

DEVIRES - Cinema e Humanidades

Volume 3 Número 1 Janeiro/Dezembro 2006

BELO HORIZONTE
PERIODICIDADE ANUAL
ISSN: 1679-8503

Devires, Belo Horizonte, v.3, n.1, p. 01-212, jan.-dez. 2006

DEVIRES - Cinema e Humanidades

Conselho Editorial

Consuelo Lins (UFRJ)

Ismail Xavier (USP)

Jean-Louis Comolli (Universidade Paris VIII)

José Tavares de Barros (UFMG)

Marcus Freire (Unicamp)

Phillipe Dubois (Universidade Paris III Sorbonne Nouvelle)

Phillipe Lourdou (Universidade Paris X Nanterre)

Réda Bensmaïa (Brown University)

Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)

Silvio Tandler (PUC-RJ)

Comitê Editorial

Eduardo Vargas (Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG)

Jair Tadeu da Fonseca (Departamento de Letras, Ufop)

Maria Esther Maciel (Faculdade de Letras, UFMG)

Maurício Vasconcelos (Faculdade de Letras, UFMG)

Patrícia Franca (Escola de Belas Artes, UFMG)

Patrícia Moran (Dep. de Comunicação Social, UFMG)

Regina Helena da Silva (Departamento de História, UFMG)

Ronaldo de Noronha (Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG)

Rosângela Tugny (Escola de Música, UFMG)

Sabrina Sedlmayer (Faculdade de Letras, UFMG)

Vera França (Dep. de Comunicação Social, UFMG)

Virgínia Figueiredo (Departamento de Filosofia, UFMG)

Editores

César Guimarães

Ruben Caixeta de Queiroz

Editores Adjuntos

Anna Karina Bartolomeu

Carlos Maco Camargos Mendonça

Roberta Veiga

Projeto gráfico e editoração eletrônica

Geraldo Barroso

Capa

Carlos Maco Camargos Mendonça

Geraldo Barroso

Assistentes de produção

Carla Maia

Cristiane Lima

Geraldo Barroso

Revisão - Português

Irene Ernest Dias

Tradução dos resumos

Alice Loyola (francês)

Marco Aurélio Alves (inglês)

Apoio

Grupo de Estudos em Imagem e Sociabilidade - GRIS/UFMG

Impressão

Segrac

Tiragem

500



Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich)
Universidade Federal de Minas Gerais UFMG
Avenida Antônio Carlos, 6627 Pampulha
31270-901 Belo Horizonte MG
Fone: (31) 3499-5050

Esta publicação recebeu apoio da Pró-Reitoria de Pós-Graduação através do convênio CAPES-PROF/UFMG.

D 495 DEVIRES cinema e humanidades / Universidade Federal de
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
(Fafich) v.3 n.1 (2006)

Anual
ISSN: 1679-8503

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

Sumário

| | |
|--|-----|
| Apresentação da edição - <i>César Guimarães</i> | 04 |
| A última dança: como ser espectador de <i>Memory of the camps</i> - <i>Jean-Louis Comolli</i> | 08 |
| O cinema depois de Auschwitz: os dilemas da representação do Holocausto - <i>Adriana Kurtz</i> | 46 |
| <i>Arroz amargo</i> : neo-realismo, Moscou e Hollywood - <i>Célia Tolentino</i> | 64 |
| A semiologia selvagem de Pasolini - <i>Adalberto Müller</i> | 88 |
| O filme como vontade de representação - <i>Maurício Lissovsky</i> | 106 |
| <i>Dear Doc</i> : o documentário entre a carta e o ensaio fílmico - <i>Consuelo Lins</i> | 114 |
| <i>Lost book found</i> : uma cidade ao rés-do-chão - <i>Cláudia Mesquita</i> | 132 |
| Ensaio de uma imagem só - <i>André Brasil</i> | 150 |
| Comunidades por vir e imagens provisórias - <i>Clarisse Alvarenga</i> | 166 |
| “ <i>Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar minha cultura através do vídeo</i> ” - <i>Cláudia Gonçalves</i> | 180 |
| Lista de ilustrações e normas de publicação | 209 |

Apresentação da edição

L'image n'a pas d'autorité épistémique. Elle incarne la réalité d'un désir qu'elle n'a pas pour mission de combler, mais de réanimer sans fin.

Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards*

Em entrevista publicada no número anterior da *Devires*, solicitamos ao cineasta Jean-Louis Comolli que comentasse a seguinte frase do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro: “Não há mundo pronto para ser visto, um mundo antes da visão, ou antes, da divisão entre o visível (ou pensável) e o invisível (ou pressuposto) que institui o horizonte de um pensamento”. Indagado sobre como o cinema, ao criar seus blocos de movimento/duração (segundo a expressão de Deleuze), inaugura também o pensamento, o cineasta respondeu: “O invisível no cinema é o que, fora do campo, se articula de maneira aleatória com o visível do quadro, mas é, também, ao mesmo tempo, dentro do próprio quadro, aquilo que é ocultado de maneira aleatória pelo desejo do sujeito que olha”.¹

¹ COMOLLI, Jean-Louis. “Não pensar o outro, mas pensar que o outro me pensa”. *Devires*. Cinema e Humanidades. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, v. 2, n. 1, jan.-dez. 2004, p. 166-167.

Entre o visível e o invisível, entre o já pensado e o impensável, entre o mundo filmado e o mundo projetado na tela, se situam as potências estéticas e políticas do cinema, na medida que a *mise en scène* do filme é objeto de um duplo investimento: por um lado, ela aparece publicamente para o corpo social em um espaço público; por outro, os recursos expressivos do filme afetam o corpo individual do espectador, solicitando tanto os sentidos quanto o desejo... É justamente em torno do dispositivo complexo das telas (em suas diversas formas) que hoje se redistribuem os poderes do visível e do invisível, como nota Marie-José Mondzain:

Toda recepção visual diante de uma tela acontece em uma espécie de atopia fugidia, o tempo da visão ou da projeção. Esse não-lugar situa-se no espaço social. É a partir dele que se organiza o espaço dos espectadores, seu lugar a uma distância adequada, mas na escuridão relativa que tende a abolir a distância real dos corpos em relação à tela e dos corpos espectadores entre eles.²

Esse espaço coletivo que abriga simultaneamente a *comunidade do espetáculo* e a *solidão da visão* é tanto estético quanto político. É por isso que Giorgio Agamben pôde afirmar que hoje em dia a exposição (o aparecer, a visibilidade) da verdade e do rosto tornou-se o local por excelência da política, de tal modo que a vida social inteira surge como um campo de batalha no qual as tropas de choque são representadas pela mídia e as vítimas, por todos os povos da terra.³

Com essa abertura, não pretendemos apresentar em tom de alarde ou de catástrofe um diagnóstico sombrio sobre o destino atual do cinema, mas tão-somente indicar de que maneira os filmes e o pensamento que eles criam prosseguem em meio às condições mais adversas na contemporaneidade. Ao propormos esta aliança entre o cinema e as humanidades (subtítulo de nossa revista), o que pretendemos é insistir na fórmula criada por Godard: *o cinema é uma forma que pensa*, e não um mero objeto de pensamento para outros saberes. O cinema não apenas pensa, como também, ao fazê-lo, afeta-nos pela intermediação de uma máquina que se coloca entre os corpos projetados na tela e os outros corpos, o dos espectadores, que, por sua vez, se projetarão naqueles. Essa experiência fundamental dos filmes foi reavivada mais uma

² MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002, p. 49.

³ AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique.* Paris: Payot & Rivages, 2002, p. 107.

vez por ocasião do seminário oferecido por Jean-Louis Comolli no âmbito da cátedra Humanidades e Artes do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (Ieat) da UFMG, que ocorreu no espaço do Cineclubes da UFMG, na Escola de Belas Artes, de 24 de outubro a 27 de novembro de 2005. Como uma amostra significativa das muitas preocupações que animaram o seminário, abrimos este número da *Devires* com o texto da palestra que o teórico e cineasta dedicou ao documentário *Memory of the camps*.

Nesse seminário, a projeção de filmes de diferentes autores (Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Robert Kramer, Pedro Costa, Arnaud Desplières, Ginette Lavigne, Abbas Kiarostami, além de alguns do próprio Comolli), seguida do comentário do cineasta e da discussão com um público formado por pesquisadores de origem variada e com alunos da Pós-Graduação e da Graduação, levou-nos a prosseguir com a edição impressa da *Devires*, depois de termos cogitado transformá-la em uma publicação *on-line* (de produção menos onerosa e mais prática). Resistindo à virtualização crescente que conquista a maioria dos periódicos científicos em outros domínios, que encontraram um abrigo seguro nos portais na Internet, arriscamo-nos a sustentar o projeto editorial e gráfico da *Devires*. Para tanto, realizamos algumas modificações na dinâmica da revista e buscamos novas formas de apoio institucional no âmbito da UFMG, em especial junto à Pró-reitoria de Pós-Graduação.

A partir do próximo número, apoiada pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação e pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, a revista será vinculada institucionalmente ao Mestrado em Antropologia e ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Mestrado e Doutorado), o que reforçará seu caráter transdisciplinar e renovará sua inserção acadêmica, pois contaremos com um novo Conselho Editorial, ampliado pela participação de outros pesquisadores, vinculados prioritariamente ao campo da Antropologia Visual e da Comunicação. Uma outra mudança significativa é que a revista terá, a cada número, um dossiê temático dedicado a um problema relevante para a sua linha editorial, acompanhado de um conjunto de artigos de tema livre, selecionados pelos pareceristas. Para definir

a pertinência dos temas e a organização dos dossiês que guiarão os dois próximos números, planejamos uma jornada de discussões para outubro deste ano, que contará com a presença de alguns integrantes do novo Conselho Editorial e, em especial, com a contribuição de Ismail Xavier, que tem sido um interlocutor inestimável.

Com tais transformações, damos um passo decisivo para firmar a *Devires* no nosso cenário intelectual, consolidando-a como um meio criativo de promover a interlocução entre os múltiplos saberes voltados para a compreensão das dimensões sociais, políticas e estéticas da experiência cinematográfica. Este novo número de passagem ou de transição materializa um duplo gesto: permanece fiel aos propósitos iniciais da revista e também já exhibe os novos rumos por vir. Prova disso é o conjunto dos artigos selecionados: em sua diversidade de temas e de pontos de vista, e para além das caracterizações (muitas vezes simplificadoras) em torno da materialidade dos formatos e das divisões de gênero, eles testemunham como a escritura singular de cada obra re-escreve e reinventa a potência sempre em aberto do cinema.

César Guimarães



A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

Jean-Louis Comolli

Cineasta e teórico do cinema

Resumo: Montado a partir de imagens da liberação do campo de concentração de Bergen-Belsen, colhidas pelo exército inglês ao fim da Segunda Guerra Mundial, o filme *Memory of the camps* lida com o horror: valas, doenças, corpos esqueléticos, pilhas de ossos, cadáveres. O artigo de Jean-Louis Comolli discute como a tensão entre ver e crer é levada ao limite na experiência de um filme em seu enfrentamento com o horror. Como mostrar e ver o insuportável? Como acreditar no inacreditável? Em *Memory of the camps*, essa dupla relação de impossibilidade está em jogo. O cinema é desafiado a filmar o infilmável. O espectador é instado a ver sem possibilidade de se projetar no corpo filmado.

Palavras-chave: Holocausto. Documentário. Lugar do espectador.

Este texto foi elaborado a partir do seminário oferecido por Jean-Louis Comolli na UFMG em novembro de 2005, no âmbito da Cátedra Humanidades e Artes do Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (leat).

Transcrição e Tradução: João Paulo Dumans

Introduction¹

Quand les armées alliées ont envahi l'Allemagne, à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, des troupes anglaises sont entrées dans un des camps de concentration il y a eu plus de 300 camps de concentration en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Allemagne (et même un en Alsace), dont quelques-uns étaient des camps d'extermination : Auschwitz, Belzec, Majdanek, Sobibor, Treblinka... où ont été assassinés en masse six millions de Juifs. Les soldats anglais, donc, sont entrés dans un de ces camps, en Allemagne même, Bergen-Belsen. Bergen-Belsen n'était pas un camp d'extermination, mais un camp de concentration. Quand les nazis ont compris qu'ils avaient perdu la guerre, les SS ont tenté d'effacer les traces de leur entreprise d'extermination, notamment à Auschwitz. Auschwitz a été vidé de ceux qui n'avaient pas encore été gazés. Une partie de ces prisonniers ont été conduits à Bergen-Belsen, où étaient déjà enfermés, dans des conditions épouvantables, depuis des mois et des années, un grand nombre de déportés, surtout de femmes. C'est ce qui explique que quand les soldats anglais ont libéré le camp, ils ont été accueillis par des détenues présentant toutes sortes d'apparences, de degrés dans la souffrance, la déchéance, l'horreur : certaines plus proches d'un état cadavérique, d'autres moins. Il y avait un grand mélange de vivants et de morts. Des milliers de cadavres entassés avaient été laissés sur place. Des centaines de détenus, hommes et femmes, survivaient à peine, mourant de faim et du typhus. Tel est le tableau que découvrent les Anglais en arrivant à Bergen-Belsen une sorte de chaos, un enfer qui mêle en effet les vivants et les morts. Les maîtres SS du camp, hommes et femmes, n'ont pas eu le temps de s'enfuir et sont faits prisonniers, ainsi que le commandant du camp. L'ordre nazi est défait. Les SS, désarmés. Avec les soldats, il y a un photographe anglais, déjà fort connu, qui sera le caméraman de la découverte du camp. Voici ce qu'en dit l'historien Pierre Sorlin:

¹ J'avais précisé à mes auditeurs qu'en règle générale, dans mes cours et séminaires, je ne développe pas les introductions. Dans la mesure où il s'agit ici de projections dans un cadre d'enseignement, il est possible de baliser le parcours du spectateur dans le film.

« Le caméraman, George Rodger, a raconté comment il avait filmé avec son équipe. Quand ils sont arrivés à Bergen-Belsen, ils ont d'abord vu les détenus qu'on venait d'amener, qui n'étaient pas spécialement malades

Introdução¹

Quando os exércitos aliados invadiram a Alemanha, no final da Segunda Guerra Mundial, as tropas inglesas entraram em um dos campos de concentração existentes eram mais de 300 campos na Polônia, na Tchecoslováquia, na Alemanha (e mesmo um na Alsácia). Destes, alguns eram campos de extermínio Auschwitz, Belzec, Sobibor, Treblinka onde foram assassinados em massa seis milhões de judeus. Os soldados ingleses entraram em um desses campos, chamado Bergen-Belsen, na Alemanha. Bergen-Belsen não era um campo de extermínio, mas um campo de concentração. Quando os nazistas compreenderam que haviam perdido a guerra, os integrantes da SS tentaram apagar, sobretudo em Auschwitz, os vestígios de sua empreitada de extermínio. Os prisioneiros que ainda não haviam sido mortos foram retirados de Auschwitz. Alguns deles foram conduzidos a Bergen-Belsen, onde já se encontravam encarcerados, ao longo de meses e anos sob condições terríveis, um grande número de deportados, sobretudo mulheres. Isso explica o fato de que os soldados ingleses, quando libertaram o campo, foram acolhidos por prisioneiros apresentando toda sorte de aparências, de graus de sofrimento, de degradação, de horror: alguns mais próximos de um estado cadavérico, outros menos. Havia uma grande mistura de vivos e mortos. Milhares de cadáveres empilhados foram deixados no local. Centenas de prisioneiros, homens e mulheres, sobreviviam a duras penas, morrendo de fome e de tifo. É com esse cenário que os ingleses se deparam ao chegar a Bergen-Belsen uma espécie de caos, um inferno que de fato misturava vivos e mortos. Os líderes da SS em Bergen-Belsen, homens e mulheres, não tiveram tempo de fugir e foram feitos prisioneiros, assim como o comandante do campo. A ordem nazista estava desfeita. Os integrantes da SS, desarmados. Havia, junto com os soldados, um fotógrafo inglês, já bastante conhecido, que se tornaria o câmara responsável por documentar a abertura do campo. A respeito dele, o historiador Pierre Sorlin diz o seguinte:

“O câmara, George Rodger, contou como havia filmado com a sua equipe. Quando chegaram a Bergen-Belsen, eles viram, primeiramente, os detentos recém-trazidos, que

¹ Eu havia informado aos ouvintes que, em geral, em meus cursos e seminários eu não desenvolvo as introduções. Na medida em que se trata, aqui, de projeções em um contexto de ensino, é possível balizar o percurso do espectador no filme.

et qui manifestaient leur joie d'être libérés. Ils avaient l'impression d'entrer dans un camp de prisonniers. Le choc a été d'autant plus violent quand, au fond du camp, ils ont découvert des montagnes de cadavres. Rodger explique que l'émotion a été telle qu'il n'a pu filmer qu'en adoptant la position du technicien. C'est-à-dire en se posant la question de la lumière, de l'endroit d'où il pourrait obtenir un bon panorama, du meilleur cadrage, du meilleur angle. Faire comme si l'objet n'existait pas. S'il n'avait pas eu ce réflexe mécanique, il n'aurait jamais pu faire le travail qu'il a fait extrêmement rapidement puisque l'ensemble a été tourné en un peu plus d'une semaine ».²

On sait qu'il entrait dans la logique de guerre des Allemands comme des Alliés de filmer les phases de la guerre. Cette guerre a été longuement filmée. Et la libération des camps de la mort l'a été elle aussi: Samuel Fuller a filmé à Falkenau, George Stevens a filmé, les opérateurs soviétiques ont filmé à Auschwitz... On doit souligner cette intrication de la guerre et du cinéma (la célèbre réplique de Fuller à Belmondo dans « Pierrot le fou ») est en soi un événement: plus que dans les guerres précédentes, où elle était déjà intense, la mobilisation des images à des fins de propagande devient massive. Sur tous les fronts s'ouvre un autre front: celui des images de guerre. Il apparaît que le cinéma se voit confié, par les uns et par les autres, symétriquement, une même fonction de représentation et surtout de « preuve »: ce qui est visible, ce qui est montré, devient attestation d'une vérité. C'est le rôle dévolu aux actualités cinématographiques de tous les pays belligérants, comme l'a bien montré Marc Ferro. Eh bien, la question devient un instant plus complexe, le problème plus retors avec « Memory of the camps ».

Donc, les images filmées à Bergen-Belsen ont été envoyées à Londres. Et là, émotion. Ces images choquent. Elle font peur. Un distributeur et exploitant de salles de cinéma anglais, Sidney Bernstein, par ailleurs ami et associé d'Alfred Hitchcock dans une société de production anglo-américaine Transatlantic Pictures, propose aux autorités britanniques de réaliser un film où seraient réunies les images de la libération des camps, tournées par les Alliés et les Soviétiques. Il s'agissait clairement pour Bernstein de montrer l'étendue et l'horreur des crimes

² Je cite ici une intervention de Pierre Sorlin au cours d'un débat animé par Jean-Michel Frodon, dans le cadre des « Lundi de l'INA » : « Le documentaire, trace et effacement ».. J'avais donné « Memory of the Camps » en exemple de la difficulté de tracer une ligne entre récit et document, représentation de la vérité et vérité de la représentation.

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

não estavam muito doentes e manifestavam sua satisfação por estarem livres. Tinham a impressão de entrar num campo de prisioneiros. O choque foi muito mais violento quando, no fundo do campo, eles descobriram montanhas de cadáveres. Rodger explicou que a sensação foi tão intensa, que só consegui filmar assumindo a postura do técnico. Ou seja, colocando-se questões sobre a iluminação, sobre o local de onde poderia conseguir um bom panorama, sobre o melhor enquadramento ou o melhor ângulo. Trabalhando como se o objeto não existisse. Se não tivesse seguido esse reflexo mecânico, ele jamais teria conseguido fazer o trabalho tão rapidamente, já que tudo foi filmado em pouco mais de uma semana.”²

Sabemos que ele entrava na lógica dos alemães e dos aliados de filmar as fases da guerra. Essa guerra foi extensamente filmada. Assim como a liberação dos campos da morte. Samuel Fuller filmou em Falkenau, George Stevens filmou, os câmeras soviéticos filmaram em Auschwitz... Devemos sublinhar que esta relação intrincada entre a guerra e o cinema (a célebre réplica de Fuller a Belmondo em *O Demônio das onze horas*) é em si mesma um evento: mais do que nas guerras precedentes, quando já era intensa, a mobilização de imagens com fins propagandísticos se torna massiva. Sobre todos os *fronts* se abre um outro *front*: o das imagens de guerra. Ao cinema é atribuída, por uns e por outros, simetricamente, uma mesma função de representação e, sobretudo, de “prova”: aquilo que é visível, aquilo que é mostrado, transforma-se no testemunho de uma verdade. É o papel atribuído a todas as reportagens cinematográficas dos países beligerantes, como bem mostrou Marc Ferro. Mas a questão se torna um pouco mais complexa o problema é ainda mais delicado quando se trata do filme *Memory of the camps*.

