nas quais ele opera, exploram ao máximo os vários atributos da imagem fotográfica: sua fidelidade (que estabelece a identidade da pessoa que serve como uma força transcendental unificadora entre todos os tempos e espaços separados), sua realidade (a base do reconhecimento que ativa nossos conhecimentos e valores e sem os quais a geografia de locação e deslocação não poderia existir), e sua autoridade (que transcende a impessoalidade e a intangibilidade da imagem e a investe de consequência objetiva e independente).

A forma artística do século XX

Iniciei esta discussão referindo-me ao esforço para se determinar aquilo que a forma de cinema criativo não é, para podermos eventualmente determinar aquilo que ela é. Recomendo isto como o único ponto de partida para os zeladores de classificações, os guardiões de catálogos e, especialmente, para os assediados bibliotecários que, em seu esforço de encaixar o cinema nesta ou naquela arte plástica ou performática, estão engajados numa procustiana operação sem fim.

Um rádio não é uma voz mais alta, um avião não é um carro mais veloz, e o filme (inventado na mesma época) não deve ser entendido como uma pintura mais rápida ou uma peça de teatro mais real.

Todas estas formas são qualitativamente diferentes daquelas que as precederam. Elas não devem ser entendidas como desenvolvimentos não relacionados, reunidos por mera coincidência, mas sim como aspectos diversos de uma nova maneira de pensar e viver – em que a apreciação de tempo, movimento, energia e dinâmica é mais imediatamente significativa do que o conhecido conceito de matéria, como um sólido estático ancorado num cosmo estável. É uma mudança refletida em todos os campos da criação humana, por exemplo, na arquitetura, na qual a noção de estrutura de massa-sobre-massa deu lugar à força esbelta do aço e à dinâmica do equilíbrio das estruturas suspensas.

É como se a nova era, temerosa de que o já conhecido não fosse adequado, tivesse logrado chegar completamente equipada, até mesmo para o meio cinema que, estruturado expressamente para lidar com as relações de movimento e tempo-espaço, seria a forma de arte mais propícia e apropriada para expressar, nos termos de sua própria realidade paradoxalmente intangível, os conceitos de moral e metafísica do cidadão dessa nova era.

Isso não quer dizer que o cinema deveria ou poderia substituir as outras formas artísticas, assim como o voo não substitui os prazeres da caminhada ou do panorama das paisagens vistas da janela de um trem ou automóvel. Coisas novas só devem substituir as antigas apenas quando forem melhores nas mesmas funções. A arte, entretanto, lida com ideias; o tempo não as nega, mas pode simplesmente torná-las irrelevantes. As verdades dos egípcios não são menos verdadeiras por não poderem responder a questões

que eles mesmos nunca formularam. A cultura é cumulativa, e cada era deve fazer sua própria contribuição.

Como podemos justificar o fato de que a ferramenta artística, na fraternidade das invenções do século XX, seja ainda a menos explorada e utilizada; e que seja o artista – do qual a cultura tradicionalmente espera as manifestações mais proféticas e visionárias – o mais lento em reconhecer que os conceitos formais e filosóficos de sua época estão implícitos na própria estrutura de seu instrumento e nas técnicas de seu veículo?

Se o cinema se destina a ocupar seu lugar entre as formas artísticas plenamente desenvolvidas, deve deixar de meramente registrar realidades que não devem nada de sua existência ao instrumento fílmico. Pelo contrário, deve criar uma experiência total, oriunda da própria natureza do instrumento a ponto de ser inseparável de seus próprios recursos. Deve renunciar às disciplinas narrativas que emprestou da literatura e sua tímida imitação da lógica causal dos enredos narrativos, uma forma que floresceu como celebração do conceito terreno e paulatino de tempo, espaço e relação que foi parte do materialismo primitivo do século XIX. Pelo contrário, deve desenvolver o vocabulário de imagens fílmicas e amadurecer a sintaxe de técnicas fílmicas que as relaciona. Deve determinar as disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar os novos campos e dimensões acessíveis a ele e assim enriquecer artisticamente nossa cultura, como a ciência o fez em seu próprio domínio.

Tradução de José Gatti e Maria Cristina Mendes

Data do recebimento:
14 de outubro de 2012

Data da aceitação:
26 de janeiro de 2013

O Cinema e seu duplo

IVAN CAPELLER
Doutor em Comunicação pela UFF
Professor da Escola de Comunicação da UFRJ

DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 9, N. 1, P. 150-169, JAN/JUN 2012

Resumo: De acordo com Blanchot, o episódio homérico que descreve a estratégia de Ulisses para escutar as sereias pode ser considerado como a narrativa paradigmática da tradição literária ocidental. Kafka escreveu duas pequenas variantes desse episódio que são consideradas aqui paradigmáticas para o cinema como dispositivo, tanto mudo quanto sonoro. O quadrado semiótico de Greimas é empregado na elaboração do componente gerativo do cinema entendido como dupla articulação das imagens e dos sons ao olhar e à voz como objetos.

Palavras-chave: Kafka. Sereias. Silêncio. Narrativa. Cinema.

Abstract: According to Blanchot, the homeric episode that depicts Ulisses' strategy to hear the sirens can be considered as a paradigmatic narrative for all western literary tradition. Kafka wrote two little alternative versions of this episode that are considered here as paradigmatic narratives about the cinema in two alternate possibilities – silent and sound films. The greimasian semiotic square is used to elaborate the generative component of cinema as a double articulation of images and sounds with gaze and voice as objects.