As imagens filmadas em Bergen-Belsen são enviadas então a Londres. E lá, comoção. As imagens chocam. Causam medo. Um distribuidor e empresário de salas de cinema inglês, Sidney Bernstein, amigo e associado de Alfred Hitchcock numa sociedade de produção anglo-americana, a Transatlantic Pictures, propõe às autoridades britânicas a realização de um filme no qual seriam reunidas as imagens da liberação dos campos, filmadas pelos aliados e pelos soviéticos. Para

² Cito uma intervenção de Pierre Sorlin no debate promovido por Michel Frodon no contexto dos encontros Les Lundis de l'INA, realizado em 16 de janeiro de 2006. “O documentário: vestígio e apagamento”. Mencionei *Memory of the camps* como exemplo da dificuldade de traçar uma linha entre narrativa e documento, representação da verdade e verdade da representação.

nazis. Le projet est mis en chantier. Mais, devant les images de Bergen-Belsen, celles-là précisément, devant la puissance d'horreur de ces images, la question se pose du risque qu'elles soient reçues comme une exagération typique, justement, des images de propagande. Allait-on y croire? N'aurait-on pas le soupçon d'un truquage? Ces scènes n'étaient-elles pas à ce point insupportables qu'elles risquaient d'en devenir invraisemblables? Probablement Bernstein s'ouvre-t-il de ces interrogations à son ami Hitchcock. Qui va donner des conseils et promet même de superviser le montage du film. Ce montage n'ira pas jusqu'au bout: très vite après la victoire, les Alliés considèrent que l'ennemi principal n'est plus l'Allemagne nazie, battue militairement, mais plutôt l'ex-allié, l'Union Soviétique. Un film montrant jusqu'où pouvait aller l'horreur nazie n'était plus opportun. Le film reste sur les étagères. Ce n'est que 50 ans plus tard que la BBC retrouve ces bobines, retrouve la continuité prévue pour le montage, et reconstitue dans ses grandes lignes le film imaginé par Bernstein et Hitchcock. Ce film est donc un document plutôt qu'une œuvre. Il est le fantôme d'une œuvre. Mais les questions qui se sont posées au moment des tournages et du montage sont des questions essentielles, avec lesquelles nous n'en avons pas fini aujourd'hui. Que faire de l'horreur réelle filmée? L'horreur en documentaire n'est-elle pas insupportable? La représentation de l'horreur ne requiert-elle pas narration et fiction? Comment construire la possibilité de croire à l'incroyable? Ces questions, me semble-t-il, n'avaient pas encore été posées. Le cinéma n'avait pas eu encore à se les poser. Il y a la conjonction de la nouveauté radicale de l'horreur nazie et de la possibilité du cinéma d'entrer presque partout, de tout filmer ou presque, avec les caméras de poing type Bell-Howell.

Devant l'inédit de ces images ramenées de Bergen-Belsen, Sidney Bernstein s'interroge, conscient de la nécessité de mettre au point une stratégie narrative pour faire accepter aux spectateurs anglais et européens ce qui paraît trop excessif pour être facilement crédible. Hitchcock donc, consulté, donne quelques conseils. Le premier était de situer ce camp de l'horreur, cet enfer terrifiant, au cœur de l'Allemagne: montrer qu'à côté de Bergen-Belsen, il y avait des fermes tranquilles, des vergers en fleurs, des vaches qui paissaient,

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

Bernstein, tratava-se claramente de mostrar a extensão e o horror dos crimes nazistas. O projeto foi iniciado. Mas, diante das imagens de Bergen-Belsen, precisamente aquelas, diante da potência de seu horror, surgia o risco de que pudessem ser recebidas como um exagero típico, justamente, das imagens de propaganda. Acreditariam nelas? Não haveria suspeitas de trucagem? Não seriam as cenas tão insuportáveis a ponto de se tornarem inverossímeis? Bernstein leva seus questionamentos ao amigo Hitchcock, que dá alguns conselhos e até se compromete a supervisionar a montagem do filme. Essa montagem, contudo, não chegará até o fim: logo após a vitória, os aliados consideram que o principal inimigo não é mais a Alemanha nazista, derrotada militarmente, mas a ex-aliada União Soviética. Já não era tão oportuno um filme que mostrasse até onde poderia ir o horror nazista. O filme é engavetado. E somente 50 anos mais tarde a BBC reencontrará as bobinas, dando a continuidade prevista pela montagem e reconstituindo o filme segundo o haviam imaginado Bernstein e Hitchcock. Este filme é, portanto, muito mais um documento do que uma obra. O fantasma de uma obra. Mas as questões surgidas ao longo das filmagens e da montagem são questões essenciais, e ainda hoje não estão encerradas. O que fazer do horror filmado? Não seria o horror no documentário insuportável? Para representar o horror, não seriam necessárias a narração e a ficção? Como construir a possibilidade de acreditar no inacreditável? Essas questões, ao que me parece, ainda não haviam sido colocadas. O cinema ainda não se tinha feito tais perguntas. Há a conjunção entre a novidade radical do horror nazista e a possibilidade de o cinema estar em todos os lugares, de filmar tudo ou quase tudo, com as câmeras de mão tipo Bell-Howell.

Diante do ineditismo das imagens trazidas de Bergen-Belsen, Sidney Bernstein se interroga, consciente da necessidade de traçar uma estratégia narrativa para que os espectadores ingleses e europeus aceitassem aquilo que era excessivo demais para ser facilmente crível. Hitchcock, depois de consultado, dá alguns conselhos. O primeiro era situar aquele campo do horror, aquele inferno terrível, no coração da Alemanha: mostrar que, ao lado de Bergen-Belsen, havia mulheres tranquilas, jardins floridos, vacas passando, lagos

des lacs romantiques au bord desquels les amoureux se promenaient main dans la main. Ces plans ont donc été tournés spécialement pour *encadrer* les images tournées à Bergen-Belsen. On comprend leur logique: à la fois l'horreur est plus terrible d'être rapportée à une « vie normale », et en même temps elle est ramenée si je puis dire parmi nous, sur la terre des hommes, là où il y a aussi des beautés de la nature et de la poésie, du désir et de l'amour. Situer ces scènes terribles dans leur contexte leur conférait un ancrage dans le monde connu mais en même temps accentuait fortement le contraste entre l'intérieur et l'extérieur du camp, le crime, extraordinaire, et les criminels, eux, ordinaires, vivant dans un monde ordinaire. Le deuxième conseil donné par Hitchcock était de filmer le plus souvent possible (les tournages continuaient durant tout le travail d'ensevelissement des cadavres) en plan-séquence et en panoramique. Le plan-séquence garantissait le lien entre les éléments de la scène (les bourreaux et les victimes par exemple, les cadavres et les spectateurs, etc.) selon la logique bazinienne du « montage interdit » (il est curieux d'observer qu'Hitchcock pouvait à l'occasion raisonner ainsi). Cette manière de tourner était à elle seule une attestation: cela a bien figuré ensemble sur la même scène, dans la même unité de temps, de lieu et d'action: on retrouve les fameuses « trois unités » du théâtre classique, ici reprises par le cinéma. Cette coexistence dans le même plan des éléments divers de la scène est encore accentuée par la recommandation hitchcockienne de filmer en panoramique. Comme on sait, le panoramique *relie* des éléments spatialement séparés mais faisant partie du même ensemble spatio-temporel. La liaison assurée par le mouvement de la caméra qui panoramique est évidemment du même registre que liaison assurée par le plan-séquence: l'unité du plan la continuité dans une durée continue assure de la réalité de la chose. Montage interdit, mais aussi truquage interdit. Le continuum filmique est la surface d'inscription de la réalité de la scène: de sa vérité. Nous définissons l'inscription vraie comme vérité de l'inscription. Cela s'est vraiment inscrit qui était vraiment là. À Bergen-Belsen, cette question du lien jouait comme un embryon de dramaturgie et même de pédagogie politique. On sait que les Alliés, découvrant le spectacle affreux de l'extermination (là où les traces n'avaient pas été effacées),

românticos ao longo dos quais os apaixonados caminhavam de mãos dadas. Esses planos foram então filmados para *enquadrar* as imagens realizadas em Bergen-Belsen. A lógica é compreensível: o horror é ainda mais terrível quando relacionado a uma “vida normal”, ao mesmo tempo que ele é trazido, se assim podemos dizer, para o meio de nós, na terra dos homens, neste lugar onde há também as belezas da natureza e da poesia, do desejo e do amor. Situar essas cenas tão terríveis num contexto era conferir-lhes uma ancoragem no mundo conhecido mas, ao mesmo tempo, era acentuar intensamente o contraste entre o interior e o exterior do campo, o crime, extraordinário, e os criminosos, eles sim, ordinários, vivendo em um mundo ordinário. O segundo conselho dado por Hitchcock era que se filmasse o máximo possível (as filmagens continuavam durante todo o trabalho de retirada dos cadáveres) em plano-sequência e em panorâmica. O plano-sequência garantia a ligação entre os elementos da cena (os carrascos e as vítimas, por exemplo, os cadáveres e os espectadores etc.) segundo a lógica bazaniana da “montagem interdita” (é curioso observar que na ocasião Hitchcock pudesse pensar assim). Essa maneira de filmar era por si só uma atestação: todas aquelas coisas faziam parte da mesma cena, da mesma unidade de tempo, de lugar e de ação: são as famosas “três unidades” do teatro clássico, retomadas aqui pelo cinema. Essa coexistência de elementos diversos da cena num mesmo plano é acentuada ainda mais pela recomendação hitchcockiana de filmar em panorâmica. Como se sabe, a panorâmica *liga* elementos separados espacialmente, mas que fazem parte do mesmo conjunto espaço-temporal. A ligação assegurada pelo movimento da câmera que faz a panorâmica é, evidentemente, do mesmo tipo que a assegurada pelo plano-sequência: a unidade do plano a continuidade numa duração contínua assegura a realidade da coisa. Montagem interdita, mas também trucagem interdita. O *continuum* fílmico é a superfície de inscrição da realidade da cena: de sua verdade. Definimos a inscrição verdadeira como verdade da inscrição. Aquilo que verdadeiramente se inscreveu e que estava verdadeiramente lá. Em Bergen-Belsen, essa questão da *ligação* funcionou como um embrião de dramaturgia e mesmo de pedagogia política. Sabemos que os aliados, ao descobrirem o espetáculo abominável do extermínio (nos lugares onde seus

ont contraint les voisins allemands des camps de la mort à venir voir eux-mêmes, par eux-mêmes, en personne, ce qui s'était passé en quelque sorte sous leurs yeux pendant des années et qu'ils prétendaient ne pas avoir vu. Ainsi, les notables allemands des villages ou des villes proches de Bergen-Belsen, hommes et femmes qui étonnent par leur costume endimanché au milieu des uniformes des soldats et des loques des survivant(e)s, sont-ils conduits à *venir y voir* au bord des fosses communes où les cadavres transportés par les SS sont jetés. Le plan-séquence revenait à attester de la co-présence des spectateurs et des charniers. Le panoramique avait pour effet direct de lier le regard des spectateurs à l'objet de leur regard. Il s'agissait, autrement dit, de ramener du spectateur dans le spectacle: ces charniers, ces montagnes de squelettes, de corps décharnés, de cadavres, ne sont pas n'importe où: ils sont exactement sous le regard de spectateurs dans le film, qui occupent donc une place de spectateurs, homologue en ceci de la place des spectateurs du film, même si, on le verra, la projection du spectateur du film dans le spectateur dans le film n'est évidemment pas imaginable. Mais il y a inscription d'une place qui, même si elle est difficilement acceptable, est perceptible en tant que telle. Il y a *du* spectateur face à cette horreur.

Le film que vous allez voir porte évidemment la trace de ces conseils d'écriture et de narration, même si le montage réalisé cinquante ans après ne conserve pas entiers tous les panoramiques, mais les découpe. Ce qui manque encore dans le montage final, ce sont les sons. Vous entendrez quelques brèves scènes filmées en son direct. Mais la plupart des autres nous arrivent sans le son, soit que le son n'ait pas été enregistré au tournage, soit qu'il ait été perdu. Il convient de préciser ici que les premières scènes filmées à Bergen-Belsen par l'opérateur qui disait son désarroi l'ont été sans le son. Ce n'est qu'en un second temps, précisément quand les Anglais ont décidé de faire un film à partir de ces premières séquences, que du matériel de prise de son a été envoyé sur place. Je rappelle qu'en 1945 encore la prise de son synchrone en extérieurs c'est-à-dire hors des studios est technique malaisée et presque irréalisable : il faut amener sur place un camion-son, véritable studio mobile,

indícios não foram apagados), compeliram os vizinhos alemães do campo da morte a irem ver, em pessoa, aquilo que durante anos tinha se passado sob seus olhos, mas que eles fingiam desconhecer. Assim, os respeitáveis alemães das vilas e cidades próximas a Bergen-Belsen, homens e mulheres que, em seus trajes elegantes, contrastavam com os uniformes dos soldados e os trapos dos sobreviventes, foram conduzidos a *vir e a ver* as valas comuns onde os cadáveres, transportados pelos SS, eram jogados. O plano-sequência atestava mais uma vez a co-presença dos espectadores e das valas com os corpos. O movimento panorâmico tinha o papel de ligar, diretamente, o olhar dos espectadores ao objeto de seu olhar. Tratava-se, dito de outra forma, de levar o espectador para dentro do espetáculo: os ossuários, as montanhas de ossos, os corpos esqueléticos, os cadáveres não estão simplesmente em qualquer lugar; eles estão sob os olhos dos espectadores dentro do filme, que ocupam, neste caso, um lugar homólogo ao do espectador do próprio filme mesmo se, como veremos, a projeção do espectador *do* filme no espectador *dentro* do filme não é de forma alguma imaginável. Mas há a inscrição de um lugar que, embora dificilmente aceitável, é perceptível enquanto tal. Há o espectador diante daquele horror.

O filme que vocês verão carrega, evidentemente, vestígios daqueles conselhos de escritura e narração, mesmo que a montagem feita 50 anos depois não tenha conservado todas as panorâmicas, mas as editado. O que falta ainda à montagem final são os sons. Vocês ouvirão algumas cenas filmadas em som direto. Mas a maioria chega até nós sem som, seja porque o som não foi gravado ao longo das filmagens, seja porque ele se perdeu. Convém esclarecer aqui que as primeiras cenas filmadas em Bergen-Belsen, pelo operador que falava de sua perturbação, ficaram sem som. Foi só num segundo momento, quando os ingleses decidiram fazer um filme a partir dessas primeiras seqüências, que o equipamento de gravação de som foi enviado ao local. Lembro que, em 1945, a gravação sincrônica externa quer dizer, fora do estúdio ainda era uma técnica difícil e quase irrealizável: era necessário levar um caminhão-som, verdadeiro estúdio móvel, bastante volumoso e pesado. Ou, então, gravar o som sem sincronia para em seguida

par définition encombrant et lourd. Ou alors enregistrer du son non synchrone et le synchroniser ensuite à la table de montage, ce qui n'est possible que pour de brèves séquences, le désynchronisme n'étant jamais régulier en raison des différences de vitesse entre le moteur de la caméra et celui du magnétophone. Donc, les Anglais amènent sur place des micros et des magnétophones (le Nagra portable n'existait pas encore). Vous verrez quel rôle les passages en son direct vont jouer dans ce film.

Analyse

Ce que nous avons vu s'apparente davantage à un document qu' à une œuvre. L'analyse que je peux tenter d'en faire n'est donc pas du même ordre que celles que je fais dans le cas d'œuvres construites. Il s'agit ici plutôt de la trace d'un film resté en partie virtuel. Devant la force et la violence même de ce document, il est de notre *devoir de spectateur*, si j'ose formuler ainsi la mission dévolue à chaque spectateur conscient et responsable, de former des hypothèses qui permettent de penser ce qui se passe pour nous, ici et maintenant, dans ces images et ces quelques sons. D'une certaine manière, on peut dire que ce film nous impose de penser. Et, penser, ici, c'est penser l'impensable. C'est penser à la limite du sens. Ce qui se joue tout particulièrement dans ce film peut être défini comme un moment de bascule: nous basculons d'un monde qui est encore un monde du sens à un monde qui est devenu un monde « hors sens », à proprement parler « insensé ». On voit bien comment ceux qui ont filmé ces images, et ceux ensuite qui les ont montées, et ceux ensuite qui les ont commentées, on voit bien qu'ils ont été embarrassés par ce qu'ils ont eu entre les mains. Jamais le cinéma n'avait filmé ça. Jamais, dans l'idée du cinéma, dans le projet du cinéma, dans l'invention du cinéma, dans l'utopie qui s'est réalisée sous la forme du cinéma, pareil spectacle n'était pensable. Aux massacres de masse antérieurs manquaient la « concentration » des camps qui a permis l'extermination concentrée. Et pour cette raison-là, alors même qu'il était inventé depuis vingt ans et qu'il filmait nombre de batailles, le cinéma n'avait pas eu à filmer les grands massacres de la Première Guerre mondiale. Avant, avant... avant le cinéma,

ajustá-lo na mesa de montagem, o que só era possível para seqüências breves, já que a dessincronia nunca era regular devido às diferentes velocidades entre o motor da câmera e o do magnetofone. Os ingleses levam então para o local microfones e magnetofones (o Nagra portátil ainda não existia). Vocês verão o papel que as passagens filmadas em som direto desempenham neste filme.

Análise

O que vimos se parece muito mais com um documento do que com uma obra. A análise que posso tentar fazer dele não é, portanto, da mesma ordem daquela que faria no caso de obras construídas. Trata-se aqui, sobretudo, do vestígio de um filme que permaneceu em parte virtual. Diante da força e da violência deste documento, faz parte do nosso *dever de espectador*, se ousar formular assim essa missão atribuída a cada espectador consciente e responsável, de criar hipóteses que permitam pensar o que está em jogo para nós, aqui e agora, nestas imagens e nestes poucos sons. De certa forma, podemos dizer que este filme nos impõe a necessidade de pensar. E pensar, aqui, é pensar o impensável. É pensar no limite do sentido. Aquilo que está particularmente em jogo neste filme pode ser definido como um momento de desequilíbrio: nós oscilamos entre um mundo que é ainda um mundo do sentido, e um mundo “fora do sentido”, ou melhor dizendo, “insano”. Podemos ver bem como aqueles que filmaram estas imagens, aqueles que em seguida as montaram e aqueles que depois as comentaram, podemos ver bem como eles ficaram desconcertados com o que tinham em mãos. Nunca o cinema havia filmado aquilo. Nunca, na idéia do cinema, no projeto do cinema, na invenção do cinema, na utopia que se realizou sob a forma do cinema, semelhante espetáculo fora pensável. Aos massacres em massa anteriores faltava a “concentração” dos campos que permitiu o extermínio concentrado. E por essa razão, mesmo tendo sido inventado há 20 anos e tendo filmado numerosas batalhas, o cinema não tivera oportunidade de documentar os grandes massacres da Primeira Guerra Mundial. Antes, antes... bem antes do cinema, cabia aos pintores e gravuristas a tarefa de representar os crimes em massa. Podemos pensar

c'est aux peintres et graveurs qu'appartient la charge de représenter les crimes de masse. On pense à cette fresque de Giotto, « Le massacre des innocents », dans la chapelle Scrovegni de Padoue. Il y aura Bosch, Callot, Goya... Mais il semble bien que la peinture répugne aux masses et préfère les situations où les figures sont isolables (Manet qui dessine quelques scènes de la Commune de Paris).

Ce film est donc un défi au cinéma. Filmer ce qui jamais n'avait été filmé, jamais n'avait été imaginé et dont manquait précisément l'image. En même temps, le cinéma relève ce défi, il ne peut que le relever. J'ai dit dans l'introduction que, quand ces images sont arrivées à Londres, les responsables avaient clairement conscience que ce qui était montré là était absolument inédit, jamais vu, et qu'en même temps, peut-être à cause de ça, de cette puissance de rupture du non-encore-vu, c'était difficile à accepter, difficile à croire. Nous avons vu que ce sentiment d'étrangeté radicale était très fort dès le tournage.

Les trois séquences filmées en *son direct* témoignent précisément de cet embarras. Il est clair qu'elles n'ont pas été tourné les premiers jours de l'entrée des troupes anglaises à Bergen-Belsen. Un dispositif particulier, le même, joue dans ces séquences: le personnage un soldat anglais, le commandant allemand du camp et un aumônier anglais sont filmés face caméra, en plan américain large. Devant eux, bien visible, un micro sur un pied. Derrière eux, également bien visibles, le décor du camp, ces corps allongés, ces tentes, cette confusion. La mise en scène frontale n'évoque pas par hasard la rhétorique du témoignage à la barre d'un tribunal. Il s'agit de témoigner. Mais de quoi? Non pas seulement de ce que l'on voit dans d'autres plans, d'autres séquences: cette accumulation d'horreurs. Non. Le témoignage ici porte sur l'instance même de l'inscription: chacun des trois déclarant dit son nom, suivi de la date du jour, de l'heure qu'il est, du nom du camp, et seulement ensuite, comme au tribunal on ne témoigne qu'après avoir juré de dire « toute la vérité », le témoin dit ce qu'il fait là, apporte son témoignage. Comment analyser ces trois séquences bâties sur le même modèle? Comme nous

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

no afresco de Giotto, *O massacre dos inocentes*, na Capela Scrovegni, em Pádua. Haverá Bosch, Callot, Goya... Mas parece que a pintura rejeita as massas e prefere situações nas quais as figuras são isoláveis... (Manet desenha algumas cenas da Comuna de Paris).

Este filme é, portanto, um desafio ao cinema. Filmar aquilo que jamais havia sido filmado, jamais havia sido imaginado, aquilo de que precisamente faltava a imagem. Ao mesmo tempo, o cinema evidencia esse desafio, a única coisa que pode fazer é evidenciá-lo. Eu disse na introdução que, quando estas imagens chegaram a Londres, os responsáveis tinham plena consciência do seu absoluto ineditismo: imagens jamais vistas e que, ao mesmo tempo, talvez por causa disso, por causa daquela potência de ruptura do ainda-não-visto, eram difíceis de aceitar, difíceis de acreditar. Vimos que esse sentimento de estranhamento radical era muito forte desde as filmagens.

As três seqüências filmadas em *som direto* testemunham com precisão aquele constrangimento. É evidente que elas não foram filmadas nos primeiros dias em que as tropas inglesas entraram em Bergen-Belsen. Um dispositivo particular, o mesmo, tem um papel nestas seqüências: os personagens um soldado inglês, o comandante alemão do campo e um capelão inglês são filmados em frente à câmera, em plano americano. Diante deles, bem visível, um microfone sobre um tripé. Por trás deles, igualmente bem visível, o cenário do campo, seus corpos distantes, suas tendas, sua confusão. Não é por acaso que a *mise en scène* frontal lembra a retórica do testemunho perante o tribunal. Trata-se de testemunhar. Mas o quê? Não só aquilo que se vê em outros planos, em outras seqüências: a acumulação de horrores. Não. O testemunho remete aqui à própria instância da inscrição: cada um dos declarantes diz seu nome, seguido de data, hora, nome do campo e, somente depois, como no tribunal onde nunca se testemunha antes de haver jurado dizer “toda a verdade”, ele diz o que faz ali, dá o seu testemunho. Como analisar essas três seqüências construídas sobre o mesmo modelo? Como vemos ao mesmo tempo o corpo falante e o microfone, que registra o depoimento, não podemos negar que a fala que escutamos é a mesma que é proferida diante do aparelho.

voyons en même temps le corps parlant filmé et le micro qui enregistre cette parole, nous ne pouvons pas ne pas constituer les paroles que nous entendons comme celles-là mêmes qui sont proférées devant ce micro. La co-présence à l'image du corps et de la machine (le micro) atteste de ce qu'il s'agit d'un enregistrement *in situ*, à vif: d'une *inscription vraie*. Même chose pour le lien visible constatable visuellement entre le corps parlant filmé et le décor du camp sur lequel ce corps se découpe. Nous sommes vingt ans avant les truquages vidéo et quarante ans avant les truquages numériques: la co-présence dans l'image, l'enregistrement conjoint sur la surface sensible, de deux éléments au moins (ici corps + décor + micro) est une garantie de leur co-présence native. Le référent est conforme à son enregistrement. Et il convient peut-être de renverser la logique représentative: ce n'est pas seulement l'image qui est l'*analogon* de la chose, c'est la chose qui devient l'*analogon* de l'image: le référent est conforme à sa copie, le film valide un certain état du monde à l'instant de la prise de vue. Encore une fois se vérifie le principe de l'inscription vraie comme vérité d'une inscription, c'est-à-dire liaison indiscutable entre un lieu, un temps, un corps, une parole et la machine qui enregistre cette simultanéité, ce *synchronisme*. Le son direct est avant tout une procédure de synchronisation des corps et des machines, du monde et de son enregistrement, de la trace et du signe. En créant un lien indissoluble, très puissant, entre la parole, les corps filmés et le lieu où la chose se déroule, il s'agit d'attester non seulement que ce que l'on voit est certifié par des hommes vivants et parlant, avec leur nom, leur identité, mais que cette attestation valide la machine enregistrante comme capable de manifester une vérité (celle de l'inscription). Ainsi, l'événement est validé par la parole enregistrée, mais l'enregistrement et ses outils à leur tour sont validés par l'événement devenu *événement d'enregistrement*. Le fait, d'ailleurs, que ce soient des ennemis qui soient successivement requis à ce procès en validation (le soldat anglais puis le commandant SS) nous dit que l'événement possède une dimension qui excède les divisions, qui transcende la dimension même de la guerre. Nous sommes dans une boucle: chacun des pôles valide et est validé par chaque autre. Il y a là un effort, une redondance, qui nous disent, par contraste, combien la prise de

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

A presença simultânea da imagem do corpo e da máquina (o microfone) atesta que se trata ali de um registro feito *in situ*, ao vivo: de uma *inscrição verdadeira*. O mesmo ocorre no caso da ligação visível constatável visualmente entre o corpo filmado que fala e o cenário do campo recortado pela sua imagem. Estamos 20 anos antes das trucagens de vídeo e 40 anos antes das trucagens digitais: a co-presença na imagem, o registro conjunto na superfície sensível de pelo menos dois elementos (neste caso, corpo+cenário+microfone) é uma garantia de sua co-presença originária. O referente é correspondente ao seu registro. E convém talvez reverter a lógica representativa: não é somente a imagem que é o *analogon* da coisa, mas a coisa se transforma no *analogon* da imagem: o referente é correspondente à sua cópia, o filme valida um certo estado de mundo no instante da captação. Mais uma vez verifica-se o princípio da *inscrição verdadeira* como verdade de inscrição, quer dizer, ligação inquestionável entre um lugar, um tempo, um corpo, um discurso e a máquina que registra essa simultaneidade, *sincronismo*. O som direto é antes de tudo um processo de sincronização dos corpos e das máquinas, do mundo e de seu registro, do vestígio e do signo. Criando uma ligação indissolúvel, muito forte, entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde as coisas se passam, trata-se de atestar não somente que aquilo que vemos é certificado por homens vivos e falantes, com seus nomes, identidades etc., mas também que a própria máquina, responsável por esses registros, é capaz de manifestar uma verdade (aquela da inscrição). Assim, o evento é validado pelo discurso registrado, mas o registro e seus instrumentos são por sua vez validados pelo evento, transformado em *evento de registro*. Aliás, o fato de que sejam inimigos aqueles sucessivamente solicitados para esse processo em validação (o soldado inglês, depois o comandante da SS) nos diz que o evento possui uma dimensão que extrapola as divisões, que transcende a própria dimensões da guerra. Estamos num circuito fechado: cada um dos pólos valida e é validado por cada um dos outros. Pode-se notar aí um esforço, uma redundância, que nos mostram, em contraste, o quanto o “olhar” do cinema já era considerado como passível de falsificação, de truques, de manipulações etc. Esse excesso de precaução nos fala da fragilidade originária da imagem cinematográfica, de sua instabilidade,

vues cinématographiques est considérée déjà comme falsifiable, susceptible d'être truquée, manipulée, etc. Cet excès de précaution nous dit la fragilité native de l'image cinématographique, son instabilité, sa réversibilité. Nous dit ce « je sais bien mais quand même » qui gouverne (selon moi) la place du spectateur de cinéma. Il convient ici, plus que jamais, de s'entourer de garanties. De persuader le spectateur que tout cela s'est bien trouvé devant l'œil mécanique de la caméra, que c'était « du réel » et non pas du « virtuel » ou de « l'artificiel ». Bernstein et Hitchcock savent bien que le spectateur de cinéma est méfiant. Qu'il veuille à la fois être dans l'illusion et ne pas être trompé. Alors, en effet, ces trois séquences en son direct jouent comme garantie du sérieux de l'ensemble du film. J'observe en passant ce que cette validation passe par la parole et par l'énoncé du nom propre. Le corps propre dit le nom propre. Une parole liée à une identité, d'un lien indestructible, affirme un nom. Ce nom en quelque sorte signe la vérité de la scène. C'est une signature. Sans doute Bernstein ni Hitchcock n'avaient pas en 1945 pris conscience de la dimension extrême de la Shoah. Et moins encore pouvaient-ils avoir analysé, comme le fit trente ans plus tard Pierre Legendre, qu'il s'agissait pour les Nazis de détruire non seulement les Juifs en tant qu'hommes, mais de détruire leurs noms et les filiations dans lesquels ces noms et ces êtres s'inscrivaient. Il est émouvant d'entendre témoins et bourreau dire leur nom face à que nous verrons, un peu plus loin dans le film, affiché comme « nombre inconnu » des corps ensevelis dans les fosses communes. Je dirai de manière assez marquée que le cinéma est là pour témoigner qu'il y a des noms, pour porter des noms contre une logique visant à détruire les noms, c'est-à-dire à détruire la dimension sociale, historique et collective de la vie humaine. Je renvoie là-dessus à Legendre (« Leçons IV, suite 2, Filiation Fondement généalogique de la psychanalyse ») et à Giorgio Agamben (« Homo sacer 1. Le pouvoir souverain et la vie nue », « Homo sacer 3. Ce qui rest d'Auschwitz » et « Moyens sans fin »). Mais on peut aussi penser parmi bien d'autres auteurs à Georges Perec (« W ou le souvenir d'enfance ») et à Robert Bober (« Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise »).

de sua reversibilidade. Fala-nos deste “eu sei, mas mesmo assim” que governa (segundo penso) o lugar do espectador no cinema. Convém neste caso, mais do que nunca, cercar-se de garantias. Persuadir o espectador de que tudo aquilo aconteceu de fato diante do olho mecânico da câmera, que se tratava de “real” e não de “virtual” ou “artificial”. Bernstein e Hitchcock sabem muito bem que o espectador de cinema tem suas desconfianças. Que ele quer, ao mesmo tempo, estar na ilusão e não ser enganado. Assim, efetivamente, essas três seqüências em som direto têm o papel de garantir a seriedade do filme como um todo. Podemos observar que essa validação passa pela palavra e pela enunciação do próprio nome. O próprio corpo diz seu nome próprio. Uma palavra ligada a uma identidade, por uma ligação indestrutível, afirma um nome. De alguma forma esse nome certifica a verdade da cena. É uma assinatura. Sem dúvida, em 1945 Bernstein e Hitchcock não tinham consciência da dimensão extrema da Shoah. E menos ainda poderiam ter analisado, como o fez 30 anos mais tarde Pierre Legendre, que se tratava para os nazistas de exterminar não somente os judeus enquanto homens, mas de destruir seus nomes e as filiações nas quais estes nomes e estes seres se inscreviam. É comovente ouvir testemunhas e carrasco declararem seus nomes diante do que veremos, um pouco mais adiante no filme, identificado pela inscrição “número desconhecido”, referindo-se aos corpos embalados e jogados nas valas comuns. Eu diria, de forma bastante enfática, que o cinema está lá para testemunhar que há nomes, para sustentar nomes contra uma lógica que visa a destruir os nomes, ou seja, a destruir a dimensão social, histórica e coletiva da vida humana. Indico a esse respeito as obras de Legendre (*Leçons IV, suite 2, Filiation Fondement généalogique de la psychanalyse*) e de Giorgio Agamben (*Homo sacer 1. O poder soberano e a vida nua; Homo sacer 3. Ce qui rest d'Auschwitz; Moyens sans fins*). Mas podemos também pensar entre vários outros autores em Georges Perec (*W ou le souvenir d'enfance*) e Robert Bober (*Réfugié provenant d'Allemagne, Apatride d'origine polonaise*).

Observemos que esse esforço do qual acabei de falar, essa redundância nos procedimentos de sincronismo que são a marca da inscrição verdadeira (corpo+cenário+máquina), deve ser também compreendido como tentativa de lutar

Observons aussi que cet effort dont je viens de parler, cette redondance dans les procédures de synchronisme qui sont la marque de l'inscription vraie (corps+décor+machine) doit aussi se comprendre comme tentative de lutter contre une ambivalence fondamentale liée à l'inscription vraie elle-même. L'inscription vraie peut parfaitement au cinéma enregistrer un mensonge (cf. Lubitsch). Elle ne dit pas que l'énoncé filmé est vrai, mais que les circonstances de l'enregistrement portent la trace du filmage de l'énoncé. Il s'agit donc pour Bernstein et Hitchcock de renforcer, si j'ose dire, la vérité de l'inscription. C'est pourquoi le micro est filmé: ce serait un effet de mise à distance, de mise en abyme, qui joue ici à l'inverse comme preuve même de l'enregistrement. Ce n'est pas seulement le corps et le décor qui sont dans une relation de fait avec la machine qui les filme ensemble: c'est la machine elle-même qui se filme filmante (le micro filmé) pour inscrire l'acte même d'inscrire.

On verra dans tout ce jeu de précautions le signe de l'embarras extrême dans lequel se trouvent les fabricants du film. Cet embarras témoigne donc doublement: de la dimension extraordinaire de ce qui est filmé à Bergen-Belsen, d'abord; mais ensuite du fait que quand se pose au cinéma la question du vraisemblable ou du crédible, le doute ne cesse pas. Il résiste, il ressurgit. Comment s'en débarrasser? Ce n'est pas au cinéma qu'on s'en débarrasse. Ce sera bien plus certainement au cours du grand procès qui s'ouvre bientôt à Nuremberg, ce sera aussi l'effet du long travail des historiens (entre cent autres: Raul Hilberg, Annette Wievorka, Sylvie Lindeperg). Au cinéma, le doute est toujours là, présent, même quand il n'est pas permis, même quand les procédures de mise en scène tentent de l'annuler. Retrouvons ici cette idée qu'au cinéma doute et croyance ont partie liée.

Il faut également noter que ce qui est « difficile à croire » dans les images ramenées de Bergen-Belsen l'est d'autant plus qu'en 1945, la destruction des Juifs d'Europe n'est pas encore apparue dans toute sa dimension exorbitante. C'est même le contraire: consciemment ou non, la dimension *juive* de l'extermination est minorée, et parfois tout simple-

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

contra uma ambivalência fundamental ligada à própria inscrição verdadeira. A inscrição verdadeira pode perfeitamente, no cinema, registrar uma mentira (cf. Lubitsch). Ela não diz que o enunciado filmado é verdadeiro, mas que as circunstâncias do registro trazem a marca da filmagem do enunciado. Portanto, trata-se para Bernstein e Hitchcock de reforçar, se assim posso dizer, a verdade da inscrição. É por isso que o microfone é filmado: será um efeito de *mise à distance*, de *mise en abyme*, que desempenha neste caso, ao contrário, a função de prova mesma do registro. Não são somente o corpo e o cenário que se encontram nessa relação factual com a máquina que os filma em conjunto: é a própria máquina que se filma filmante (o microfone filmado) para inscrever o próprio ato da inscrição.

Veremos em todo esse jogo de precauções o signo do embaraço extremo no qual se encontram os produtores do filme. Esse embaraço testemunha, portanto, duplamente: primeiro, a dimensão extraordinária daquilo que é filmado em Bergen-Belsen; e em seguida que, quando se coloca ao cinema a questão do verossímil ou do crível, a dúvida nunca cessa. Ela resiste, ela ressurgue. Como se livrar dela? Não é no cinema que nos livraremos. Será, com toda a certeza, ao longo do grande processo que, pouco depois, se iniciará em Nuremberg, será também o efeito do longo trabalho dos historiadores (entre muitos outros: Raul Hilberg, Annette Wievorka, Sylvie Lindeperg). No cinema, a dúvida estará sempre presente, mesmo quando não for permitida, mesmo quando os procedimentos de *mise en scène* tentarem anulá-la. Retomemos aqui esta idéia de que, no cinema, dúvida e crença estão ligadas.

Deve-se igualmente notar que o que é “difícil de acreditar” nas imagens feitas em Bergen-Belsen o é tanto mais porque em 1945 o extermínio dos judeus da Europa ainda não havia se revelado em toda a sua exorbitante dimensão. Muito pelo contrário: conscientemente ou não, a dimensão *anti-semita* do extermínio é minimizada, e por vezes mesmo ignorada. Indico a esse respeito o trabalho de Sylvie Lindeperg (*Clio de 5 à 7*). Em *Noite e neblina* (1955), de Alain Resnais, não há menção explícita ao extermínio dos judeus na Europa. E se alguma coisa é dita em *Memory of the camps*, é no único

³ Dans le texte d'une conférence au Collège de philosophie, « Ouvrir les camps, fermer les yeux », dont je viens de prendre connaissance (2 mai 2006), Georges Didi-Huberman analyse longuement, à propos des images tournées par Samuel Fuller à Falkenau, reprises et commentées par Fuller lui-même dans le film d'Emil Weiss, les « conditions de lisibilité » de ces images tournées au moment de l'ouverture des camps. Je cite ici le passage de Walter Benjamin qui est au centre de l'analyse de Georges Didi-Huberman : « Ce qui distingue les images (Bilder) des "essences" de la phénoménologie, c'est leur marque historique. (Heidegger cherche en vain à sauver l'histoire pour la phénoménologie, abstraitement, avec la notion d'"historialité"). [...] La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité (Lesbarkeit) qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir "à la lisibilité" représente certes un point critique déterminé du mouvement (kritischer Punkt der Bewegung) qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité (Erkennbarkeit) déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à exploser. [...] Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois au Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature imaginaire (bildlich). Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image qui est lue (das gelesene Bild) je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux (des kritischen, gefährlichen Moments), qui est le fond de toute lecture (Lesen) (W. Benjamin, Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989). » Je remercie François Rousset de m'avoir communiqué le texte de cette conférence.

ment ignorée. Je renvoie là-dessus au travail de Sylvie Lindeperg (« Clio de 5 à 7 »). Dans « Nuit et brouillard » (1955), il n'y a pas de mention explicite de l'extermination des Juifs d'Europe. Et si la chose est dite dans « Memory of the camps », c'est dans le seul commentaire écrit et dit (par Trevor Howard) cinquante ans plus tard. Voilà qui nous intéresse du point de vue d'une analyse du rapport du cinéma à l'histoire: ce qui a été filmé à Bergen-Belsen l'a été sans savoir et sans comprendre la dimension même de l'événement filmé. L'opérateur, les monteurs, les opérateurs suivants ont filmé et monté sans avoir conscience de la portée des éléments qu'ils fabriquaient. C'est extrêmement troublant. Filmer sans savoir, filmer sans comprendre. Filmer pour voir, mais plus tard, dans l'après-coup de l'histoire. Il y a urgence à filmer même si on ne sait pas le sens que ça peut avoir. Filmer pour ramener un sens non encore donné, non encore possible, mais déjà inscrit sans qu'on le sache dans ce qui est filmé. Comme s'il y avait un dialogue direct entre l'événement et le film, qui anticipe sur le travail des historiens. Le trouble perçu et déclaré par les réalisateurs du film témoigne aussi de cette opacité non encore éclaircie et pourtant filmée, comme s'il y avait la promesse d'un sens, d'une *signification* en tout cas, d'une signification de type historique (cf. le travail fondamental de Raul Hilberg, « La destruction des Juifs d'Europe », qui constitue à défaut d'explication, la description la plus précise et la plus fouillée de l'entreprise d'extermination nazie). Le film abrite un sens non encore levé³. C'est dire aussi que ce qui est enregistré dans un film n'est pas toujours loin de là l'effet ou le résultat d'une volonté claire et déterminée. Le cinéma filme au-delà de ce que savent ou veulent les hommes qui s'en servent.