Keywords: Kafka. Sirens. Silence. Narrative. Cinema.

Résumé: D'après Maurice Blanchot, l'épisode homérique de la ruse d'Ulisse à l'écoute des sirenes doit être consideré comme le récit paradigmatique de toute la tradition littéraire de l'Occident. Kafka a écrit deux petites variations sur cet épisode qu'on prend ici pour des récits aussi paradigmatiques em ce qui concerne le cinema dans ces deux possibilites principales, la muette et la parlante. Le carré sémiotique de Greimas est ensuite utilisé pour décrire la composante générative du cinéma comme une double articulation des images et des sons au regard et à la voix considérés comme des objets.

Mots-clés: Kafka. Sirènes. Silence. Récit. Cinéma.

A escuta de Ulisses

No início do seu *Livro por Vir*, Maurice Blanchot postula uma dicotomia entre os personagens de Ulisses, protagonista da *Odisséia*, e de Achab, o protagonista de *Moby Dick,* que remonta ao episódio homérico das sereias e de seu canto – o momento paradigmático de toda a literatura ocidental. Na medida em que o ardil de Ulisses consiste em fruir do belíssimo, porém, letal, canto das sereias, sem correr o risco de sucumbir aos seus encantos (devido às cordas que o amarram ao mastro do navio, assim como à cera utilizada para tapar o ouvido dos seus marinheiros), Ulisses pode ser considerado o protótipo do bardo ou aedo da tradição épica, capaz de conjurar o mítico encantamento das sereias em um canto passível de rememoração, uma experiência narrativa transmissível ao longo do tempo. A poesia épica de Homero marca a passagem do mito ao *mythos*, à fabulação narrativa; seu distanciamento formal com relação ao próprio material mítico que lhe serve de referencial é o distanciamento de Ulisses diante do canto das sereias, um distanciamento que lhe permite controlar o destino e o desfecho vitoriosos da viagem/passagem pelo encanto vocal de seu canto. Achab se contrapõe a Ulisses na medida em que seu confronto com a baleia Moby Dick se resolve na autodissolução do herói e no naufrágio de sua embarcação. Enquanto Ulisses é o protótipo narrativo do herói, Achab é o protótipo narrativo de sua dissolução. Neste sentido, pode-se afirmar que a contraposição entre ambos representa o destino da própria narrativa na história da literatura ocidental, pois, se esta "nasce" com Homero, atinge seu ápice e posterior dissolução com o romance moderno, de que Melville é um dos primeiros representantes.

Em *Narrativa e modernidade*, André Parente aplica essa ideia à bipartição deleuziana da história do cinema, atribuindo ao cinema clássico-narrativo, sensório-motor, da imagem-movimento, o controle diegético do fluxo audiovisual e de seu sentido exercidos pelo distanciamento de Ulisses, enquanto o cinema moderno, em que se revela a imagem-tempo, mergulharia, como Achab, no turbilhão descentrado do simulacro como produção incessante de sentido. Ao aplicar essa ideia à teoria e história do cinema, Parente demonstra como a polaridade imagem-movimento/imagem-tempo pode ser reinterpretada, em termos narratológicos, como a dualidade

entre Ulisses e Achab. À narrativa verídica, a de Ulisses (que pode ser verdadeira ou falsa), Parente contrapõe a narrativa não-verídica de Achab, afastando-se de uma semiologia ou semântica de corte estrutural, baseada na oposição binária entre o verdadeiro e o falso.

Procurando escapar da lógica opositiva binária que rege os processos de significação, Parente retoma o problema da representação cinematográfica a partir do discurso indireto livre evocado pelo cineasta Pier Paolo Pasolini, apontando para uma cinemática da narrativa em que o conceito de voz – considerada não como objeto de uma escuta, mas como sujeito de uma narração –, lhe permite pensar as modalidades de ordenação e serialização das imagens-tempo deleuzianas como singularidades descontínuas geradas a partir de uma mesma voz contínua, a voz da narração.

Esta noção de voz narrativa abarca tanto a concepção monológica de uma voz interior que se coloca na posição de sujeito da narração, como concepções mais complexas, baseadas no dialogismo, na neutralidade ou mesmo em sua afonicidade. O que o recurso à noção de voz nos deixa entrever, no entanto, é o fato de que nem o primado da imagem nem a ancoragem na narrativa permitem à teoria do cinema pensar sua própria relação com a temporalidade plenamente. Se a voz no cinema correspondesse apenas à noção de sujeito da enunciação narrativa, mergulharíamos no olho abissal de uma hermenêutica infinita, pois o problema da temporalidade no cinema não se reduz à associação de uma sequência visual de imagens a uma sequência narrativa de acontecimentos, já que envolve uma operação de apreensão do contínuo pelo descontínuo em que as imagens e os signos se inscrevem como elementos de uma dupla articulação.

No cinema, se a voz aparece como um ponto privilegiado de articulação do olhar aos sons e da escuta às imagens, isto não se deve somente ao fato de que é capaz de funcionar, no plano da expressão significante, como o sujeito de um discurso ou mesmo do discurso entendido como o discurso do filme ou de seu narrador. Deve-se, sobretudo, ao fato de que a voz também se articula, em um filme, ao plano material do som como objeto. Em outras palavras, se a voz pode ocupar o lugar de sujeito da narração, isto ocorre porque, ao articular

o som (no plano do conteúdo material) aos signos da fala (no plano da expressão significante), a voz tende a se ocultar, como objeto, do campo audiovisual da expressão. Com efeito, as técnicas de captação, edição e mixagem de sons processam as vozes de maneira a enfatizar seu papel como portadoras de uma fala significante, em vez de sublinhar o seu caráter sonoro de objeto.