Et peut-être jamais le cinéma n'aura été aussi utile qu'à travers ce tournage. Cette nécessité coïncide avec le moment où il n'est plus si facile de croire en la véracité des images. Paradoxe. Quand les spectateur des premiers films voyaient les feuilles des arbres bouger, ils y croyaient malgré la conscience de l'artificialité des conditions de la projection (« je sais bien mais quand même »). Ils étaient émerveillés parce que les feuilles des arbres bougeaient. Le spectateur de 1945,

comentário escrito e dito (por Trevor Howard) 50 anos depois. Aí está o que nos interessa numa análise que leva em conta a relação entre o cinema e a história: aquilo que foi filmado em Bergen-Belsen o foi sem que se soubesse e sem que se compreendesse a própria dimensão do evento filmado. O câmara, os montadores, os câmeras que vieram em seguida filmaram e montaram sem ter consciência do alcance dos elementos que fabricavam. É extremamente perturbador. Filmar sem saber, filmar sem compreender. Filmar para ver, mas somente depois, num outro momento da história. Há uma urgência em se filmar mesmo que não se saiba o sentido que aquilo possa ter. Filmar para trazer um sentido ainda não dado, ainda não possível, mas já inscrito naquilo que se filma sem que se saiba. Como se houvesse um diálogo direto entre o evento e o filme, que antecipa o trabalho dos historiadores. A perturbação percebida e declarada pelos realizadores do filme testemunha também aquela opacidade ainda não esclarecida, e contudo filmada, como se houvesse a promessa de um sentido, de uma significação ao menos, de uma significação de natureza histórica (cf. o trabalho fundamental de Raul Hilberg, *La destruction des Juifs d'Europe*, que constitui, na falta de explicação possível, a descrição mais precisa e mais bem investigada da empreitada de extermínio nazista). O filme abriga um sentido ainda não revelado.³ Pode-se dizer também que aquilo que é registrado num filme nem sempre é longe disso o efeito ou o resultado de uma vontade clara e determinada. O cinema filma para além daquilo que sabem ou desejam os homens que dele se servem.

E talvez o cinema nunca tenha sido tão útil quanto através dessa filmagem. Essa necessidade coincide com um momento no qual já não é tão fácil acreditar na veracidade das imagens. Paradoxo. Quando os espectadores dos primeiros filmes viam as folhas das árvores mexerem, eles acreditavam, apesar de terem consciência da artificialidade da projeção (“eu sei, mas mesmo assim”). Eles estavam maravilhados porque as folhas das árvores mexiam. O espectador de 1945, 50 anos depois do nascimento do cinema, não pode mais acreditar nisso da mesma forma. A dúvida quanto à veracidade ou à autenticidade das imagens se acentuou consideravelmente, na medida em que a própria história

³ Num texto de uma conferência realizada no Collège de Philosophie, “Ouvrir les camps, fermer les yeux”, do qual acabo de tomar conhecimento (2 de maio de 2006), Georges Didi-Huberman faz uma longa análise, tendo em vista as imagens filmadas por Samuel Fuller em Falkenau, retomadas e comentadas por ele mesmo no filme de Emil Weiss, das “condições de legibilidade” dessas imagens, feitas no momento da abertura dos campos. Cito aqui uma passagem de Walter Benjamin que é central na análise de Georges Didi-Huberman: “O que distingue as imagens (Bilder) das ‘essências’ da fenomenologia é sua marca histórica. (Heidegger procura em vão salvar a história para a fenomenologia, abstratamente, com a noção de ‘historialidade’.) [...] A marca histórica das imagens não indica apenas que elas pertencem a uma época determinada, ela indica sobretudo que elas só têm legibilidade (Lesbarkeit) em uma época determinada. E o fato de atingir ‘a legibilidade’ representa, é verdade, um ponto crítico determinado do movimento (kritischer Punkt der Bewegung) que as anima. Cada presente é determinado pelas imagens que lhe são sincrônicas; cada Agora é o Agora de uma conhecibilidade (Erkennbarkeit) determinada. Com ele, a verdade é carregada de tempo até explodir. [...] Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é o ponto em que o Outrora encontra o Agora em uma fulguração e forma uma constelação. Em outros termos: a imagem é a dialética estancada. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é meramente temporal, a relação entre o Outrora e o Agora é dialética: ela não é de natureza temporal, mas de natureza imaginal (bildlich). Só as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, ou seja, não arcaicas. A imagem que é lida (das gelesene Bild) quero dizer, a imagem no Agora da conhecibilidade eleva ao mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso (des kritischen, gefährlichen Moments), que é o fundo de toda leitura (Lesen).” (BENJAMIN apud HUBERMAN. 2006). Agradeço a François Roussel por ter me informado sobre o texto dessa conferência.

cinquante ans après la naissance du cinéma, ne peut plus y croire de la même manière. Le doute quand à la véracité ou quant à l'authenticité des images s'est considérablement accru, à mesure que l'histoire elle-même a manipulé les images. Le spectateur d'aujourd'hui doit faire un certain travail pour retrouver la possibilité la chance de croire à ce qu'il voit. Ce qui est donné d'emblée, la règle, c'est plutôt le doute, le scepticisme. La croyance dans la possibilité de croire encore est en chute libre. Il y a eu les films de propagande, il y a eu les photos truquées en Union Soviétique, il y a eu les faux cadavres de Timisoara. Et tant d'autres. La preuve par l'image a perdu toute puissance, elle est même devenue particulièrement suspecte. Disons que dans l'ensemble le spectateur d'aujourd'hui, cinéma et télévision, a perdu confiance. Il croit sans croire et se défend de croire encore. Peut-être pourrait-on dire qu'en 1945, avec les images faites à la libération des camps, se développe ou s'intensifie la crise qui affecte la relation du spectateur au visible d'abord, au filmable ensuite.

Comment analyser la place du spectateur supposée par « Memory of the camps »? Je rappelle que je définis la place du spectateur comme une place de projection. Le spectateur, au cinéma, (se) projette sur l'écran, sur la projection qui occupe l'écran. Le corps empêché du spectateur se projette dans les corps filmés, qui ne sont généralement, eux, pas empêchés. Bougeant, parlant, agissant: tout ce que le corps du spectateur ne peut faire, l'acteur ou le corps filmé le font sur l'écran. Le corps filmé est d'une certaine manière la compensation du corps spectateur. Mais, au-delà de cette compensation de l'infirmité consentie des uns, les spectateurs, par la vivacité ou la prégnance des autres, les acteurs, il y a l'opération même de la cinégénie: filmé, le corps humain peut acquérir une grâce et une beauté qu'il n'a pas toujours dans la vie. Disons que, potentiellement, le corps filmé est l'apothéose du corps humain. Le cinéma (mais tous les arts figuratifs) fonctionnent sur le modèle de la statuaire grecque, qui reflète la beauté et la grâce répandue par les Dieux sur les visages et les corps des hommes. La figuration du corps humain garde quelque chose de cette magie divine. Cette dimension d'exaltation du corps dans la figuration et la projection est évidemment barrée dans

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

passou a manipular as imagens. O espectador de hoje deve fazer um certo esforço para reconquistar a possibilidade a oportunidade de acreditar naquilo que vê. Aquilo que é dado de antemão, a regra, é sobretudo a dúvida, o ceticismo. A crença na possibilidade de acreditar está em queda livre. Houve os filmes de propaganda, as fotos trucadas na União Soviética, os falsos cadáveres em Timisoara. E muito mais. A prova pela imagem perdeu toda a sua força, tornou-se, na verdade, particularmente suspeita. Digamos que, de forma geral, o espectador de hoje, no cinema e na televisão, perdeu a confiança. Ele acredita sem acreditar e se ainda se proíbe de acreditar. Podemos talvez dizer que em 1945, a partir das imagens feitas durante a liberação dos campos, desenvolve-se ou intensifica-se a crise que afeta a relação do espectador com o visível, em primeiro lugar, e com o filmável em seguida.

Como analisar o lugar do espectador presumido pelo filme *Memory of the camps*? Relembro que eu defino o lugar do espectador como um lugar de projeção. O espectador, no cinema, (se) projeta na tela, na projeção que ocupa a tela. O corpo imobilizado do espectador se projeta nos corpos filmados, que, por sua vez, geralmente não estão imobilizados. Mexer, falar, agir: tudo aquilo que o corpo do espectador não pode fazer o ator ou o corpo filmado faz na tela. O corpo filmado é, de certa forma, a compensação do corpo espectador. Mas, para além dessa compensação da debilidade assumida por uns, o espectador, por meio da vivacidade e pregnância dos outros, os atores, há a própria operação da “cinegenia”: filmado, o corpo humano pode adquirir a graça e a beleza que nem sempre possui na vida. Digamos que, potencialmente, o corpo filmado é a apoteose do corpo humano. O cinema (e todas as artes figurativas) funciona com base no modelo das estátuas gregas, que reflete a beleza e a graça distribuída pelos deuses nos rostos e corpos humanos. A figuração do corpo humano guarda algo dessa magia divina. Essa dimensão de exaltação do corpo na figuração e na projeção é evidentemente obstruída nas imagens de Bergen-Belsen. Aqui e ali, enquanto isso, George Rodger filma cadáveres que se assemelham a estátuas, corpos anêmicos que parecem de mármore, rostos carregando um ríctus mortal que pode parecer extático. Essas cintilações de beleza na morte são

les images de Bergen-Belsen. Ici et là, cependant, George Rodger filme des cadavres qui ressemblent à des statues, des corps exsangues qui semblent de marbre, des visages emportés par un rictus mortel qui peut paraître extatique. Ces éclats de beauté dans la mort sont à la fois fascinants et effrayants. Ils captent les regards mais tuent le regard comme expression d'un désir et réassurance d'une relation de dignité.

En bref, ce film est un catalogue des corps et des états des corps dont peu d'autres films dans l'histoire du cinéma donnent pareil exemple. Toutes les sortes de corps, tous les états sont présents et filmés, du plus familier (proche de nous) au plus étranger (ces cadavres squelettiques). Eh bien, dans aucun de tous ces corps étalés nous ne pouvons à l'évidence reconnaître « le nôtre » sans un extrême malaise. Le malaise est ici la condition du regard. Regarder la face de la mort c'est regarder sans espoir de retour. Ce regard, le nôtre, ne nous sera pas rendu. Inégalité extrême des deux corps: le corps-spectacle et le corps-spectateur. Les corps ici exposés sont des corps et de l'horreur et de l'indignité. La dignité comme dimension même de l'être-humain retirée en même temps que la vie aux victimes par les bourreaux, et d'avoir accompli les forfaits dont nous voyons les traces, toute dignité retirée aux bourreaux eux-mêmes par eux-mêmes. Quant à l'horreur, c'est avant tout l'horreur des corps suppliciés. Les cadavres décharnés sont évidemment insupportables à regarder par la destruction qu'ils manifestent de toute notion de *corps humain*, d'humanité en tant que corps propre à l'homme, d'identité liée à cette singularité des corps, tous ici confondus dans la répétition des déchéances physiques, des démembrements, confondus dans la masse où il n'y a plus de visages, plus de noms. Quant aux corps bien nourris des SS qui transportent ces squelettes tout juste encore couverts de peau, ils sont eux aussi répugnants: ce sont les corps des bourreaux, et leur bonne santé apparente est une insulte à la qualité d'homme. Pour ce qui est des spectateurs montrés dans le film, je l'ai dit, ces voisins allemands du camp, notables ou bourgeois des environs, endimanchés, qui viennent sur ordre des vainqueurs et sous la contrainte des baïonnettes, regarder le terrifiant spectacle de l'ensevelissement des ces milliers de cadavres dans des

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

ao mesmo tempo fascinantes e assustadoras. Elas captam os olhares, mas destroem o olhar como expressão de um desejo e afirmação de uma relação de dignidade.

Em suma, este filme é um catálogo de corpos e de estados de corpos como raramente se viu na história do cinema. Todos os tipos de corpos, corpos em todos estados estão presentes e são filmados, do mais familiar (próximo de nós) ao mais estranho (aqueles cadáveres esqueléticos). Pois bem, em nenhum desses corpos exibidos podemos reconhecer “o nosso” sem um extremo mal-estar. O mal-estar aqui é a condição do olhar. Olhar a face da morte é olhar sem esperança de retorno. Esse olhar, o nosso, não nos será devolvido. Desigualdade extrema de dois corpos: o corpo-espetáculo e o corpo-espectador. Os corpos aqui expostos são corpos e são o horror, a indignidade. A dignidade como dimensão mesma do ser humano é subtraída às vítimas no momento em que vida lhes é retirada pelos carrascos, e subtraída aos carrascos por terem cometido os crimes cujas marcas podemos ver. Quanto ao horror, é antes de tudo o horror dos corpos supliciados. Os cadáveres esqueléticos são evidentemente insuportáveis de se ver pela destruição que manifestam de toda a noção de *corpo humano*, de humanidade enquanto corpo próprio ao homem, de identidade ligada à singularidade dos corpos, todos confundidos aqui pela repetição da degradação física, dos desmembramentos, confundidos na massa onde já não existem rostos ou nomes. Quanto aos corpos bem nutridos dos SS que transportam esses esqueletos quase sem pele, eles também são repugnantes: são os corpos dos carrascos, e sua boa saúde aparente é um insulto à qualidade de homem. Quanto aos espectadores mostrados no filme, como já disse, os vizinhos alemães do campo, burgueses e personalidades dos arredores, endomingados, que vêm, por ordem dos vencedores e sob a pressão das baionetas, ver o terrível espetáculo dos corpos de milhares de cadáveres jogados nas fossas comuns, ver⁴ quer dizer, tomar consciência, guardar na mente como o trabalho dos SS, que carregam nos braços os corpos que eles próprios exterminaram, é “concluído” nos grandes tratores. Pois bem, esses corpos de espectador também não são propícios às nossas projeções: eles vêm como nós, é verdade, mas numa outra história. Só podemos

⁴Há aqui um jogo de palavras, sem equivalência em português, entre o verbo olhar (regarder) e o verbo guardar (garder). [N. T.]

fosses communes, regarder c'est-à-dire prendre conscience, garder en conscience comment le travail des SS qui portent à bras le corps les cadavres mêmes de ceux qu'ils ont tués est « fini » au bulldozer. Eh bien, ces corps de spectateurs ne sont pas non plus propices à nos projections: ils voient comme nous, certes, mais dans une autre histoire. Nous ne pouvons les penser que comme complices de toute cette horreur. C'est ainsi qu'ils sont inscrits par la mise en scène militaire des Anglais. Et leur émotion même, leurs larmes parfois, ne peuvent nous émouvoir: ils ne voulaient pas voir, qu'ils voient ! « Ils » ne sont pas « nous ». Ils le sont d'autant moins, si je puis dire, qu'ils sont contraints de voir. Chez eux, le regard n'est pas libre. En ce sens, ils se distinguent des spectateurs du film. Libre de voir et de ne pas voir. De mettre comme les enfants sa main devant ses yeux. « Eux », ils ne peuvent pas ne pas voir. Le regard contraint des spectateurs dans le film s'oppose au regard non contraint des spectateurs du film. Tout le corps, tous les sens sont contraints, chez le spectateur de cinéma, sauf précisément le regard et l'écoute libres d'agir, c'est-à-dire d'associer, même s'ils sont confrontés à la forme plus ou moins contraignante d'une écriture cinématographique qui s'imposera certes à ces deux sens comme un donné, mais qu'ils peuvent, dans la mesure où ils entendent et voient, reformuler à leur manière, sur l'écran mental du spectateur. La représentation d'une contrainte exercée sur les spectateurs filmés nous les rend inappropriables.

Il y a pourtant une homologie des places, qui reste active, mais en un autre sens. Encore une fois, par ce principe simple de relier la mort horrible *horribile visu* aux regards des hommes, fussent-ils contraints, la mise en scène le mot, là, convient plus que jamais nous assure au moins que ces spectateurs qui étaient là avant nous y ont cru, eux. De la croyance inscrite dans des regards a entouré ces inhumations inhumaines. L'épisode Bergen-Belsen est validé non seulement par les prises de parole *in* et en son direct des trois témoins qui donnent leur nom, qui disent le lieu et le moment. Il est validé par la présence et l'action de regarder de ces spectateurs que l'on a traînés là sur place, qui ne peuvent faire autrement que de regarder l'insupportable, sans

pensá-los como cúmplices daquele horror. É assim que eles são inscritos pela *mise en scène* militar dos ingleses. E a sua emoção, as suas lágrimas, não são capazes de nos comover: eles não queriam ver, mas que vejam! “Eles” não são “nós”. Eles o são ainda menos, se assim posso dizer, já que são obrigados a olhar. Neles, o olhar não é livre. Nesse sentido, eles se distinguem do espectador do filme. Livre para ver e para não ver. Para tapar os olhos com as mãos feito uma criança. “Eles” não podem não olhar. O olhar forçado dos espectadores no filme se contrapõe ao olhar não forçado dos espectadores do filme. No espectador de cinema, todo o corpo, todos os sentidos são limitados, à exceção precisamente da visão e da audição livres para agir, ou seja, para associar, mesmo se confrontados à forma mais ou menos limitadora de uma escritura cinematográfica, impondo-se a estes dois sentidos com algo dado, mas ainda assim suscetível às reformulações que se dão na tela mental do espectador, na medida em que este pode ver e ouvir. A representação da imposição exercida sobre os espectadores filmados faz com que eles nos sejam inapropriáveis.

Há, portanto, uma homologia de lugares, que permanece ativa, mas num outro sentido. Mais uma vez, por meio deste princípio simples de ligar a morte horrível *horribile visu* ao olhar dos homens de forma impositiva, a *mise en scène* a palavra, aqui, convém mais do que nunca nos assegura ao menos que aqueles espectadores que estiveram lá antes de nós acreditaram. A crença inscrita nos olhares circundou essas inumações inumanas. O episódio Bergen-Belsen é validado não só pela fala *in* e em som direto das três testemunhas, que dão seus nomes, dizem o momento e o lugar de onde falam. Ele é validado pela presença e pelo ato de olhar daqueles espectadores que foram arrastados para o campo, que nada podem fazer a não ser olhar o insuportável, sem que saibamos ao menos se esse insuportável, esse “inolhável”, o é tanto para eles quanto para nós, ou mais, ou menos. A presença visível daqueles espectadores na cena garante que, diante do horror, eles estão lá, em grupo, em plano aberto, olhando; estão lá em plano fechado; seus olhares são filmados, e pela ação das panorâmicas recomendadas por Hitchcock, no lugar para

même que l'on sache si cet insupportable, cet « inregardable » le sont autant à leurs yeux qu'aux nôtres, ou plus, ou moins. La présence visible de ces spectateurs dans la scène garantit que face à l'horreur, ils sont là, en groupe, en plan large, à regarder; ils sont là en gros plan; leurs regards sont filmés et par l'opération de ces panoramiques recommandés par Hitchcock, au bout de leurs regards il y a les amoncellements de cadavres, les corps squelettiques, les montagnes d'os à peine recouverts encore d'une peau d'homme. Le corps et le regard sont liés. Mais ce qui est lié, du coup, c'est l'horreur et le regard, la mort et la vie, toutes deux indignes. Je note entre parenthèse qu'une définition minimale du « degré zéro » de la cinématographie pourrait se définir comme « être là et durer »: un corps est là en même temps que la machine, il reste pendant qu'elle tourne.

Revenons à ce qu'il y a peut-être de plus remarquable dans l'horreur filmée de ces masses de cadavres, de corps morts exténués. Pour ce qui me concerne, il s'agit de ces longues minutes, souvent filmées là encore en panoramique, où l'on voit les SS, devenus prisonniers à leur tour, forcés, sous la menace des baïonnettes, de prendre à bras les corps les cadavres des prisonniers suppliciés, forcés de les transporter ainsi pour les jeter dans les camions qui les transporteront jusqu'aux fosses communes où, encore une fois, les ex-vainqueurs, les bourreaux, seront contraints de prendre dans leurs bras ces cadavres pantelants et de les jeter eux-mêmes dans les fosses. Que se passe-t-il dans cette série de scènes répétées? Un degré supplémentaire dans l'horreur: d'un coup, ces cadavres sans vie, ces squelettes vêtus d'une peau tendue sur les os sont confrontés *corps à corps* avec les corps vivants et bien en chair des SS qui les transportent. Le temps de ce transport, dans une sorte de chorégraphie fatale, de danse macabre, les vivants et les morts sont dans les bras les uns des autres. Par un extraordinaire renversement dont la guerre est le metteur en scène, les bourreaux et les victimes se retrouvent embrassés. Le Nazi voulait détruire les corps, les esprits, les identités, les filiations des Juifs d'Europe. Le voilà qui se retrouve à tenir dans ses bras, à porter comme un fardeau, le résidu de cette destruction, le corps-déchet de sa victime. Dernière danse de la vie avec

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

onde olham encontram-se os cadáveres amontoados, os corpos esqueléticos, as pilhas de osso recobertas por um resto de pele humana. Os corpos e os olhares estão ligados. Mas o que está ligado, em consequência, é o horror e o olhar, a morte e a vida, ambas indignas. Observo entre parênteses que uma definição básica do “grau zero” da cinematografia poderia ser “estar lá e durar”: um corpo está lá ao mesmo tempo que a máquina, ele permanece enquanto ela filma.