Porém, que tal ocultação não seja realmente possível e que a voz remeta incessantemente o elemento descontínuo da significação à continuidade material que o envolve e contém, através de um en-canto, musical e/ou acusmático, capaz de romper tanto com os limites do discurso e da significação quanto com os limites visuais do enquadramento, isto a narratologia aplicada ao cinema não é capaz de compreender, pois é desta disjunção fundamental entre contínuo e descontínuo que deriva a temporalidade no cinema.

Esta disjunção se articula a partir da dupla disjunção audiovisual entre as imagens e o olhar, de um lado, e entre a escuta e os sons, do outro – a que denominamos seu componente gerativo. Nesta dupla articulação dis-junta do olhar à escuta e das imagens aos sons, o dispositivo cinematográfico mimetiza a própria (im)possibilidade da experiência como tal e as condições "tecno-fenomenológicas" de geração, não só de um sentido para a experiência, mas, sobretudo, de uma experiência capaz de suscitar, ou não, (a questão do) seu próprio sentido.

Há um breve texto que nos permite pensar o componente gerativo do cinema como tal; não por acaso, trata-se de uma variação em torno do episódio homérico acerca das sereias e de seu (en)canto, e de Ulisses e de sua escuta.

O Silêncio das Sereias

O texto de Kafka geralmente conhecido como *O silêncio das sereias* se oferece ao leitor como uma variante anônima e tradicional da narrativa homérica. Kafka, em sua variação "midráshica" da narrativa homérica, forneceu uma perfeita alegoria do componente gerativo do cinema entendido como um dispositivo audiovisual. Assim como Blanchot faz do Ulisses homérico um paradigma do componente gerativo da narrativa, Kafka faz de seu Ulisses um paradigma do componente gerativo audiovisual do cinema.

Segundo Kafka, Ulisses põe cera em seus próprios ouvidos, e enfrenta o canto das sereias com ingênuo destemor. Estas, por sua vez, "têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio" (KAFKA, 1998: 209). Ulisses só derrota o encanto mudo das sereias, reemergindo de um encontro abissal com o mais opressivo dos silêncios – o silêncio do próprio som como objeto – porque, como um autêntico espectador de filmes mudos, não escuta este silêncio, atravessando incólume seu olhar. Com isto, reconfigura o fascínio provocado por este olhar em experimento para a escuta, confirmando a caráter audiovisual da experiência cinematográfica "muda" a partir da posição do espectador/ouvinte (e não do narrador).

Kafka, no entanto, adiciona uma última possibilidade em sua variante do encontro de Ulisses com as sereias, a qual nos permite pensar a situação do espectador/ouvinte de um filme sonoro: assim como este último pode ouvir vários sons em um filme sem realmente escutá-los, Ulisses seria tão astuto que teria percebido o silêncio das sereias, mas teria fingido não escutá-lo, "e a elas opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, a dissimulação acima mencionada" (KAFKA, 1998: 209).

O Ulisses de Kafka encena a própria suspensão da descrença que um filme exige de seu espectador: teriam as sereias, cantado ou se calado? E em ambos os casos, teria Ulisses escutado o seu canto/silêncio, ou não?

Se o texto de Kafka é indecidível acerca da real existência das sereias e de seu canto, também nos abandona à indecisão acerca da real atitude de Ulisses, como espectador e como ouvinte. No entanto, talvez a impossibilidade de uma reabsorção plena deste texto, isto é, a impossibilidade de circunscrevê-lo hermeneuticamente, não implique a inutilidade total de interpretá-lo, como o sugere David E. Wellbery, que refere o silêncio das sereias, em última análise, à (in)visível diferença que separa o silêncio do não ouvido:

> Pela distinção vazia entre o silêncio das sereias e o "não ouvido" que Ulisses supõe não ouvir (...), por essa distinção que não distingue algo apreensível ou positivo, nada se distingue, e, por conseguinte, distingue-se o nada como o vazio da própria diferença. (WELLBERY, 1998: 200).

Nesse mínimo vazio a que se reduz a diferença, reside justamente o princípio do a-sincronismo audiovisual com que Ulisses se defronta na variante kafkiana desta história,

uma reinterpretação alegórica da posição, paradoxal, em que o espectador/ouvinte de um filme é colocado pelo próprio componente gerativo do dispositivo. Tal posição não é simplesmente a de uma atitude de identificação passiva e imaginária a uma instância narrativa/autoral implícita ao discurso fílmico, embora não exclua necessariamente essa possibilidade. Trata-se, antes, de uma dúbia atitude pro-vocada por um duplo silêncio.

Uma dupla articulação do silêncio

Há ao menos dois tipos de silêncio distintos a se considerar no cinema: o silêncio que antecede ou que sucede aos signos da fala (corporal ou vocal, sonora ou visual) e o silêncio inaudível do som, entendido como um objeto prenhe de vibrações potencialmente significantes, ainda contidas em sua própria mudez. O primeiro silêncio é o silêncio da pausa que escande a expressão, silêncio da fala e do gesto, ligado ao ritmo da frase e ao metro da música; é o silêncio do sentido. O sentido deste silêncio encobre, no entanto, um segundo silêncio, o silêncio do silêncio, ruidosamente inaudível, a-significante, situado aquém de todo e qualquer sentido.

Duplo silêncio. Se o silêncio do sentido pontua, entretanto, o plano da expressão como um elemento de articulação rítmica e/ou prosódica de todos os outros elementos pertinentes à significação, é no silêncio do silêncio que o som se revela como um objeto capaz de afetar não só o olhar através da escuta, mas também a escuta através do olhar.

Edvard Münch, em seu conhecido quadro *O Grito*, apresenta uma expressão visual do duplo silêncio como a superposição de dois planos distintos: em primeiro plano, a (negação da) expressão que visualiza o grito mudo como potencialmente significante, e em segundo plano a contenção material do som pelos limites do quadro, em que se visualiza o próprio espaço como uma espécie invertida de "concha acústica", em que tanto o grito quanto o rosto que o emite são inteiramente absorvidos por outro silêncio ainda maior, silêncio a-significante da própria vibração sonora entendida como perturbação mecânica da matéria. O componente gerativo audiovisual do cinematógrafo já se revela plenamente nesta pintura, que lhe é praticamente contemporânea (1893). Na medida em que os dois planos

visuais articulam um duplo silêncio, como objeto para o olhar e para a escuta, a questão das relações entre o que está dentro e o que está fora de quadro (entre o limite e sua ausência, entre o contínuo e o descontínuo) se revela como um problema não exclusivamente visual, mesmo quando sua expressão o é (assim como não é exclusivamente sonoro, mesmo quando assim o é sua expressão).

Na história do cinema, o exemplo talvez mais eloquente de uma dupla articulação do silêncio, como condição de possibilidade (e de impossibilidade) da escuta através do olhar, encontra-se em *Paixão de Joana d'Arc* (Carl Dreyer, 1928). Nesse filme, o momento em que Joana, já sabendo qual será o seu fim após ser amarrada ao poste em que será queimada viva, exclama diante de uma pequena multidão, reunida em praça pública: "*Serai-je avec vous ce soir au paradis*?", é imediatamente sucedido por um admirável plano, inserido logo após a legenda que contém suas palavras, de um bebê recém-nascido, sendo amamentado pela mãe, que interrompe a sua atividade de sucção e olha na direção de Joana como se a houvesse escutado (e entendido?), para voltar, em seguida, com ar indiferente, ao seio materno. Teria o bebê apenas ouvido uma voz e reagido ao seu som, ou seria esse um sinal dos céus, expresso na própria inocência paradisíaca do bebê, que haveria, então, realmente escutado as preces de Joana? Ou teria sido o olhar do bebê naquela direção, naquele momento, fruto de mera (porém, estranha) coincidência? Embora o sentido do plano seja propositalmente ambíguo e aberto a múltiplas leituras, tais hipóteses interpretativas pressupõem a dupla articulação de um silêncio que se apresenta ao olhar como a (im)possível escuta de uma súplica, por um lado, e de um olhar que se apresenta à súplica como o (im)possível silêncio de uma escuta, por outro.

N'*A Queda da casa de Usher* (Jean Epstein, 1928), do mesmo ano, o duplo silêncio que revela o componente gerativo do cinema é diretamente enunciado pelas páginas de um enorme livro:

> Il y a un silence double; l'un est le silence corporel; ne le crains pas. Mais, si quelque urgente destinée te fait rencontrer son ombre, elfe sans nom qui hante les solitaires régions que ne foule aucun pied humain, recommande-toi à Dieu!

À sombra do silêncio do corpo, há o vertiginoso silêncio de um plano contínuo e ilimitado de conteúdos submersos em sua própria ausência de forma. Nesse filme, a tensão que articula os

sons à imagem (ao longo de uma incessante reconfiguração das múltiplas oposições que se pode estabelecer entre o dentro e o fora de quadro, o visível e o invisível, o audível e o inaudível) projeta o dispositivo cinematográfico, auto-reflexivamente, em uma cinemática da percepção audiovisual. Nessa cinemática, a mediação entre filme e espectador, representada pelos signos da expressão cinematográfica, é constantemente ameaçada pelo contágio mimético provocado pelo olhar (como objeto) e/ou pela escuta (reduzida). Da superfície quase-visível do vento, que ao longo do filme distrai e perturba incessantemente corpos e objetos, aos violentos distúrbios "magnéticos" e vibratórios que (des)animam o corpo de Lady Usher, culminando em sua crise de catalepsia e posterior "ressurreição", Epstein ausculta o plano visual das imagens para aquém de seu sentido expressivo, modulando em *slow-motion* as variações de um fluxo de intensidades e durações que, como tal, não é representável e nada significa, mas que ameaça extravasar as bordas do quadro cinematográfico em um turbilhão de movimentos e vibrações que precipita o olhar na imagem, extraindo um plano "auditivo" em que múltiplos objetos-sons penetram o quadro visual provindos de todos os lados, mergulhando as imagens em uma espécie de percepção líquida de sua mútua relação:

> Already, it's no longer a matter of simply hearing people speak but of hearing them think and dream. Already the microphone has crossed the threshold of the lips, slipped into the interior world of man, moved into the hiding places of the voices of consciousness, of the refrains of memory, of the screams of nightmares and of words never spoken. Echo chambers are already translating not just the space of a set but the distances within the soul (EPSTEIN, 1987: 143).

Ao inconsciente ótico, já teorizado por Walter Benjamin, Epstein agrega um inconsciente acústico. E, assim como as imagens recobrem este olhar-objeto sob os mil e um disfarces visuais da expressão, seu silêncio também encobre os inúmeros objetos-som que podem se apresentar à escuta (e que o cinema sonoro só re-descobriu dentro de certos limites e em função das necessidades significantes do espetáculo audiovisual).