Voltemos àquilo que há, provavelmente, de mais notável no horror filmado daquelas massas de cadáveres, daqueles corpos mortos extenuados. Segundo penso, trata-se daqueles longos minutos, freqüentemente filmados em panorâmica, nos quais vemos os SS, transformados por sua vez em prisioneiros, forçados, sob a ameaça das baionetas, a pegar nos braços os cadáveres dos prisioneiros torturados, forçados a carregá-los assim para os caminhões que transportam os corpos até as valas comuns, onde, mais uma vez, os ex-vencedores, os carrascos, serão obrigados a pegar aqueles cadáveres palpitantes e jogá-los nas valas. O que acontece nessa série de cenas que se repetem? Um grau a mais no horror: de repente, aqueles cadáveres sem vida, aqueles esqueletos com um resto de pele sobre os ossos, são confrontados *corpo a corpo* com os corpos vivos e inteiros dos SS que os transportam. Na duração desse transporte, numa espécie de coreografia fatal, de dança macabra, os vivos e os mortos estão nos braços uns dos outros. Por meio de uma inversão extraordinária, da qual a guerra é o *metteur en scène*, os carrascos e as vítimas se vêem abraçados. Os nazistas queriam destruir os corpos, os espíritos, as identidades, as filiações semitas da Europa. E lá estão eles a carregar nos braços, como um fardo, o resíduo dessa destruição, o corpo-dejeto de sua vítima. Última dança da vida com a morte. Este filme poderia se chamar “a última dança”. Não é irrelevante que a vida esteja do lado do carrasco e a morte do lado da vítima: é isso que impede radicalmente qualquer possibilidade de identificação com aqueles viventes.

Mas dentro dessa dimensão histórica, da própria dimensão da “redenção”, que poderia ser pensada a partir desse “encontro” depois da morte (os carrascos são punidos pelos

la mort. Ce film pourrait s'appeler la dernière danse. Il n'est pas sans conséquence que la vie soit du côté du bourreau et la mort du côté de la victime: voilà qui barre radicalement toute possibilité d'échange avec ces vivants-là.

Mais en deçà de cette dimension historique, de la dimension même du « rachat » qui pourrait être pensée à partir de ces embrassades d'après la mort (les bourreaux sont châtiés par les corps mêmes de leurs victimes, corps qu'ils avaient niés), il y a, filmé, visible, l'assemblage du corps vivant et du corps mort. Étreinte pour moi insupportable. C'est au cinéma en tant que dispositif de figuration lié à la transition entre « vivant » et « mort », que nous devons cette dimension-là. La peinture évidemment ne pouvait que traiter également le corps vivant et le corps mort. Les descentes de Croix, les sorties de tombeaux, les *pietà* figurent le corps mort et supplicié selon le même régime pictural que les corps vivants qui les entourent. Quant au théâtre, nous savons que la mort n'est jamais directement sur la scène. Même au Grand Guignol, le cadavre « réel » est interdit. Et voici que le cinéma, dans sa version documentaire, change la donne: en effet, le cinéma, par son mécanisme même images en mouvement, mouvement des images, ne traite pas également la représentation du corps inanimé et du corps animé. Au cinéma, le contraste entre le lié, le lissé de la figuration du corps vivant, et le décousu, le rompu, du corps cadavérique, ce contraste est violent. Il est encore renforcé quand nous voyons le corps vivant, le corps construit, le corps lié du SS prendre sur son épaule le corps mort, défait, déconstruit, délié de sa victime. Cette danse macabre dont je parlais tient à cette opposition des mouvements: liés, continus, lisses du côté du vivant, saccadés, heurtés, démantelés du côté du mort. Pour manifester de manière méprisante leur refus d'accorder la dimension d'homme à leurs victimes, les SS les nommaient génériquement *Figuren*. C'est-à-dire « personnages », « figures », comme on dit aussi en français, mais aussi « statuettes », « marionnettes ». Étrange coïncidence des signifiants. « Figuren » pour nous français renvoie d'abord à « Figure », c'est-à-dire à la fois à *figuration* et à *visage*, avec toute l'importance qu'Emmanuel Lévinas donne à cette notion centrale dans la constitution de la relation humaine. Et d'un autre côté, « statuette » ou

próprios corpos de suas vítimas, corpos que eles haviam negado), há, filmada, visível, a reunião do corpo vivo e do corpo morto. Enlace para mim insuportável. É ao cinema, como dispositivo de figuração ligado à transição entre “vivo” e “morto”, que devemos essa dimensão. A pintura, evidentemente, só poderia tratar da mesma forma o corpo vivo e o corpo morto. Nas descidas da Cruz, nas saídas dos túmulos, nas representações da *Pietà*, os corpos mortos e supliciados figuram segundo um mesmo regime pictórico que os corpos vivos que os cercam. Quanto ao teatro, sabemos que a morte nunca está diretamente em cena. Mesmo no Grand Guignol o cadáver “real” é proibido. E eis que o cinema, por meio do documentário, transforma o jogo: de fato, o cinema, pelo seu próprio mecanismo – imagens em movimento, movimento de imagens – não trata da mesma forma a representação do corpo inanimado e do corpo animado. No cinema, o contraste entre a continuidade, a fluência da figuração do corpo vivo, e a descontinuidade, a ruptura do corpo cadavérico, é violento. E ele se intensifica ainda mais quando vemos o corpo vivo, o corpo construído, o corpo contínuo do SS pegar nos ombros o corpo morto, desfeito, descontínuo, de sua vítima. Essa dança macabra à qual me refiro diz respeito a essa oposição de movimentos: ligados, contínuos, lisos da parte dos vivos, e bruscos, descontínuos, irregulares da parte dos mortos. Para manifestar de forma desdenhosa sua recusa a conceder dimensão humana a suas vítimas, os SS os chamavam genericamente de *Figuren*. Ou seja, “personagens”, “figuras”, como dizemos em francês, mas também “estátuas”, “marionetes”. Estranha coincidência de significantes. *Figuren* para nós, franceses, remete em primeiro lugar a “figura”, ou seja, ao mesmo tempo a *figuração* e *rosto*, com toda a importância que Emmanuel Lévinas dá a esta noção central na constituição das relações humanas. E por outro lado, “estátua” ou “manequim” remetem a marionete, a fantoche. Ora, há toda uma tradição no teatro do Ocidente e do Oriente que remete precisamente à estranha e confusa relação entre o corpo vivo e sua representação por uma marionete. Uma forma de madeira, grosseiramente articulada. Convido vocês a pensarem novamente no magnífico filme de Pier Paolo Pasolini que vimos juntos, *Che cosa sono le nuvole*, no qual uma versão abreviada de *Othello* é apresentada numa cena

« mannequin » renvoient à *marionnette*, à *pantin*. Or, toute une tradition du théâtre en Occident et en Orient porte précisément sur cette relation étrange et trouble entre le corps vivant et sa représentation par une marionnette. Une forme de bois, grossièrement articulée. Je vous invite à repenser au magnifique film de Pier Paolo Pasolini que nous avons vu ensemble, « Che cosà sono le nuvole », où une version réduite d'« Othello » est jouée sur une scène de théâtre par des « marionnettes » animées par des fils mais jouées en fait par des comédiens: Totò, Laura Betti, Ninetto... Le mélange mystérieux et indécidable entre chair et bois, corps et pantin, lié et saccadé, vie et mort, est l'une des opérations les plus étranges de cette œuvre. Ici, ce mélange n'a évidemment pas lieu d'être, cette double métamorphose est barrée : c'est un assemblage, pas une confusion qui est en jeu. Mais ce que je voudrais souligner c'est comment, au-delà de la mise en scène militaire qui prescrit aux SS vaincus de porter dans leurs bras les cadavres de leurs victimes, le fonctionnement mécanique lui-même du cinéma est activé, en quelque sorte, par ce contraste entre corps vivant et corps cadavérique. Nous savons que l'opération cinématographique peut se définir comme *synthèse du mouvement*, qui a lieu au moment de la projection, alors que toutes les phases antérieures du travail cinématographique (tournage, montage) se déroulent dans le registre de *l'analyse du mouvement*. C'est la distinction entre le projet scientifique d'Étienne-Jules Marey (le fusil chronophotographique et l'analyse photographique des mouvements imperceptibles à l'œil: galop du cheval, vol de la mouette, saut du chat...) et le projet spectaculaire/divertissant des frères Lumière: passer de l'analyse du mouvement, de l'analyse du vivant (l'enregistrement d'un certain nombre de photogrammes par mètre de film), à la synthèse du mouvement (par la mise en mouvement de la suite des photogrammes imprimés sur la pellicule). Il y a là un jeu avec les deux pôles contraires mais liés du vivant et du mort. On retrouve ce double jeu dans « L'Homme à la caméra » de Dziga Vertov, où est directement figuré le passage de la synthèse à l'analyse, et retour. Ainsi, dans le même plan, dans la même unité de temps, dans le même cadre spatio-temporel, le corps vivant et le cadavre sont soumis au régime de la synthèse du mouvement, synthèse qui, comme j'ai eu l'occasion de le souligner, refoule l'analyse

⁴ Voir « Analyse et synthèse », in « Images documentaires » n° 54(2005) et 55-56 (2006).

A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps*

de teatro por “marionetes” animadas por fios, conduzidas, contudo, pelos comediantes: Totò, Laura, Betti, Ninetto... A mistura misteriosa e indecisa entre carne e madeira, corpo e fantoche, equilíbrio e irregularidade, vida e morte é umas das operações mais estranhas dessa obra. No filme, evidentemente, essa mistura não tem lugar, a dupla metamorfose é impedida: o que está em jogo é uma composição, e não uma confusão. Mas o que eu gostaria de sublinhar é como, para além da *mise en scène* militar que prescreve aos SS vencidos a tarefa de carregar nos braços os cadáveres de suas vítimas, o próprio funcionamento mecânico do cinema é ativado, de alguma forma, pelo contraste entre o corpo vivo e o corpo cadavérico. Sabemos que a operação cinematográfica pode se definir como *síntese do movimento*, que acontece no momento da projeção, enquanto todas as fases anteriores do trabalho cinematográfico (filmagem, montagem) se desenrolam sob o registro da *análise do movimento*. É a distinção entre o projeto científico de Étienne-Jules Marey (o fuzil cronofotográfico e a análise fotográfica dos movimentos imperceptíveis a olho nu: o galope do cavalo, o vôo da gaivota, o salto do gato) e o projeto de espetáculo/entretenimento dos irmãos Lumière: passar da análise do movimento, da análise do ser vivo (o registro de um certo número de fotogramas por metro de filme), à síntese do movimento (colocando em movimento a seqüência de fotogramas impressos na película). Existe aí um jogo entre os dois pólos contrários, mas ligados do vivo e do morto. Encontramos esse jogo duplo no *Homem com a câmera*, de Dziga Vertov, no qual é diretamente representada a passagem da síntese à análise, e o caminho inverso. Assim, no mesmo plano, na mesma unidade de tempo, no mesmo quadro espaço-temporal, o corpo vivo e o cadáver são submetidos ao regime da *síntese* do movimento, síntese que, como já sublinhei, refuta a *análise*, mas não a anula.⁵ Sob o movimento das imagens, a fixidez dos fotogramas; sob a síntese, a análise; sob o vivo, o morto. Aí está, não há dúvida, a razão pela qual essas imagens, no interior mesmo de sua carga simbólica (corpo-a-corpo carrasco-vítima ou vivo-morto), tocam em uma questão fundamental: o próprio sentido da operação cinematográfica: dar vida (a aparência de vida) àquilo que está morto, fotograficamente morto. O horror, o irrepresentável, o que não pode ser mostrado

⁵ Ver “Analyse et synthèse” em *Images Documentaires*, n.54 (2005), n.55-56 (2006).

mais ne l'annule pas⁴. Sous le mouvement des images, la fixité des photogrammes; sous la synthèse, l'analyse; sous le vivant, le mort. Voilà sans doute la raison pour laquelle ces images-là, en deçà même de leur portée symbolique (corps à corps bourreau/victime ou vivant/mort) touchent à quelque chose de fondamental: le sens même de l'opération cinématographique: rendre la vie (l'apparence de la vie) à ce qui est mort, photographiquement mort. L'horreur, l'irreprésentable, l'inmontrable renvoient paradoxalement à l'économie intime du cinéma, à son secret, au premier mot de sa magie. Ce que le cinéma n'est pas fait pour filmer, la mort en tant que telle, comme indépassable, est ici filmé. Violence faite au cinéma par la mort. Le cinéma supporte ce défi parce qu'en lui, à travers l'analyse, la mort est au travail.



Références

AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Payot & Rivages, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer 1. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris: Seuil, 1997

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer 3. Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Payot et Rivages, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*. Paris: Le Cerf, 1989.

COMOLLI, Jean Louis. "Analyse et Synthèse". *Images Documentaires*. Paris: Association Images documentaires, n. 54 (2005) e n. 55-56 (2006).

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Ouvrir les camps, fermer les yeux". Conférence realizada no Collège de Philosophie, em 2 de maio de 2006.

HILBERG, Raul. *La Destruction des juifs d'Europe*. Paris: Fayard, 1988 (reed. Paris: Gallimard, 1991).

LEGENDRE, Pierre. *Leçons IV, suite 2, Filiation Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris: Fayard, 1990.

LINDEPERG, Sylvie. *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*. Paris: CNRS-Éditions, 2000.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, 1975.

Filmographie

BERNSTEIN, Sidney. 1985. *Memory of the Camps*. USA/Angleterre, 56 min.

BOBER, Robert. 1975. *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*. France, 90 min.

remetem paradoxalmente à economia íntima do cinema, ao seu segredo, à palavra primeira de sua magia. Aquilo que o cinema não foi feito para filmar, a morte enquanto tal, intransponível, é filmada aqui. Violência feita ao cinema pela morte. O cinema suporta esse desafio porque nele, através da análise, a morte atua.



Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Payot & Rivages, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer 3. Ce qui reste d'Auschwitz*. Paris: Payot et Rivages, 1999.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*. Paris: Le Cerf, 1989.

COMOLLI, Jean Louis. "Analyse et Synthèse". *Images Documentaires*. Paris: Association Images documentaires, n. 54 (2005) e n. 55-56 (2006).

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Ouvrir les camps, fermer les yeux". Conferência realizada no Collège de Philosophie, em 2 de maio de 2006.

HILBERG, Raul. *La Destruction des juifs d'Europe*. Paris: Fayard, 1988 (reed. Paris: Gallimard, 1991).

LEGENDRE, Pierre. *Leçons IV, suite 2, Filiation Fondement généalogique de la psychanalyse*, Paris: Fayard, 1990.

LINDEPERG, Sylvie. *Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération, archives du futur*. Paris: CNRS-Éditions, 2000.

PEREC, Georges. *W ou le souvenir d'enfance*. Paris: Gallimard, 1975.

Filmografia

BERNSTEIN, Sidney. 1985. *Memory of the Camps*. USA/Inglaterra, 56 min.

BOBER, Robert. 1975. *Réfugié provenant d'Allemagne, apatride d'origine polonaise*. France, 90 min.

GODARD, Jean Luc. 1965. *Pierrot Le Fou*. France, 110 min.

PASOLINI, Pier Paolo. 1967. *Che cosa sono le nuvole?* Italie, 22 min.

RESNAIS, Alain. 1955. *Nuit et Brouillard*. France, 32 min.

VERTOV, Dziga. *L'homme à la caméra (Cheloveks Kinoapparatom)*. URSS, 80 min.

Resumé: Construit avec les images de la libération du camp de concentration de Bergen-Belsen, enregistrées par les troupes anglaises à la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, le film *Memory of the camps* parle de l'horreur: des fosses, des maladies, des corps décharnés, des montagnes d'os, des cadavres. L'article de Jean-Louis Comolli discute comment la tension entre voir et croire arrive à la limite dans l'expérience d'un film confronté à l'horreur. Comment montrer et voir l'insupportable? Comment construire la possibilité de croire à l'incroyable? Dans *Memory of the camps*, c'est cette double impossibilité qu'est en jeu. Le cinéma est défié à filmer l'infilmable. Le spectateur est obligé de voir sans aucune possibilité de se projeter sur le corps filmé.

Mots-clés: Holocauste. Documentaire. Place du spectateur.



Abstract: Edited from images of the Bergen-Belsen concentration camp's liberation, which were collected by the British Army at the end of the Second World War, the movie *Memory of the camps* deals with the horror: fosses, diseases, skeletal bodies, piles of bones, corpses. Jean-Louis Comolli's article discusses how the tension between seeing and believing is led to its limit in the experience of a movie standing up to horror. How can we show and see the unbearable? How can we believe in the unbelievable? In *Memory of the camps*, this double relation of impossibility is at stake. Cinema is challenged to film the unfiled. The spectator is urged to see without the possibility of projecting herself on to the filmed body.

Keywords: Holocaust. Documentary. Spectator's place

GODARD, Jean Luc. 1965. *Pierrot Le Fou*. France, 110 min.

PASOLINI, Pier Paolo. 1967. *Che cosa sono le nuvole?* Italie, 22 min.

RESNAIS, Alain. 1955. *Nuit et Brouillard*. France, 32 min.

VERTOV, Dziga. *L'homme à la caméra (Cheloveks Kinoapparatom)*. URSS, 80 min.



Washington 1975

O cinema depois de Auschwitz: os dilemas da representação do Holocausto

Adriana Kurtz

Doutoranda em Comunicação pela UFRGS
Professora da Escola Superior de Propaganda e Marketing

Resumo: O artigo recupera a vasta cinematografia ficcional e “documental” acerca da Shoah, da segunda metade do século XX até a contemporaneidade, refletindo sobre os desafios estéticos e éticos na representação do Horror. No final dos anos 90, o filme de Roberto Benigni *A vida é bela* inauguraria uma possibilidade inédita para a abordagem do Holocausto judeu, no qual o humor substitui certa tradição dramática marcada pela vitimização. Restaria indagar se é ético tratar do sofrimento e da indignidade a que foram submetidos milhões de inocentes com o consolador recurso ao riso. O cinema é assim confrontado com o pensamento de Theodor Adorno, sua crítica à indústria cultural e suas reflexões acerca do riso, da função da arte e seus limites num mundo marcado pela lembrança de Auschwitz, para além da própria possibilidade de uma *vida plena* após a consumação da barbárie nazista.

Palavras-chave: Cinema. Holocausto. Theodor Adorno. Indústria cultural. Humor.

Documentos de cultura e de bárbarie: a Shoah nas telas

“[...] uma espécie de pedagogia do intolerável, que é o que Lanzmann nos oferece neste filme [Shoah] com uma coragem superior. Uma pedagogia do intolerável não é um culto do horror; nem o gozo mórbido, nem a monumentalização da tragédia, muito menos qualquer miserabilidade ou vitimização. É outra coisa, mais sóbria, mais inaparente, mais cáustica, privilégio de um poeta maior como Paul Celan, ou mesmo um Primo Levi, cujo sonho em Auschwitz era afinal o mais humilde e que ele mesmo define assim: “poder chorar; poder enfrentar o vento como antigamente, de igual para igual, não como vermes ocos sem alma!”.