Objeto-som e olhar-objeto são, portanto, as resultantes da redução, no sentido fenomenológico do termo, do componente gerativo do cinema à sua dupla articulação audiovisual. O olhar, considerado como objeto, é o avesso da imagem entendida

como signo, assim como a percepção do som como objeto é o avesso da escuta entendida como a compreensão do sentido das palavras. Uma mesma relação disjuntiva ao signo articula, portanto, o olhar à escuta, através do ver e do ouvir.

No entanto, não há correspondência entre dessubjetivação do olhar e dessubjetivação da escuta, apenas a isomorfia de uma disjunção. Enquanto a escuta reduzida desvela imediatamente a materialidade objetiva do som como um distúrbio do sentido, um ruído ou vibração mecânica, apenas o olhar da câmera desvela a materialidade do simulacro à espreita da imagem. Daí a importância extrema, no campo do audível, da semantização da escuta, pois esta é muito suscetível ao desvelamento do som como um objeto, ou seja, como um plano material de suporte à expressão do sentido, que pode ser gerado por signos musicais ou linguísticos, por música ou por palavras. Posto de outra maneira, a imagem acústica (ou sonora) é de constituição bem mais frágil e tênue do que as imagens visuais e verbais. Eis porque só o olho mecânico é capaz de revelar plenamente o olhar-objeto latente ao mundo inerte da matéria, olhar oculto pela imagem se esta é lida como um signo e/ou inserida em uma sequência narrativa qualquer.

Do componente gerativo do cinema

Essa é a chave do componente gerativo do cinema, que não pode ser considerado como a simples oposição binária, convergente ou divergente, das imagens aos sons ou de uma sequência visual a uma trilha sonora. Trata-se, antes, de uma relação quádrupla, duplamente articulada, que engaja tanto o campo do visível quanto o campo do audível, na disjunção entre um plano de conteúdo e um plano de expressão (ouvir/escutar, ver/olhar). O modo como estes dois planos são articulados, porém, é que é fundamental, pois não se pode simplesmente atribuir a função expressiva a um campo (digamos, o da imagem) e o papel de conteúdo material ao outro. A dicotomia entre o plano de conteúdo e o plano de expressão, assim como a disjunção entre o signo e seu objeto ou o significado e o referente, atravessa tanto o campo do visível como o campo do audível.

Na medida em que ambos pressupõem, por inversão, a invisibilidade do olhar e a opacidade do som como o avesso do(s) seu(s) sentido(s), pode-se conceber o componente gerativo

do cinema como um quadrado semiótico de Greimas, em que o plano ou eixo da expressão audiovisual se constitui pela articulação do par sêmico escuta-olhar, enquanto o plano ou eixo do conteúdo material se articula através do par sêmico imagens-som:

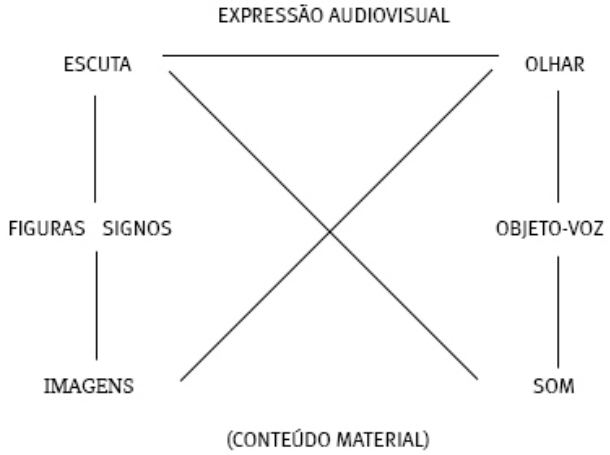

FIGURA 1 - Componente Gerativo do Cinema (Quadrado Semiótico de Greimas)

A seta horizontal indica a articulação básica de olhar e escuta, que constitui o plano de expressão do audiovisual, enquanto o plano material de conteúdo é situado no lado aberto do quadrado, sem linha horizontal de articulação, indicando o fato de que a consistência do componente gerativo não se deve a uma determinação causal de um plano sobre o outro, nem a uma relação simétrico-especular de correspondência. Com efeito, em um filme, o conteúdo material das imagens e sons é registrado, sequenciado e processado separadamente até o momento de sua projeção. É sua expressão audiovisual que aparece como um campo unificado de visibilidades e sonoridades para o ouvinte/espectador, que, idealmente falando, não deve perceber o "truque", isto é, o fato de que a imagem, visual e sonora, que lhe é projetada não tem existência real.

As setas diagonais indicam a dupla relação de inversão entre imagem e olhar, escuta e som. Sendo a imagem o campo de significação do visível, o olhar como objeto situa-se precisamente

no seu avesso, como sua condição de (in)visibilidade. Também o som, percebido como objeto, situa-se no avesso da escuta entendida como escuta semântica, isto é, escuta daquilo que, no campo do audível, se presta à significação. Eis o porquê de escuta e imagem conectarem-se pela seta vertical que indica sua mútua implicação na geração dos signos e figuras (verbais, visuais, sonoros) que constituem o texto audiovisual de um filme. Quanto à seta vertical, que relaciona o som ao olhar como objetos, implica a voz como o objeto audiovisual por excelência. Sua articulação adequada às imagens e aos sons permite o estabelecimento do campo unificado da expressão audiovisual.

O nome técnico desta articulação é sincronismo. O fato de que a defasagem histórica entre cinema mudo e cinema falado se deve, basicamente, ao fracasso das tentativas anteriores de sincronização da imagem ao som não quer dizer que o diagrama do componente gerativo audiovisual do cinema diga respeito apenas a filmes sonoros. Pelo contrário, pois, em um filme, a possibilidade de significação, figurada ou não, da fala e do silêncio, bem como de outros tipos de sonoridade, é uma característica intrínseca ao plano audiovisual da expressão, seja este mudo ou não. É apenas quando o silêncio dos filmes mudos se torna gritante que o caráter audiovisual do cinema se revela, assim como é apenas com o surgimento do filme sonoro que um cinema do silêncio como objeto da escuta se torna possível.

Da cinestesia à sinestesia

A forma com que o cinema expressionista alemão relaciona a palavra à imagem, através de sobreposições e fusões do verbal com o visual que evocam sons se espalhando pelo quadro, demonstra como o cinema mudo articulava uma experiência audiovisual inédita, em que a presença ou ausência física do som (e/ou da imagem) não é o único nem o fundamental fator a se considerar. N'*O Golem* (Paul Wegener, 1920), por exemplo, o poder invocatório da palavra divina que é capaz de animá-lo com o dom da vida "emana" da fumaça do espírito invocado pelo rabi Loew como um diagrama, cristalizando-se no ar antes de ser inscrito na estrela de David/amuleto, que pode ligá-lo ou desligá-lo quando mecanicamente inserida em seu corpo de barro, como um seletor de canais. Também a forma com que se sugere, em *Dr. Mabuse, O Jogador* (Fritz Lang, 1922), o eco

mental da palavra "Melior" na mente do policial Von Wenk (e que o atrai para o abismo homônimo), e que é apropriadamente substituído pela voz do próprio Mabuse em sua versão sonora (*O Testamento do Dr. Mabuse*, Fritz Lang, 1932), em uma ilustração literal de como o cinema mudo estava longe de ser uma arte exclusivamente visual, mesmo quando o som estava ausente, acusticamente falando, do espetáculo.

No cinema, a cinestesia se faz sinestesia. Em outras palavras, o componente gerativo específico ao cinema é, simplesmente, o componente gerativo de qualquer produção ou atividade mimética. Se a história e a teoria do cinema podem ser consideradas como uma mimetologia, e o dispositivo cinematográfico pode ser pensado como um dispositivo mimético duplamente articulado, no plano do conteúdo e no plano da expressão (disjunção imagem/olhar, escuta/som) isso se deve precisamente ao fato de que a visualidade não é o meio de expressão específico do cinema, apenas seu meio de expressão mais tradicional. Por isto, a história do cinema sempre pode ser traçada a partir de fontes literárias e teatrais, pictóricas, escultóricas e musicais, sem que se possa decidir por aquela que seria mais central à sua *mímesis*. Neste sentido, pode-se afirmar que não existe uma *mímesis* especificamente cinematográfica, mas uma cinemática da *mímesis*.

Ao articular cinestesicamente as imagens aos sons para reconfigurar, sinestesicamente, o olhar à escuta, o dispositivo cinematográfico revela a cinemática da *mímesis* como duplamente articulada, pois seu componente gerativo atua tanto metafórica quanto metamorficamente, isto é, articula-se tanto no nível analógico diagramático em que o filme é ainda película, mero suporte material de uma transdução ótica de séries de fluxos visuais e sonoros, quanto no nível propriamente simbólico de tradução codificada das imagens e dos sons como signos portadores de um sentido unificado. A sinestesia entre olhar e escuta, no cinema, se revela assim como um processo não necessariamente metafórico, já que sempre articulado à possibilidade de metamorfose cinestésica de sons em imagens (e vice-versa). Dupla articulação também, pois quer nos situemos no plano audiovisual da expressão, quer nos situemos no plano material do conteúdo, pensamos sinestesicamente o controle das relações entre escuta e olhar (a que denominamos

sincrese), enquanto manipulamos cinestesicamente o controle das relações entre imagem e som, montagem e trilha sonora (a que denominamos sincronismo).

O (princípio do) assincronismo revisitado

O componente gerativo audiovisual do cinema só revela o princípio-motor de seu dispositivo neste momento: o princípio do assincronismo consagra a disjunção isomórfica do plano de expressão ao plano de conteúdo (imagem/olhar; escuta/som), em vez da mera correspondência entre sincronismo labial e sincrese audiovisual, pressuposta geralmente no princípio de sincronismo. Enquanto este último é um princípio meramente mecânico de determinação causal da sincrese pelo sincronismo (ou, pelo menos, de uma correspondência convencional, mesmo que por contraste ou contraponto, entre os dois termos), o princípio do assincronismo é maquínico, já que articula, em dois planos de consistência simultâneos, porém distintos, o sincronismo técnico e a sincrese estética. É o princípio de assincronismo que trilha as linhas de sutura ou cesura, de solda ou de fratura que percorrem as diversas camadas de imagem e som de que se compõe o filme, de modo a conjugá-las e/ou "disjuntá-las", de acordo com a necessidade e/ou contingência.

O princípio do assincronismo não é o mero contrário do princípio de sincronismo, mas seu inverso. Não propõe a sincrese assincrônica como alternativa estética ou nova linguagem expressiva, mas possibilita a sincronicidade e sua ausência, a conjunção e a disjunção audiovisual, associando e desassociando sincronismo e sincrese de modo a jogar, simultaneamente, com elementos do plano de conteúdo e do plano de expressão. Neste sentido preciso, o componente gerativo audiovisual do cinema é radicalmente diverso do de seus predecessores, como o teatro, a ópera ou a dança.