Peter Pál Pelbart

A representação do Holocausto e, sobretudo, da memória de suas vítimas, transformadas em protagonistas de obras cinematográficas do final da década de 90, está radicalmente apartada do humilde sonho de Primo Levi. Nos anos que antecederam a virada do século, o público não teria mais que derramar as lágrimas de gosto amargo arrancadas por narrativas como *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo; *O ovo da serpente* (1978), de Ingmar Bergman; *A escolha de sofia* (1982) de Alan J. Pakula; *Adeus, meninos* (1987), de Louis Malle; *Filhos da guerra* (1989), de Agnieszka Holland; *A lista de Schindler* (1993), de Steven Spielberg; *A trégua* (1996), de Francesco Rossi e, sobretudo, *Bent* (1997), de Sean Mathias, sem falar na série de televisão *Holocausto* (1978), que causou furor pelo Ocidente no final dos anos 70 e foi assistida por 120 milhões de pessoas em todo o mundo - para ficarmos apenas com alguns dos títulos “ficcionais”, que abrangem, em geral, um público evidentemente maior do que os filmes “documentários”.¹

¹Sabemos da fragilidade dos conceitos que separam os filmes em “ficção” e “documentário”. Por força da tradição e de seu uso por vários autores, manteremos a expressão “documentário” e seus correlatos, ainda que a expressão “filmes de não-ficção” seja menos problemática. Designar o termo justo ainda não resolve a questão. O “ficcional”, mesmo não preocupado prioritariamente com a fidelidade histórica, pode levantar questões da maior relevância. Uma obra medíocre como *Insurreição* (2001), de Jon Avnet, narrativa centrada no Levante do Gueto de Varsóvia, ilumina aspectos históricos cruciais, como o papel ambíguo dos Judenrat, tão discutidos em polêmicas como a que levantou Hannah Arendt em Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal (1999).

Obras de sucesso mundial como *A vida é bela* (1997) de Roberto Benigni - comediante medíocre alçado à condição de estrela pela academia de cinema de Hollywood - e, em menor grau, *O trem da vida* (1998), de Radu Mihaileanu, oferecem aos espectadores de todos os cantos do planeta a reconfortante possibilidade do entretenimento e, no limite, do riso solto diante do sofrimento humano. É verdade que havia alguns momentos de humor (algo patético), em *A trégua* (1996), inspirada em livro homônimo de Primo Levi. Mas as abordagens parecem atestar, numa

primeira leitura, naturezas bastante distintas: as obras lançadas ao final da década de 90, sobretudo *A vida é bela*, estão conectadas por um tipo de humor “inédito”, que nos convida, inusitadamente, a dar boas gargalhadas e a ter a sensação, ainda que parcial, do clássico - e desejado - *happy end*.

Foi sem dúvida um fato novo que filmes sobre a perseguição, confinamento e extermínio do povo judeu sob o nazismo tenham se apresentado ao público, despididamente diríamos, como comédias - naturalmente há o rótulo providencial de “comédias dramáticas”, o que não muda em muito o fato de que, aqui, abre-se a prerrogativa para que o público possa rir e divertir-se também com esse tema. Ainda é digno de nota que tais filmes tenham experimentado um sucesso de público tão significativo. Por certo, a academia de Hollywood ajudou muito a carreira comercial de *A vida é bela*, mas não seria prudente imaginarmos que apenas a sua - discutível - premiação tenha garantido a aprovação de milhares e milhares de espectadores pelo mundo todo.

A mídia, naturalmente, também deu a sua colaboração para a divulgação e popularização de ambos os títulos. Mas a impressão deixada pelo fenômeno é de que, incontestavelmente, essas obras tiveram uma aceitação e uma receptividade extremamente positiva por parte dos consumidores nos mais diferentes países. Portanto, pela primeira vez e de forma exitosa, do ponto de vista da indústria, um tema sério - senão aterrador - ganhava uma nova “roupagem” e confirmava aos produtores o acerto de suas apostas: estava oficialmente inaugurada a possibilidade de se rir com o Holocausto. Acerca desse aspecto há que se atentar para uma característica estrutural dos produtos culturais, sempre em busca do lucro máximo, e uma mudança na atitude do público, agora já perfeitamente familiarizado com os filmes que tematizam a Shoah, que segundo alguns autores, constituem a principal ferramenta ideológica da assim chamada “indústria do Holocausto”² FILKENSTEIN, 2001: 25).

Lembremos que *Kapo*, filme que pode ser considerado pioneiro na abordagem do terror concentracionário dos campos nazistas, foi modificado em busca de um final mais ameno.

² Os dogmas do Holocausto (a construção ideológica sobre o Holocausto nazista) sustentam interesses políticos e de classe, e servem para que um dos “maiores poderes militares do mundo” possa projetar-se com um Estado “vítima”, da mesma forma que, nos EUA, o mais bem-sucedido agrupamento étnico possa se beneficiar de uma falsa vitimização (FILKENSTEIN, 2001: 13). O livro é comprometido por um touch paranóico ou por certo ressentimento: os pais do autor não ganharam um centavo da fortuna arrancada aos europeus pelas instituições judaicas em nome das vítimas, conforme o autor faz questão de salientar na introdução do livro. Restaria perguntar se os filmes produzidos nos EUA são armas ideológicas da indústria do Holocausto ou, sobretudo, da indústria cultural.

Gillo Pontecorvo e seu colaborador Salvatore Salinas temiam pela disponibilidade das platéias em agüentar duas horas e dez minutos de “uma história crua, dura, sem concessões desde o início até o fim”. A falta de confiança no público seria resolvida com alguma facilidade - e uma fórmula consagrada: terminado o roteiro, decidiu-se pela mudança no final da narrativa, com o acréscimo de uma “história sentimental” que supunha uma ruptura de estilo em relação ao restante da obra.

Uma década depois, o diretor lamentaria o fato. Talvez a película pudesse triunfar “igualmente se não tivéssemos tido medo, se não tivéssemos praticado uma autocensura estilística, acrescentando o esquema sentimental que nada tinha a ver com a história. Foi uma pena” (apud CORTÉS. 1972: 212). Pode ter sido uma pena, mas a decisão parece ter contribuído para o sucesso comercial do filme. O mesmo não se pode dizer acerca da crítica, que reagiu com indignação ao que foi chamado de “abjeção estetizante”. Pontecorvo abusou das possibilidades estilísticas - nos movimentos de câmera e enquadramento - numa cena em que um prisioneiro se suicida atirando-se contra o arame farpado eletrificado do campo. Por essa (outra espécie de) “concessão”, Jacques Rivette escreveria o célebre texto “Da abjeção”, no *Cahiers du Cinéma*, afirmando: “o homem que no momento desta cena decide fazer um *travelling* de avanço para reenquadrar o cadáver em *contre-plongée* merece o mais profundo desprezo” (apud PERLBART. 1994: 28-29). Na atualidade, as questões éticas se deslocam para o *front* inverso: o fato é que o tema histórico mais aterrador do século XX ganha o espaço dos *shopping centers*, onde multidões agora bem mais distraídas (que nos perdoe Walter Benjamin) podem assistir a essas estórias, sob “uma forma saneada, esterilizada e assim, em última análise, desmobilizante e consoladora”, como bem lembrou Zygmunt Bauman (1989: 11-12), sem ameaçar a ingestão de sacos de pipoca, guloseimas e refrigerantes.

Entretanto, parece claro que o cinema comercial prefira restringir-se a aspectos da perseguição aos judeus menos evidentes do que a vida nos campos da morte, mesmo que a “solução final do problema judeu” (e seus anos de pre-

paração, com ênfase para a “vida” nos guetos) seja quase considerada como um gênero - com suas respectivas convenções - da indústria cinematográfica ocidental. De fato, centenas de títulos abordaram, direta ou indiretamente, o assunto, não raro reduzido a um mero pano de fundo diante do qual desenrolam-se temas menos indigestos.³ Mas, à exceção de *A lista de Schindler*, tais obras não têm o caráter de fenômenos de bilheteria em termos globais. E sobretudo, em geral se apresentam como “dramas”: se se pode criticá-las é por, eventualmente, buscarem arrancar lágrimas “fáceis” de seu público, repisando a estratégia bastante conhecida da vitimização e do maniqueísmo. Há que se reiterar: a possibilidade do riso descontraído é uma novidade engendrada pela “dominante cultural pós-moderna” - para usarmos uma expressão consagrada por Fredric Jameson.

A história do cinema não nos deixará esquecer que *O grande ditador* (1940), de Charles Chaplin, inaugura o tratamento do tema⁴. Mas sob condições muito singulares: o filme estava centrado numa crítica ferina ao ditador alemão e aos seus parceiros ou asseclas europeus, atacando, em geral, a tirania e todas as formas de opressão - das segregações “étnicas” (em verdade, culturais e sociais) ao abuso de poder político, militar e de Estado. Há que se manter em vista, sobretudo, que essa obra-prima do gênio do cinema mudo - corajosamente, seu primeiro filme *falado* - é historicamente anterior à efetiva “solução final do problema judaico” e seus primeiros indícios, colocando-se radicalmente distanciada, assim, de toda uma produção fílmica comercial que surgiria depois da revelação mundial do Horror. Um último motivo não é menos relevante: o cidadão inglês que tinha escolhido a América como seu país militava abertamente (e com as suas armas) contra a neutralidade - por que não dizer obscena? - dos EUA diante dos planos no mínimo previsíveis de Adolf Hitler.

O problema sugerido por filmes como *A vida é bela* não é, portanto, uma inelutável consequência da indústria cultural e seus produtos, generalização que, em última instância, poderia soar - e servir - com um tipo de justificativa onipotente para o fenômeno. Isso pode ser constatado por qualquer consumidor que tenha acesso à premiada *Maus* (2005), de Art Spiegelman, história em quadrinhos na qual o autor

³ Ao ser lançado originalmente, o livro *Indelible shadows* resgatava 125 filmes para televisão e cinema de longa-metragem (ficcionais e documentários) acerca do Holocausto. Em sua reedição, seis anos depois, a autora Anette Insdorf tinha acrescentado à sua lista nada menos de 45 novos trabalhos. A obra, se atualizada, verá esse número subir, já que o interesse reavivado pelo tema acompanha também o revival em torno do nazismo e de Hitler, em alta nesta primeira metade da década, como *A queda: as últimas horas de Hitler* (2004), de Oliver Hirschbiegel.

⁴ É inevitável a sensação de estranheza causada pela curtíssima cena do campo de prisioneiros políticos em *O grande ditador*, na qual o barbeiro judeu dirige-se para seu catre naquela típica e humilhante versão de uma marcha militar sincronizada (mas desengonçada e abatida) das vítimas. Charles Chaplin não fugiria a uma autocrítica severa sobre seu filme. Se então se soubesse em que tipo de “fábricas” seriam transformados os campos de concentração, *O grande ditador* não poderia ter sido realizado. O criador de Carlitos admitia sua incapacidade [ética] para fazer graça às custas do assassinio nazista - sentimento distante da postura de Roberto Benigni, como nos sugere a introdução do roteiro de *A vida é bela* editado no Brasil (1999). Discuto o tema em “*O grande ditador e o artista maior dos Tempos modernos*” (2000).

faz um acerto de contas com a memória de seu pai, um judeu polonês sobrevivente do Holocausto. *Maus* parece um contraponto sugestivo à *overdose* de abordagens “festivas” ou “otimistas” - para não dizer “engraçadas”, o que nos parece, por si só, desrespeitoso e grosseiro - agendadas pelo cinema, as quais podemos acrescentar os filmes *La niña de tus ojos* (1998) e *Chá com Mussolini* (1999). Pois se a memória e a história são o tema por excelência - como matéria-prima original - dos mais variados registros imagéticos, uma certa memória e historiografia reconfortante e eventualmente deturpada em relação à realidade dos fatos poderá constituir o resultado final (culturalmente sedimentado) de construções simbólicas que estão sendo engendradas em nossa contemporaneidade.

Certamente os riscos de manipulação e a deturpação histórica não são prerrogativa do dito cinema ficcional. A rigor, “documentários” têm maior credibilidade ao mentir ou deturpar eventos históricos, uma vez que sua matéria-prima passa fortemente por registros e documentos mecanicamente identificados com “o real”. Só mesmo os ingênuos ou os completamente cínicos negarão o fato de que o filme de Ray Müller, *Leni Riefenstahl, a deusa imperfeita* (1993), causou muito mais fascínio em torno da imagem algo mítica da cineasta nazista do que uma reflexão crítica acerca de seu triste e vergonhoso papel na engrenagem da máquina propagandística do Terceiro Reich, em que pesem seus discursos formais de *mea-culpa* e a insistência em desvincular seu cinema dos atos bárbaros do regime hitleriano, entre os quais a própria Shoah⁵.

⁵ Mesmo alguns críticos da cineasta preferida de Adolf Hitler definem O triunfo da vontade como uma obra-prima, listada entre os melhores “documentários” da história do cinema. Rodado no Congresso do Partido Nazista de 1934, em Nuremberg, Triunfo, nas palavras do próprio Hitler, foi nada menos do que “uma glorificação incomparável e completamente original do poder e da beleza de nosso Movimento” (apud SON-TAG. 1986:66). Riefenstahl, nos curtos anos de esplendor do Terceiro Reich, dirigiu seis filmes em sua carreira, quatro dos quais encomendados e financiados por Hitler e o Ministério da Propaganda. Discuto a obra de Leni Riefenstahl em O modernismo reacionário pelas lentes de LR, dissertação orientada pela Profa. Doutora Christa Berger, defendida em 1999 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/Fabico/UFRGS).

Tal obra, aliás, está muito mais afinada com o filme de Roberto Benigni do que com os documentários mais clássicos e respeitados em torno do Holocausto judeu, já que respiram a mesma configuração “pós-moderna”, exacerbada nas duas décadas finais do século XX. Refletir sobre o Horror sem o consolo do riso e sem apelar aos maniqueísmos ou à pura propaganda, afinal, foi a tarefa de dois filmes das décadas de 50, 70/80 até hoje paradigmáticos sobre o tema.

Nuit et brouillard (1955) - no Brasil *Noite e neblina* -, de Alain Resnais, conjuga registros documentais em p&b e

cenar tomadas no campo de Auschwitz e Majdanek, feitas na época da filmagem e em cores; imagens costuradas por um texto magnífico do romancista Jean Cayrol, ele mesmo protagonista involuntário da Shoah, como prisioneiro do campo de Mauthausen - experiência sobre a qual escreveu, já em 1946, *Poèmes de la nuit et brouillard*, que inspirará o título do filme. As cenas dessa obra ímpar, que em concisos 30 minutos procede a uma reflexão contundente sobre a Shoah, são acompanhadas - ou melhor, conduzidas - pela locução entre seca e irônica de Michel Bouquet e pela música composta pelo judeu alemão Hanns Eisler, que, fugindo do hitlerismo em 1933, acabaria sendo o colaborador de Theodor Adorno no exílio norte-americano, numa pesquisa sobre a música no cinema, bancada pela Fundação Rockefeller.

O que há de especial em *Noite e neblina*, para além de sua curtíssima duração, o excepcional roteiro e a bela peça musical especialmente composta por Eisler, tem certamente a ver com a competência de Resnais. A obra convida a uma reflexão certamente dura mas sóbria, ponderada, digna e honesta, evitando qualquer deslize para formas de sensacionalismo ou sentimentalismo, em que pese a violência e dramaticidade do tema (algumas das cenas de arquivo em p&b, efetivamente, parecem saídas de um filme de horror). Como ressaltaria François Truffaut, citado no encarte da edição norte-americana de *Night and fog* (2003): “the effective war film is often the one in which the action begins after the war, when there is nothing but ruins and desolation everywhere: Rossellini’s *Germany year zero* (1947) and, above all, Alain Resnais’ *Nuit et brouillard*, the greatest film ever made” (apud LOPATE. 2003).

Também o crítico de cinema Phillip Lopate, que assina o texto principal da versão norte-americana da obra de Resnais, apontará *Night and fog* como “um dos dois ou três mais poderosos e inteligentes filmes de não-ficção jamais feitos”. Entre todas as obras que tratam do Holocausto, diz ainda o autor, essa seria a mais sofisticada do ponto de vista estético e a mais irrepreensível no que tange ao aspecto ético - uma questão que está implícita, naturalmente, em todo e qualquer questionamento acerca de uma representação humorística da “solução final

do problema judeu”. Lembremos, por fim, que Resnais aceita o desafio de rodar o documentário com um olhar desprovido de inocências diante da Guerra Fria e dos cada vez mais insistentes boatos sobre os Gullags “patrocinados” pela URSS.

Trinta anos depois de *Nuit et brouillard*, surgiria o monumental trabalho de Claude Lanzmann, as duas partes de *Shoah* (1974-1985), com mais de nove horas de duração, que consumiram quase dez anos de trabalho, e ao longo do qual nenhuma imagem de arquivo é convocada para explicitar - ou explorar, diria Lanzmann (1987) - o horror do destino das vítimas. O filme concentra sua “ação” (se é que se pode assim dizer) no presente e limita a representação aos depoimentos de sobreviventes, vítimas e perpetradores, além das testemunhas “coadjuvantes” do horror. É chocante ver os camponeses poloneses que se divertem com o riso mais franco, passadas quatro décadas, ao lembrar os sinais que faziam para os judeus confinados em vagões de carga, passando o dedo, como uma faca, ao longo do pescoço (gesto resgatado, por exemplo, em *A lista de Schindler*, quando o grupo de mulheres “compradas” pelo industrial é encaminhado por engano ao campo de Auschwitz).

“Jamais teria imaginado tal aliança do horror e da beleza”, escreveria no prefácio da publicação do texto Simone de Beauvoir (1987:11): “Seguramente uma não serve para mascarar o outro, não se trata de esteticismo: ao contrário, ela o evidencia com tanta invenção e rigor que temos consciência de contemplar uma grande obra. Uma pura obra-prima”. Obra-prima entretanto não isenta de críticas e contradições. Boas intenções (éticas) à parte, Lanzmann e sua obra não são poupados por Silvia Schwarzböck no artigo “La memoria frente al espectador: cómo representar en el cine lo que nunca debiera haber sucedido”. Para a autora, a fé do cineasta “no poder da palavra, mais que infinita, é irracional”, e evidencia uma verdadeira onipotência do pensamento, que serve de fundamento à ilusória idéia de que “quando algo é dito [o testemunho] o mundo tende a melhorar”. Há ainda um dilema formal: se *Shoah* é uma obra de arte, “o postulado da escuridão [o terror] é neutralizado pelo hedonismo estético

que sobrevive às catástrofes”, sintetizada na máxima de que “a arte sempre produz prazer, pelo fato de ser arte, mesmo quando seja tenebrosa” (SCHWARZBÖK. 2001: 138). Tal discussão, aliás, acompanha há décadas a recepção do épico nazista *O triunfo da vontade*, de Leni Riefenstahl.

De resto, a representação de eventos traumáticos como o Holocausto tende, fatalmente, a embaralhar os limites ortodoxos entre “documentário” e “ficção”, acenando para ambos com a possibilidade de ceder, por assim dizer, às tentações mais viscerais da indústria da cultura. “Documentários” como *Sobreviventes do Holocausto* (1996), dirigido por Allan Holzman e produzido por Steven Spielberg e *Kindertransport: nos braços de estranhos* (2000), de Mark Jonathan Harris, abusam de recursos de linguagem - como a produção de (novas) imagens, sua edição e o uso da música - para compor uma narrativa desbragadamente “ficcionalizada”. Centradas em relatos que resgatam, com uma forte dose de apelo emocional, as experiências pessoais dos depoentes, intercalados por uma onipotente voz em *off* de um narrador, essas obras acabam por se identificar muito mais com o registro de criação de estórias (“ficcionalizadas”) do que com um sóbrio testemunhar dos sobreviventes (a exemplo da estética adotada pelo filme de Lanzmann). *Sobreviventes do Holocausto*, aliás, trai um evidente tom propagandístico a exaltar não apenas o Estado de Israel como, sobretudo, os Estados Unidos,⁶ apresentado como uma nação acolhedora, aberta aos fugitivos e capaz de proporcionar uma “nova” (e edificante) existência, a redimir as vidas dos que foram atingidos pelo nazismo, no melhor estilo da “comemoração”, para usar um conceito caro a Tzvetan Todorov.⁷ Contra a simplificação desse tipo de documentário, é mais produtivo voltarmos para narrativas ficcionais como *O pianista* (2002), de Roman Polanski e, sobretudo, *Amen* (2001), de Costa-Gravas.

Na dialética entre os registros ficcionais e documentais, pode-se apontar como paradigmática a iniciativa de Steven Spielberg, cineasta infantil que marcaria seu “amadurecimento” com um filme que se transformou num ícone para a representação - e o imaginário do senso comum - do Holocausto, *A lista de Schindler* (obra na qual o “herói”, estra-

⁶ Spielberg não está, como é de se esperar, sozinho nesse esforço propagandístico. O recente *A matemática do Diabo* (1999), apresentado pelo igualmente famoso astro hollywoodiano Dustin Hoffman, também nos ensina que os sobreviventes do Holocausto “foram para a América”, onde puderam reconstruir as suas vidas em liberdade e segurança. O filme cria uma situação fantástica para “ensinar” (literalmente, *in loco*) a terrível realidade das vítimas do III Reich, ignorada por uma jovem burguesa judia que vive nos EUA. Ele dá a entender que exista uma geração de descendentes que não tem o menor interesse ou consideração pelo assunto, o que parece um tanto impensável, especialmente se levarmos em conta o poder da chamada “indústria do Holocausto” no país e o compromisso com a memória das vítimas por parte dos sobreviventes.

nhamente, não é judeu). Aqui, Spielberg parece pretender um verdadeiro monopólio sobre o tema, seja no âmbito do documental/historiográfico, seja no âmbito da narrativa ficcional romanceada. Se *A lista...* se transformou na referência acerca da Shoah para milhões de pessoas no mundo, um projeto ainda mais ambicioso acabaria sendo gestado. A partir de 1994, o cineasta lançaria a Fundação de História Visual Sobreviventes do Holocausto, um sofisticado banco de dados multimídia com depoimentos das últimas testemunhas ainda vivas da Shoah, de várias partes do planeta.

Evidentemente, há outras questões concernentes à representação de um tema tão delicado: o Holocausto (e o nazismo) já foi abordado em obras que se notabilizaram pela exploração sexual e (homo)erótica, como *O porteiro da noite* (1974) e *Berlin affair* (1985), de Liliana Cavani, e pela estetização⁸, inaugurada pela própria Riefenstahl em seu inigualável *Triunfo da vontade* mas retomada em filmes como *Europa* (1991), de Lars von Trier, e *Hitler, um filme da Alemanha* (1977), de Hans-Jürgen Syberberg. Restaria ainda a questão da banalização, que pode incluir praticamente todos os filmes direta e indiretamente relacionados ao tema, entre os quais a quase totalidade do cinemão hollywoodiano, banal por excelência.

⁷ A rememoração é a tentativa de apreender o passado em sua verdade. Mas, a comemoração (um dos tipos de discurso, junto com o da testemunha e do historiador que tratam da manutenção da memória) constitui, ao final, uma “adaptação do passado às necessidades do presente” e não se submete aos testes de verdade que são impostos tanto às testemunhas quanto aos historiadores, seja ela realizada por escolas, por governos e Estados, instituições privadas ou pelos meios de comunicação (TODOROV, 2002: 155-156).

⁸ Na virada do século também surgem produções que tematizam a questão das vítimas do nazismo e do Holocausto sob óticas mais particulares, dando conta de “minorias” excluídas por décadas dos discursos oficiais e das imagens piedosas: os homossexuais. Veja-se as obras *Parágrafo 175* (2000), documentário dos diretores Robert Epstein e Jeffrey Friedman, Aimée & Jaguar (Alemanha, 1999), de Max Färberböck que tem uma versão documental feita para a televisão e *O Einstein do sexo* (1999), do diretor de cinema gay Rosa von Praunheim, que resgata a história do médico judeu-alemão Magnus Hirschfeld. Já a tradição dos grandes documentários seria reavivada no final dos anos 80 com *Arquitetura da destruição* (1989), de Peter Cohen, uma magnífica reflexão sobre o papel da estética na ideologia nazista.

Assim, vemos surgir ao lado de abordagens culturais incapazes de lidar com seriedade, respeito, perplexidade, indignação, solidariedade ou pesar diante de situações e fatos concreta e inequivocamente marcados pelo sofrimento e degradação humanos (já que é preferível pensar que, em que pesem a infâmia e o horror, “a vida é bela”), o franco desenvolvimento de um estilo de programação - essencialmente audiovisual - que joga as suas fichas na mais pura incitação e exploração de situações de conflitos, condimentadas com diferentes doses de violência. Se Adorno nos desafiava a encarar a possibilidade crescente de uma “vida administrada”, a mídia parece encarnar o papel de aprendiz incansável das mais “criativas” estratégias de uma “violência administrada” - sempre em nome de (e justificada por) maiores índices de audiência. Como lembraria José Leon Crochik, no prefácio do livro *A dominação do corpo no mundo administrado* (2004), Adorno não deixara de enfatizar que

“após o término do período fascista, este ainda sobrevive nos mecanismos da sociedade formalmente administrada; entre esses mecanismos, não é de menor importância o que se utiliza das paixões, sob a forma de gozo, para a própria realização da administração” (RAMOS. 2004: 10). A doença própria de nossa época, diria um sempre lúcido Adorno, consiste precisamente no que é normal.

Acerca de poemas e filmes na era das catástrofes

Mesmo que se discorde do imperativo de Adorno, no já clássico “Crítica cultural e sociedade”, de 1949 - segundo o qual “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (1998: 26) -, permanece para a cinematografia mundial, ficcional ou “documental”, o dilema estético (e, portanto, ético) quanto à representação do Horror. Como empreender tal tarefa sem recair na banalização e/ou superexposição vulgarizada? Fredric Jameson dirá que o visual é essencialmente pornográfico e que sua finalidade é a “fascinação irracional”. Filmes pornográficos seriam, assim, apenas a potencialização de uma característica inerente a todos os filmes, que nos convidam a ver o mundo como se observássemos - em partes e de forma voyeurística - um corpo nu (JAMESON. 1995: 1). Peter Pal Pelbart, por sua vez, questiona, ao tratar da cinematografia acerca da Shoah: “como não desembocar no que Godard chamaria mais tarde de gênero ‘pornô concentracionário’? [...] Onde termina o acontecimento e começa a obscenidade, onde termina a pornografia?” (PELBART. 1994: 29).

A maior visibilidade e tematização, nos produtos culturais massivos, da história da perseguição aos judeus sob o nazismo apontaria, paradoxalmente, para uma lógica consumista - e voltaríamos às palavras de Bauman - “desmobilizante e consoladora”. Isso, diga-se, num período em que recentes comédias de sucesso internacional como *La niña de tus ojos*, de Fernando Trueba, e *Chá com Mussolini*, de Franco Zeffirelli, promovem a recuperação cada vez mais prosaica, para não dizer simpática, de personagens históricos como Goebbels

e o Duce. Trata-se aqui da possibilidade de que um humor que se pretenda como um antídoto ao sofrimento acabe por se converter não apenas num “antídoto à [realidade da] história” mas, sobretudo, num antídoto à própria capacidade do indivíduo em vivenciar um posicionamento autônomo, consciente e crítico - e por que não dizer ético? -, capaz de expressar solidariedade e envolvimento emocional para com os seus iguais. Estaremos dando razão à impagável provocação de Adorno em *Minima moralia*, ao dizer que “de cada ida ao cinema, apesar de todo cuidado e atenção, saio mais estúpido e pior”?

Há que se ressaltar que o estilo humorístico há muito contamina as obras da indústria do audiovisual: Adorno havia se referido a isso em 1947, em sua crítica hoje clássica ao cinema de Hollywood. Mas o filósofo já estabelecera as relações perigosas entre a sociedade administrada, a indústria cultural e o humor, pelo menos desde os aforismos de *Minima moralia*, escritos entre os anos de 1944 e 1947, durante seu exílio nos Estados Unidos. Numa avassaladora investida contra o papel da moderna psicanálise, contida no “Aforismo 38”, redigida no ano de 1944, Adorno lembrava que “a exortação à *happiness*” fazia convergir as figuras do diretor de sanatório, “cientificamente voltado para os prazeres do mundo” (certamente administrado, complementaríamos) e do “nervoso diretor de propaganda da indústria da diversão” (1993:53). Já a cultura, ao “administrar toda a humanidade”, acaba por administrar também “a ruptura entre humanidade e cultura”. Daí decorre que “mesmo a rudeza, a insensibilidade e a estreiteza objetivamente impostas aos oprimidos são manipuladas com subjetiva soberania no humor” (1993: 130).

“É com o sofrimento dos homens que se deve ser solidário”, dirá Adorno sobre o papel do intelectual ainda disposto a dar provas de solidariedade e humanidade: “o menor passo no sentido de diverti-los é um passo para enrijecer o sofrimento” (1993: 20). A concepção de Adorno sobre o uso do riso e do humor pelo aparato industrial do divertimento organizado se completa com a crítica à indústria cultural, no excerto célebre da obra *Dialética do esclarecimento*, escrita com Max Horkheimer (1985). Aqui, o esclarecimento

constitutivo na indústria cultural serve à mais completa mistificação de massas. O triunfo sobre o belo (que se extingue a partir de sua reprodução mecânica) é levado a cabo pelo humor, “a alegria maldosa que se experimenta com toda renúncia bem-sucedida”. O que existe de novo sob esse sistema é que “rimos do fato de que não há nada de que se rir”. Aqui o riso, parte do “*fun*” - um banho medicinal que a indústria do prazer prescreve de forma incessante - se torna um meio fraudulento de ludibriar a felicidade (ADORNO & HORKHEIMER. 1985: 131). “Na falsa sociedade, o riso atacou - como uma doença - a felicidade, arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade”, fulmina o filósofo frankfurtiano (1985: 132). Se o humor é um componente historicamente fundamental na própria cultura ocidental, há que se atentar para sua natureza. E considerar que “não há vida correta na falsa”, como advertia Adorno em *Minima moralia* (1993: 33)

Temos, é claro, algumas palavras do próprio diretor de *A vida é bela*, Roberto Benigni, que em si só constituem uma peça humorística, ainda que totalmente involuntária. O texto que abre a edição brasileira do roteiro do filme é sugestivo para que se pense nas contradições e armadilhas que esse tipo de obra apresenta, tendo como pano de fundo a indústria cultural, seus produtos e, como uma questão adicional, o tipo de “história” e “memória” que os mesmos engendram. O auto-elogio de Benigni contém verdadeiras pérolas do pensamento contemporâneo (seria possível dizer “pós-moderno”, ou trata-se apenas da idiotia peculiar aos expoentes da cultura de massa?): ele e o roteirista imaginaram “um filme fantástico, quase de ficção científica, uma fábula onde não há nada de real, de neo-realista, de realismo” (BENIGNI & CERAMI. 1999: 6)⁹. As questões eminentemente políticas e históricas, então, renderiam uma outra pesquisa. O diretor adverte que “não vale a pena procurar por esse tipo de coisa em *A vida é bela*” [ele se refere ao realismo], e vaticina: “E ademais, quem disse que tais horrores são exclusivos do nazismo? É bem o caso de investigar quais as feições atuais do que certa vez se chamou nazismo”. Pois o problema, nos esclarece Benigni, “é que esses horrores podem se repetir a qualquer momento”. Aliás, somos informados de que “repetiram-se há pouco, na Bósnia” (1999: 7).

⁹ Assim, fica o mistério: por que Benigni criou uma cena absolutamente igual à do clássico neo-realista *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica? Para mostrar erudição cinematográfica ou para fazer uma média com os EUA, país onde o filme foi um sucesso surpreendente e, inclusive, mereceu um Oscar?

Mas a crítica em torno da obra de Benigni não é, certamente, consensual: ninguém menos do que Imre Kertész (2004) assumiu uma defesa até certo ponto surpreendente de *A vida é bela*. O escritor húngaro, sobrevivente de Auschwitz e de Buchenwald, laureado com o Prêmio Nobel em 2002, faz, inclusive, uma crítica que pode ser estendida à presente reflexão. Numa das passagens do ensaio “A quem pertence Auschwitz”, Kertész dispara, ao comentar as discussões que o filme de Benigni deveria fomentar: “Imagino que, uma vez mais, o coro dos puritanistas do Holocausto, dos dogmáticos do Holocausto e dos expropriadores do Holocausto fez-se ouvir: ‘Pode-se falar assim acerca de Auschwitz?’. Porém, olhando-se mais de perto, que é esse assim?”. O escritor entra diretamente na questão que nos interessa: “Bem, assim, com humor, com os recursos da comédia, diriam, na verdade, os que viram o filme através dos anteparos da ideologia (não conseguem ver com mais precisão) e dele não compreenderam uma única cena, uma única palavra” (KERTÉSZ. 2004: 177). De qualquer forma, nos parece improvável - e até temeroso - que uma questão vital como esta possa permanecer isenta “dos anteparos da ideologia”...

O que não se pode dizer sobre Benigni é que tenha criado uma obra medíocre do ponto de vista das discussões capaz de suscitar. Algumas dessas questões foram ao menos pontuadas ao longo do presente trabalho. Uma reflexão digna da complexidade - e urgência - do tema deveria buscar, minimamente, respostas para uma simples questão e umas tantas perguntas correlatas: estamos assistindo a um fenômeno de um novo tipo de riso e de humor, capaz de promover pura e simplesmente a banalidade do sofrimento? Afinal, que tipo de sociedade é este que se permite rir com um filme sobre o Holocausto judeu? Que humor e que riso são esses, e quais as suas funções? E como se constrói e desenvolve um produto cultural que faz do sofrimento um motivo de piadas e egocêntricas *performances* de um *clown* da indústria cultural, para além e em que pese o hipotético caráter edificante e lúdico (alguns dirão até trágico) de sua narrativa. Existe uma mudança qualitativa, do ponto de vista sociocultural (seria demasiado falar em civilizacional?) numa cultura agora capaz de transformar a história e a memória de eventos traumáticos em digestíveis produtos de

consumo massivo? A estética desbancou, decididamente, a ética moderna? Mas afinal, que tipo de satisfação o público encontra (ou pensa encontrar) numa obra dessa natureza? Por fim, restaria indagar até que ponto a banalidade do mal apontada por Hanna Arendt na obra *Eichmann em Jerusalém* (1983) não estaria dando lugar a uma versão cultural, nesta virada de século, que poderíamos chamar - ainda que provisoriamente - de “banalidade do sofrimento risível”?



Referências

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.
- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas. crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Diagrama e Texto, 1983.
- BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.
- BEAUVOIR, Simone de. A memória do horror: prefácio. In: *Shoah: vozes e faces do Holocausto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENIGNI, Roberto & CERAMI, Vincenzo. *A vida é bela: roteiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CORTÉS, José Angel. *Entrevistas com directores de cine italiano*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1972.
- FINKELSTEIN, Norman G. *A indústria do Holocausto: reflexões sobre e exploração do sofrimento dos judeus*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- INSDORF, Anette. *Indelible shadows: film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KURTZ, Adriana. *O modernismo reacionário pelas lentes de Leni Riefenstahl*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- KURTZ, Adriana. *O Grande Ditador e o artista maior dos Tempos Modernos*. *Revista Comunicarte*, n.23, p.7-16, 2000.
- KURTZ, Adriana. O jornalista, o bufão, o ditador, Antonieta e seu amante homossexual. In: BERGER, Christa (Org.) *Jornalismo no cinema: filmografia e comentários*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002. p.131-148.
- LANZMANN, Claude. *Shoah: vozes e faces do Holocausto*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LOPATE, Phillip. Night and fog. In: *Alain Resnais' Night and fog* (encarte). The Criterion Collection 197. Janus Films. EUA, 2003.

PELBART, Peter Pál. O salto de Mefisto: a violência invisível do filme Shoah. *Imagens*, Campinas, n.2, pp.28-33, ago. 1994.

RAMOS, Conrado. *A dominação do corpo no mundo administrado*. São Paulo: Escuta, 2004.

SCHWARZBÖCK, Silvia. La memoria frente ao espectador: como representar en el cine lo que nunca debiera haber sucedido. In: DREIZIK, P. M. (Org.). *La memoria de las cenizas: historia, trauma e representación*. Buenos Aires: Dirección Nacional de Patrimonio, Museos y Artes, 2001.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: LP&M, 1986.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. São Paulo: Arx, 2002.

Filmografia

AVNET, Jon. 2001. *Insurreição (Uprising)*. EUA, 177 min.

BENIGNI, Roberto. 1997. *A vida é bela (La vita è bella)*. Itália, 116 min.

BERGMAN, Ingmar. 1978. *O ovo da serpente (Das Schlangenei)*. Alemanha/EUA, 119 min.

CAVANI, Liliana. 1974. *O porteiro da noite (The night porter)*. Itália, 118 min.

CAVANI, Liliana. 1985. *Berlin affair*. Itália, 96 min.

CHAPLIN, Charles. 1940. *O grande ditador (The great dictator)*. EUA, 126 min.

CHOMSKY, Marvin. 1978. *Holocaust: the story of the family Weiss*. EUA, série de TV, 414 min. (135 min/parte 1; 90 min /parte 2; 88 min/parte 3; 101 min / parte 4).

COHEN, Peter. 1989. *Arquitetura da destruição (Architektur des Untergangs)*. Suécia, 119 min.

GRAVAS, Costa. 2001. *Amen*. França, 130 min.

EPSTEIN, Rob, FRIEDMAN, Jeffrey. 2000. *Parágrafo 175 (Paragraph 175)*. Inglaterra/Alemanha/EUA, 81 min.

FÄRBERBOCK, Max. 1999. *Aimée e Jaguar*. Alemanha, 125 min.

HARRIS, Mark Jonathan. 2000. *Nos braços de estranhos: histórias do Kindertransport (Into the arms of strangers: stories of the Kindertransport)*. EUA, 117 min.

HIRSCHBIEGEL, Oliver. 2004. *A queda: as últimas horas de Hitler (Der Untergang)*. Áustria/Alemanha/Itália, 156 min.

HOFFMAN, Dustin. 1999. *A matemática do diabo (The devil's arithmetic)*. EUA, 90 min.

HOLLAND, Agnieska. 1989. *Filhos da guerra (Europa, Europa)*. Alemanha/França, 113 min.

- HOLZMAN, Allan. 1996. *Sobreviventes do Holocausto (Survivors of the Holocaust)*. EUA, 70 min.
- LANZMANN, Claude. 1974-1985. *Shoah*. França, 544 min.
- MALLE, Louis. 1987. *Adeus, meninos (Au revoir les enfants)*. França/Alemanha, 103 min.
- MATHIAS, Sean. 1997. *Bent*. Inglaterra, 118 min.
- MIHAILEANU, Radu. 1998. *O trem da vida (Train de vie)*. França/Bélgica/Holanda, 103 min.
- MÜLLER, Ray. 1993. *Leni Riefenstahl, a deusa imperfeita (Die Macht der Bilder)*. Alemanha/Bélgica, 181 min.
- PAKULA, Alan J. 1982. *A escolha de Sofia (Sophie's choice)*. EUA/Iugoslávia, 150 min.
- POLANSKI, Roman. 2002. *O pianista (The pianist)*. França/Alemanha/Holanda/Polónia/Inglaterra, 148 min.
- PONTECORVO, Gillo. 1960. *Kapo*. França/Itália, 120 min.
- PRAUNHEIM, Rosa von. 1999. *O Einstein do sexo (Der Einstein des Sex)*. Alemanha/Holanda, 100 min.
- RESNAIS, Alain. 1955. *Noite e neblina (Nuit et brouillard)*. França, 32 min.
- RIEFENSTAHL, Leni. 1935-1936. *O triunfo da vontade (Der Triumph des Willens)*. Alemanha, 120 min.
- ROSSI, Francesco. 1997. *A trégua (La tregua)*. Itália, 128 min.
- ROSSELLINI, Roberto. 1947. *Alemanha, ano zero (Germany year zero)*. Itália, 75 min.
- SICA, Vittorio de. 1948. *Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette)*. Itália, 93 min.
- SPIELBERG, Steven. 1993. *A lista de Schindler (The Schindler's list)*. EUA, 195 min.
- SYBERBERG, Hans-Jürgen. 1978. *Hitler, um filme da Alemanha (Hitler, Ein Film Aus Deutschland)*. Alemanha, 414 min.
- TRIER, Lars von. 1991. *Europa*. Alemanha/Dinamarca/França/Suécia/Suíça, 107 min.
- TRUEBA, Fernando. 1998. *La niña de tus ojos*. Espanha, 121min.
- ZEFFIRELLI, Franco. 1999. *Chá com Mussolini (Tea with Mussolini)*. Itália, 116 min.

Résumé: Cet article récupère la vaste cinématographie fictionnelle et documentaire concernant la Shoah, de la deuxième moitié du XX^e siècle jusqu'à la contemporanéité, réfléchit sur les défis esthétiques et éthiques dans la représentation de l'horreur. A la fin des années 90, le film de Roberto Benigni *La vie est belle* inaugurerait une possibilité inédite d'aborder l'Holocauste juif, dans lequel l'humour remplace une certaine tradition dramatique qui envisage plutôt le côté de la victime. Il reste savoir s'il est éthique de traiter la souffrance et l'indignité qu'ont subi des millions d'innocents par le recours consolateur du rire. Le cinéma est confronté ainsi avec la pensée de Theodor Adorno, sa critique à l'industrie culturelle et ses réflexions sur le rire, la fonction de l'art et ses limites dans un monde marqué par la mémoire d'Auschwitz, au-delà de la possibilité d'une vie pleine après la consommation de la barbarie nazie.