Com efeito, os variados modos de articulação audiovisual do dispositivo cinematográfico alternam entre o contínuo e o descontínuo, o sincrônico e o asíncrono, por um lado, mas também entre o dentro e o fora de quadro, o diegético e o extradiegético, por outro, denotando e conotando um sem número de planos e camadas de significações a partir da dupla articulação entre um quadro visual delimitado, porém aberto (isto é, infinito), e uma não-trilha sonora desprovida de limites e

sem enquadramento definido. Essa ausência de correspondência na correlação entre quadro visual e trilha sonora pode ser temporária ou permanente, parcial ou total, e pode igualmente se postular, auto-reflexivamente, como a regra da correlação.

Cabe, porém, neste ponto da exposição, a seguinte indagação: por que, então, o famoso manifesto pelo assincronismo, publicado em 1928 por Eisenstein, Alexandrov e Pudovkin, assim como as experiências e reflexões sobre o som de Réné Clair (ou de Chaplin), foram em sua época considerados como uma manifestação de resistência ao cinema sonoro, de caráter estetizante e vanguardista, que ia de encontro às tendências dominantes da indústria cinematográfica?

Ao situar o princípio do assincronismo no plano da expressão significante, todas essas tentativas iniciais de atenuação do impacto provocado pela irrupção da voz como objeto audiovisual (acreditava-se combater o naturalismo "teatral" do cinema falado, não a presença do som no cinema) consideraram o sincronismo como mero princípio técnico de uma expressão estética assíncrona. Ora, o sincronismo cinematográfico implica o controle cinemático de vibrações, óticas e acústicas, que se propagam a velocidades totalmente distintas, portanto assíncronas. Podemos afirmar que, no cinema, não há sincronismo de som e imagem no sentido absoluto, mas uma regulação constante do assincronismo essencial à audiovisualidade do seu componente gerativo. O sincronismo entendido como correspondência (geralmente labial) estrita entre imagens e sons é, portanto, apenas uma possibilidade (hegemônica) de sincrese entre outras. Assim, o assincronismo não precisa ser postulado como um objetivo a ser buscado pela expressão cinematográfica, na medida em que se constitui no seu próprio princípio gerativo de regulação, estando, portanto, potencialmente presente em qualquer filme. O fato de que este em geral se revela como defeito ou falha técnica, muitas vezes explorada com efeitos cômicos no plano de expressão, é também uma confirmação *a contrario* deste princípio.

A voz, como objeto de uma sincronização precisa a um corpo, permite articular a escuta ao olhar através da imagem de um rosto que fala. O sincronismo labial, isto é, a conjunção de uma voz a um rosto, apresenta-se, assim, como a expressão audiovisual hegemônica de uma disjunção assíncrona do

olhar à escuta, em que traços e marcas de expressão, ainda pré-formados (óticos e acústicos), são capturados pelo filme entendido como suporte material das imagens e dos sons. O componente gerativo audiovisual do cinema é configurado, assim, de forma convencional e redutora pela maior parte dos filmes realmente produzidos: pressupõe-se sempre a correspondência audiovisual da trilha (sonora) à sequência de imagens como um circuito fechado de significação, garantido pela sincronia labial que ata as vozes aos rostos e corpos, obliterando-se o caráter objetal do olhar, da voz e do som como componentes da imagem e escamoteando-se a ausência real de relação entre as imagens e os sons (e muitas vezes também entre as imagens e entre os sons). Ao espectador/ouvinte, o princípio do assincronismo como componente gerativo do cinema só é revelado sob a forma invertida do sincronismo, que regulariza o fluxo da projeção ao mesmo tempo em que garante o sentido audiovisual da expressão.

Neste sentido, o sincronismo é apenas a forma mais comum do assincronismo, a de uma identidade reinscrita na diferença como modo disjuntivo de sua própria fundamentação. A identidade expressiva da correlação audiovisual contrapõe-se, portanto, à diferença real que constitui o conteúdo material de uma expressão audiovisual qualquer. Só é possível vislumbrar sua emergência na imperceptível linha de distinção entre um objeto e seu duplo, e na indecidibilidade inerente ao signo audiovisual assim constituído.

Da ambiguidade inerente ao sentido audiovisual da expressão, passamos, assim, à indecidibilidade estrutural que caracteriza o princípio de assincronismo como o princípio-motor do componente gerativo do cinema. Esta indecidibilidade é a mesma indecidibilidade entre o real e o imaginário do simulacro entendido como estrutura especular da imagem, pois o indecidível da diferença não remete mais somente ao sentido, mais ou menos ambíguo, dos signos no plano da expressão, mas à oscilação incessante de um objeto audiovisual que se constitui, em seu próprio plano material de conteúdo, não a partir de um modelo visual, sonoro ou literário de referência que permita atestar sua verdade ou falsidade em relação ao mundo real, mas como o simulacro de uma realidade que ora se apresenta ostensivamente como narrativa fabular, disjunta à história, ora

se legitima como documento histórico a partir de sua própria autorreferencialidade especular.

O princípio do assincronismo não é uma opção estética dentre outras, muito menos a "verdadeira" linguagem específica do cinema. É precisamente o inverso: um princípio genético de composição do filme (seu componente gerativo) que permite pensar a correlação entre dois processos assimétricos, a dupla articulação de um plano material de conteúdo a um plano audiovisual de expressão. Não se trata apenas do princípio técnico de sincronização dos sons às imagens, tampouco da sincrese como princípio estético de composição audiovisual, mas de ambos em sua correlação disjunta, e da indecidibilidade estrutural que extrai, da imperceptível diferença geradora de semelhanças, o simulacro entendido como intervalo ou oscilação entre o objeto e seu duplo.

Ainda uma vez, podemos nos servir da dualidade Ulisses/Achab para pensar o cinema, mas não a partir de questões ainda tão próximas ao mundo estético-literário da representação, como as do papel do narrador e/ou da voz narrativa em uma enunciação qualquer, mas, sim, diante do que a experiência cinematográfica apresenta de mais peculiar, que é a dupla disjunção do olhar e da escuta. Na sala de projeção, sentimo-nos diante da imagem como Achab diante da baleia Moby Dick, imersos na monstruosidade do seu olhar. Diante dos sons, agimos como Ulisses diante das sereias e seu canto, situando-nos à distância mais segura da escuta. É por isto que a contraposição entre Ulisses e Achab é também uma disjunção entre o olhar (de Achab) e a escuta (de Ulisses):

> Não se pode negar que Ulisses tenha ouvido um pouco do que Achab viu, mas ele se manteve firme no interior dessa escuta, enquanto Achab se perdeu na imagem. Isso quer dizer que um se recusou à metamorfose, na qual o outro penetrou e desapareceu (BLANCHOT, 2005: 10-11).

Na história do cinema, Ulisses e Achab apresentam-se como os pólos antitéticos de um mesmo devir em disjunção, o devir audiovisual do filme. Este oscila constantemente entre o naufrágio (de Ahab) e a bem sucedida travessia (de Ulisses), mas revela-se, em geral, mais favorável à posição de Ulisses, ao menos quando se considera o problema do espectador e das condições de espectatorialidade, como um problema tão ou mais relevante para o componente gerativo do cinema do

que o problema da autoria, ou das condições de enunciação da narrativa. Para o espectador de um filme, se o naufrágio nunca deve ser completo, tampouco a vitória sobre o canto das sereias pode ser total. Mesmo o mais conservador (narrativamente falando) dos filmes atuais faz com que o espectador/ouvinte passe por uma série de distúrbios visuais e auditivos de caráter quase ou pré-alucinatório, em um torvelinho avassalador de imagens e sons que o atinge e assoberba fisicamente para então reconduzi-lo à normatividade clássico-narrativa. No cinema atual, Ulisses ainda vence as sereias, mas sob a condição de passar pelos tormentos e delícias da experiência de Achab.

Pode-se, portanto, colocar o componente gerativo do cinema "sob o signo" de Ulisses, desde que se entenda que este Ulisses não é mais o Ulisses de Homero/Blanchot – o condutor seguro da própria narrativa, da qual retira o encanto ilimitado para reconfigurá-lo em uma forma transmissível. Também não se trata mais de um Ulisses simplesmente oposto a Achab, como um princípio ou emblema alegórico, mas de um Ulisses-Achab, capaz de mergulhar no turbilhão avassalador do simulacro e atravessá-lo ileso, emergindo do naufrágio são e salvo.

Ulisses oscila permanentemente entre o olhar e a escuta, a duração e o instante: duração do canto das sereias como evento (não necessariamente narrativo, mas diegético) em que o olhar mergulha, "musicalmente", na *mise-en-abîme* do sentido/não-sentido; instante inapreensível de um flagrante (não necessariamente significante, mas mimético) em que a escuta captura a diferença entre o silêncio e o não-ouvido como o momento indecidível de uma derrota e/ou de uma vitória sobre a morte.

Referências

ALBERA, François. Munch cinéaste, l'Amateur Récalcitrant. In: LAMPE, Angela; CHÈROUX, Clément (orgs.). *Edvard Munch* – L'Oeil Moderne. Paris: Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 2011. p. 183-190.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir.* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

CHION, Michel. *L'Audio-vision, son et image au cinéma*. Paris: Éd. Armand Collin, 1990.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-Mouvement*. Paris: Les Editions de Minuit, 1983.

_____. *L'Image-Temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.

EISENSTEIN, S. M.; PUDOVKIN, V. I.; ALEXANDROV, G. V. A Statement. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (orgs.). *Film Sound* – Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1987. p. 83-91.

EPSTEIN, Jean: Slow-motion Sound. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (orgs.). *Film Sound* – Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1987. p. 143.

GREIMAS, Algirdas Julius. *Sobre o Sentido* – Ensaios Semióticos. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1975.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade* – Os Cinemas não-narrativos do Pós-Guerra. Campinas: Papirus Editora, 2000.

PASOLINI, Pier Paolo. *L'Expérience Hérétique* – Langue et Cinéma. Paris: Payot, 1976.

PUDOVKIN, Vsevolod. Asynchronism as a Principle of Sound Film In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (orgs.). *Film Sound* – Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1987. p. 83-91.

WELLBERY, David E. *Neo-retórica e Desconstrução*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.

ZISCHLER, Hans. *Kafka vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

Data do recebimento:
11 de novembro de 2012

Data da aceitação:
7 de março de 2013

Normas de Publicação

1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:

1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 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, em extensão .doc) para 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.

Pareceristas Consultados

Consuelo Lins (UFRJ)

Ismail Xavier (USP)

João Luiz Vieira (UFF)

Mauricio Lissovsky (UFRJ)