Mots-clés: Cinéma. Holocauste. Theodor Adorno. Industrie culturelle. Humour.



Abstract: This article recovers the vast fictional and documentary filmography concerning the Shoah, covering the second half of the twentieth century up to the current days, and thinking of the aesthetical and ethical challenges in representing horror. By the end of the 90s, Roberto Benigni's movie "Life is beautiful" launched an unheard-of possibility of approaching the Jewish Holocaust, in which humor replaces a certain dramatic tradition characterized by victimization. It remains to be inquired for the ethical aspect of dealing with such suffering and indignity to which millions of innocents were submitted through having the consoling recourse to laugh. Cinema is, therefore, called to face Theodor Adorno's thinking, to face his critique of culture industry and his reflections upon laugh, the role of art and its limits in a world marked by the remembrance of Auschwitz, beyond the very possibility of a full life after the consummation of Nazi barbarism.

Keywords: Cinema. Holocaust. Theodor Adorno. Culture Industry. Humor.



Arroz amargo: neo-realismo, Moscou e Hollywood

Célia Tolentino

Doutora em Ciências Sociais pela Unicamp
Professora da Faculdade de Filosofia e Ciências da Unesp-Marília

Resumo: Este artigo discute o filme *Arroz amargo* (1949, dir. Giuseppe De Santis) e o seu tempo, isto é, as perspectivas que alimentavam a realização do filme, tanto aquelas do seu diretor quanto as do grupo político do qual fazia parte, incluindo as críticas do período. Realizado no imediato pós-guerra italiano, *Arroz amargo* deveria ser uma apologia às classes populares e ao seu empenho na reconstrução moral e econômica do país. Mas, como o tempo a partir do qual fala é de rápidas mudanças, a narrativa acaba carregada desse porvir que, no limite, desmonta as melhores intenções dos seus realizadores. Um conflito que nossa análise tenta explicitar por meio da discussão sobre o diálogo entre o conteúdo e a forma do filme.

Palavras-chave: Cinema italiano. Neo-realismo. Pensamento social no cinema. Estética e política.

O diretor de *Arroz amargo* (1949), Giuseppe De Santis, escreveria quatro décadas mais tarde que o último ato de Mussolini “em direção à Europa” teria sido o de chamar o cineasta francês Jean Renoir para dirigir a versão cinematográfica da ópera *Tosca*. Corria o ano de 1940, a vestimenta rural do regime fascista vinha sendo substituída pelo uniforme militar e, nesse clima, o diretor de *La grande illusion* teria sido agredido a tapas por um grupo de “camisas-negras” num café do centro de Roma porque lia *L'Osservatore Romano*, jornal do Vaticano, que naquele dia teria publicado um artigo considerado ofensivo ao governo do Duce. Nesses anos e sob essa conjuntura, o jovem Giuseppe De Santis escrevia para a revista de crítica cinematográfica *Cinema*, cujo corpo editorial ativo era composto por Luchino Visconti, Gianni Puccini, Mario Alicata, todos futuros expoentes do neo-realismo e já então preocupados com a construção de uma linguagem cinematográfica “sinceramente representativa” da vida italiana, diferente daquela que estava em voga, escandalosamente comprometida com o regime, piegas e artificial. Mas, se para os membros da revista era clara a idéia de um cinema que não queriam, não o era a proposta de uma cinematografia “sinceramente representativa”.

Procurando um modelo possível que fosse “capaz de falar da vida do homem comum”, De Santis apontava para o cinema americano dizendo que o europeu, com raras exceções como os filmes Jean Renoir, vinha quase sempre carregado de uma narrativa burguesa. Falando em defesa da construção de um tipo de realismo, o futuro diretor de *Riso amaro* escrevia:

(...) o homem não habita o mundo como o bicho-da-seda, fechado no seu limitadíssimo casulo: é circundado dos seus próprios iguais, dos animais, dos hortos, das ruas, das montanhas, de um céu, de um mar, da vida. E também aquilo que o homem traz dentro de si não é senão subtraído aos demais elementos, aos seus contatos, às suas relações, ao seu modo particular de estar em comunhão com os outros: da planta que cresce no seu horto ao homem que passa ao seu lado na rua, alguma coisa lhe diz respeito.” (apud COSULICH. 1982: 16)

Uma observação das relações entre homem, natureza e meio circundante forneceria a base para a construção de

personagens socialmente verossímeis. Essas eram as premissas para o que mais tarde o cineasta chamaria de “uma paisagem italiana” para fundamentar uma cinematografia não abstrata, não cosmopolita, não artificial como aquela que se produzia naqueles anos duros do fascismo que, para não trair o país imaginário descrito pelo Duce, não podia ver-se nas telas tal qual era. Numa crítica ao filme *A megera domada*, dirigido por F. M. Poggioli, publicada em *Cinema* de 10 de dezembro de 1942, De Santis falaria da sua tese segundo a qual as civilizações derivariam da conjunção entre a história e a natureza e desta última dependeriam os “sentimentos humanos”:

“Os povos nascem, crescem e amadurecem as próprias aspirações, hábitos, necessidades, ora combatendo contra estes, ora sujeitando-se a estes. E não desvinculado do grau de civilização que estes conquistam está a influência da terra que habitam, do clima que ali se manifesta, dos confins que lhes são próprios. As razões que caracterizam um país de um modo e não de outro, tudo isto é história, imprescindível para toda obra de arte. Ao cinema não resta que recriá-la com a simples e regular linguagem das imagens: bastará um gesto de um homem para fazer compreender as suas condições sociais, uma paisagem árida ou exuberante para colher o sentimento do homem mesmo.” (*apud* COSULICH. 1982: 138)

Certo é, como observaria Costa (1982), que esse debate sobre a construção de uma linguagem nacional não passava apenas por uma pesquisa estético-cinematográfica, mas pela necessidade de afirmar uma arte anti-regime e de tentar demarcar uma posição no campo político. Ainda segundo o autor, sem considerar essa conjuntura muito particular, ficaria difícil entender por que em certo momento o discurso do cineasta acabaria parecido com aquele ufanista dos partidários de Mussolini. Quando escrevia sobre a necessidade de se levar para as telas a vida do campo, as perspectivas modernizantes da indústria nascente ou, ainda, a tradição oitocentista intacta em algumas regiões da península italiana, usava uma retórica que acaba por confundi-lo com aquela da qual tanto queria diferenciá-lo. Ou seja, depois de 20 anos de ditadura fascista, de fechamento cultural e político, em clima de guerra, não era tarefa fácil vislumbrar um projeto

alternativo. Não por acaso, os neo-realistas de primeira hora, logo no imediato pós-guerra, falariam justamente da necessidade de redescobrir o país, a gente comum, o povo italiano na sua diversidade depois do amalgamento orquestrado por duas décadas de totalitarismo fascista.

Sobre o neo-realismo, vale lembrar que a guerra ainda não tinha acabado, em março de 1945, quando se realizou a primeira reunião da Associazione Culturale del Cinema Italiano e o cineasta Alberto Lattuada lançou a tese de que a Itália precisava de um cinema que participasse da reconstrução moral do país e do povo italiano. Ao final desse encontro, um grupo de cineastas, atores e técnicos se declararia comprometido com o projeto de uma arte cinematográfica “honesta”, “verdadeira” e capaz de retratar a vida nacional com sinceridade e sem retoques. Pouco depois, em setembro de 1945, Roberto Rossellini traria ao mundo *Roma, cidade aberta*, um filme arrebatador, que não só rompia com os cânones da indústria clássica de cinema, como inaugurava uma poética legitimadora da “honestidade”, da “verdade”, tal como propunham os participantes daquela primeira reunião, inaugurando o chamado cinema neo-realista.

Em *Roma, cidade aberta*, além da temática inovadora, a câmera não escondia a condição de precariedade na qual o filme havia sido realizado e, com um realismo inédito, se abria para observar as ruas, os prédios destruídos pelos bombardeios, as casas precárias, a vida, os sentimentos e, sobretudo, os gestos de pessoas comuns. Aquilo que era impensável na representação de uma *star* hollywoodiana da época era possível enxergar através de Anna Magnani no papel de Pina: aquela mulher lavaria roupas, esfregaria o chão, faria comida e outras tantas coisas da vida cotidiana. Rossellini trazia o cidadão comum para as telas, dizendo que a Resistência italiana tinha sido feita, sobretudo, por pessoas cujos nomes a história não escreveria.

Na esteira desse filme viriam outros tantos, pobres, criativos, associando histórias privadas e populares à grande história política. A guerra era o denominador comum e, como diria Federico Fellini alguns anos mais tarde, naquele tempo a matéria se impunha à poética:

“No imediato pós-guerra cada um de nós via o mundo com os olhos de uma criança. Tudo era tão novo, tão aventureiro. Um mundo havia desabado e estava nascendo um outro. Tínhamos vivido anos magníficos, apesar de todas as dificuldades pelas quais passou a Itália. Para onde se olhava, se encontrava alguma coisa para contar. Não tinha necessidade de inventar nada. O cronista mais opaco poderia arriscar-se como poeta com uma matéria daquelas nas mãos. Se uma pessoa volta de uma viagem à lua, mesmo que seja um cretino, terá qualquer coisa para contar, certo?” (*apud* KEZICH. 1999: 34-35, originalmente publicado em 2/04/59 no semanário *Settimo Giorno*)

E, como observaria Gian Piero Brunetta (1998), mais do que qualquer ação diplomática, esse cinema construído sobre os escombros da guerra cumpria a função de restabelecer as relações da Itália, desprovida de credibilidade, vencida, lacerada, com os outros países do mundo. De modo que a participação no projeto neo-realista tornava-se quase obrigatória e, particularmente, obrigatória para os cineastas comunistas engajados na política da reconstrução que, excluindo os fascistas, era formada por uma coalizão de todos os grupos que tinham participado do processo de Resistência, dos cristãos aos marxistas, passando pelos adesistas de última hora. No cinema respirava-se o mesmo ar e as ruínas da guerra eram o elemento das narrativas que, ainda segundo Brunetta (1996), unificava a Itália de alto a baixo e, a partir desse olhar totalizante, resgatava ou redesenhava o “povo italiano” em seu conjunto como um único sujeito. Um impulso populista¹ que, *malgré lui*, acabava por conceber o povo como um conceito muito mais amplo do que inicialmente teorizara. Como observa Giorgio Tinazzi (1990), sintetizando o que pensa grande parte da crítica italiana: ainda que progressista e democrático, se o neo-realismo foi capaz de mostrar aquilo que faltava ao povo, não chegou a denunciar aquilo que o oprimia.

Nesse sentido, havia em alguns cineastas a idéia de orquestrar um discurso em direção a uma reflexão de caráter dialético e, obedecendo a uma linguagem realista segundo os cânones do pensamento marxista, problematizar a relação de classes para além da pobreza unificadora do pós-guerra. Essas eram as premissas do grupo vinculado à revista *Cin-*

¹ No sentido do populismo original, movimento criado por um grupo de intelectuais russos do século XIX, que defendia “uma volta ao povo”.

ema, entre os quais Visconti e De Santis. Este último, quando passa de crítico a diretor, vai em busca daquilo que havia definido como “uma paisagem italiana” e coloca em foco o campo realizando a chamada “trilogia da terra” dessantiana: *Trágica perseguição* (*Caccia tragica*), em 1946, levando para as telas o panorama das cooperativas de trabalhadores rurais da Itália central; *Arroz amargo* (*Riso amaro*), em 1949, pondo em evidência o trabalho das lavradoras na plantação de arroz da região norte, e *Páscoas sangrentas* (*Non c’è pace tra gli ulivi*), em 1950, um filme policial realizado entre os pastores da Itália meridional.

Entretanto, fascinado pela linguagem cinematográfica hollywoodiana, submetia a esta a chamada “paisagem italiana”, impondo muitas dificuldades à crítica marxista do período, que de um lado tinha de defendê-lo porque membro atuante do Partido Comunista e, de outro, apontar a sua “contaminação” pela linguagem clássica do cinema americano. Para a análise de Costa (1982), a cinematografia de De Santis vinha carregada de um hibridismo que antecipava a cultura de massa dos anos 50 que os neo-realistas, este cineasta entre eles, desejariam em vão exorcizar.

É o caso de dizer, entretanto, com base na fala de Lídia Geremi,² que o cinema americano, assim como a sua literatura, encantava a geração de jovens que tinham crescido sob o fascismo, pois representava uma abertura fantástica diante daquele projeto de cultura retrógrado e ruralizante conduzido por Mussolini. O que vinha dos Estados Unidos, diz a irmã do cineasta Pietro Geremi, tinha um sabor de urbanidade e modernidade, num tempo em que os jovens italianos eram obrigados a prestar juramento à pátria e vestir a camisa do regime. De Santis nunca negaria o seu encantamento pela cultura norte-americana, pela sua cinematografia e pelas lições estéticas de Hollywood:

“É banal pensar que eu tenha sido influenciado pelos filmes soviéticos: naturalmente, os conteúdos dos meus filmes são mais próximos àqueles dos filmes soviéticos, pelo simples motivo de que o cinema soviético era o único que afrontava de peito certos problemas sociais. Mas, por tudo aquilo que se refere às escolhas estéticas e

² Depoimento informal à autora em 13 de dezembro de 2000 (Roma).

formais, eu me senti sempre mais próximo de Hollywood que de Moscou.” (apud COSULICH. 1982: 19)

Esse discurso em que assume o dilema entre o conteúdo e a forma é feito muitos anos mais tarde. No imediato pós-guerra, entretanto, as opções do cineasta demandavam-lhe muitas explicações públicas.

Entre Moscou e Hollywood

A paixão de De Santis e dos marxistas que admiravam a cultura e a vida americanas fazia parte de um interessante paradoxo da esquerda italiana no pós-guerra e durante os primeiros anos da Guerra Fria que dividia o mundo ao meio: de um lado os Estados Unidos e de outro a União Soviética. Para nossa análise, tal como tentaremos aprofundar mais adiante, os filmes deste diretor parecem ser narrados por aquele personagem jovem e dividido entre o mundo tentador da liberdade feita de consumo irrestrito e o austero mundo operário, pensado segundo modelo soviético.

Em 1949, ano do lançamento de *Arroz amargo*, Renzo Renzi escrevia em *Cinema* que a diferença básica entre o cinema dos decênios fascistas e aquele americano, que tanto fascinava aquela geração de cineastas italianos, era que diante do primeiro este último parecia incrivelmente avançado. O primeiro desenhava um italiano conquistador, portador de civilidade, uma espécie de fantoche sem defeitos. O cinema americano traria puritanamente o mundo dividido entre Bem e Mal e o conflito pedagógico no qual o primeiro sempre derrota o segundo. Porém, observa, ainda assim, os indivíduos já pareciam mais humanos nos seus defeitos e escolhas de campo. Para avançar, tratava-se de fazer um cinema não maniqueísta, de fazer com que o herói pudesse, como na vida, ainda que bom, sair derrotado.³ Esse era um dos grandes méritos de *Ladrões de bicicleta* (1948), que superava os dois modelos anteriores (RENZI. 1949: 318).

Partícipe do mesmo debate e também membro de *Cinema* e do Partido Comunista, Guido Aristarco diria que o grande mérito de De Santis era o de trazer para as telas italianas um ambiente realmente insólito, isto é, o mundo rural na

³ Isto é, superar a estética do cinema americano, particularmente aquela hollywoodiana, significava superar o ethos cristão da sociedade liberal cuja perspectiva entende a vida dos indivíduos como consequência de suas próprias escolhas morais. A luta entre Bem e Mal forjaria dois campos opostos nos quais os indivíduos deveriam se situar. E, como observava Eisenstein (1990a), isso exigira de Hollywood a criação de uma técnica de montagem cinematográfica que colocava de forma paralela os campos opostos, fazendo com que estes jamais se enfrentassem. Sendo assim, os valores de Bem e Mal, impregnados das contradições básicas da sociedade capitalista, individualista, de concorrência, não expunham jamais as contradições de fundo como aquelas que fazem os sujeitos, ainda que “bons”, saírem perdedores na vida, para falar com o Renzo Renzi. Mas, se o cineasta russo tinha encontrado as perspectivas de um cinema político e dialético, a Itália ainda enfrentava esta busca, dividida entre a teoria do cinema de Eisenstein e a estética liberal hollywoodiana.

dimensão dos trabalhadores. Em *Arroz amargo*, diz Aristarco, “se percebe o fantasma da escola russa e do Renoir de *La bête humaine*, onde o ambiente e as coisas sugerem aqueles sentimentos que os protagonistas por si mesmos não podiam exprimir”. Entretanto, continua, em vez de construir a verdade poética tal como Renoir, através da paisagem, De Santis a submetia a um tratamento formal importado do cinema de John Ford. E resultava um conteúdo organizado sob uma forma inadequada, na qual a realidade, na vã tentativa de uniformizar-se com a poesia, passava “de verdade à não verdade”, ou seja, à arbitrariedade. Perder-se-ia assim aquela possibilidade de justificativa de que se tratava de um propósito propagandístico, que implicava “fazer aceitar ao público, com elementos do filme espetacular à americana, um conteúdo ideológico ou uma certa situação social, um aspecto amargo da nossa vida” (ARISTARCO. 1949: 210-211). O conteúdo seria inovador, mas a forma pertenceria aos propósitos de um cinema puramente espetacular e se sobrepunha ao primeiro, deturpando-o. E por espetacular se entendia o fato de esse cinema não abrir qualquer reflexão política, ou incomodar o espectador, ao levar os “dramas humanos” para o plano das escolhas individuais e para a forma metafísica e maniqueísta de *Bem versus Mal*.

Mais tarde, o próprio cineasta lamentaria esse aspecto da “patrulha ideológica” do seu tempo, dizendo que muitas vezes tinham lido o seu cinema de uma perspectiva extremamente ortodoxa. Mas, é certo que nesse período, como membro do PCI, a tese do realismo lhe era um ponto importante de interlocução. O próprio Guido Aristarco afirmava que a vanguarda representada pelo grupo de *Cinema* tinha sido fundamental para o nascimento do que chama de novo cinema italiano referência indireta ao neo-realismo. Para o crítico, fundamental também teria sido o papel de De Santis, cujas críticas denunciavam uma “fé cega no crédito realístico, na verdade e na poesia da verdade, no homem e na poesia do homem”, na possibilidade de se produzir arte que fosse documento, “não como passivas reverências a uma estática verdade objetiva, mas como força criadora de eventos e pessoas” (ARISTARCO. 1949: 210-211).

Relendo o período quase 40 anos depois, De Santis diria que as origens do neo-realismo não estavam nas teorias ou críticas publicadas em *Cinema*, mas fundamentalmente no processo político e social da conjuntura de guerra e do pós-guerra. E acrescenta que, como membro dessa revista, havia junto com nomes como Visconti, Puccini e outros lutado por um realismo cinematográfico. Porém, observa, sem a queda do fascismo e a inédita participação popular no movimento de Resistência, dificilmente proletários, operários, pescadores, pequenos empregados ter-se-iam tornado protagonistas das histórias do cinema italiano:

“Hoje é claro que na história da cultura italiana o neo-realismo representou o primeiro momento no qual o povo efetivamente vinha tratado como protagonista: isto acontecia porque o povo tinha sido verdadeiramente protagonista através das lutas partigianas e da Resistência. Eu sou um daqueles que atribuem a paternidade do neo-realismo apenas e exclusivamente à Resistência.” (*apud* MASI. 1982: 3)

Ou seja, olhando com a distância de quase quatro décadas lhe parecia claro que, mais do que debate, teria sido a guerra e a Resistência a restaurar a confiança no povo italiano que até 1943 era visto pela intelectualidade sobretudo de esquerda como co-responsável pelo regime fascista. De fato, os filmes neo-realistas do imediato pós-guerra no seu conjunto são fartos dessa paixão pelo povo, tanto que, para a maioria das narrativas sobre a própria Resistência, todo “mal” teria vindo de fora e seria impossível encontrar os “camisas-negras” que agrediram Renoir em um desses filmes. Na mesma “trilogia da terra” de De Santis, encontramos os traços mais típicos desse fascínio e também das ilusões populistas que animavam o pensamento e a arte italiana do período. Mas, o que vale ressaltar para nossa análise é que, em finais dos anos 40, o cineasta respondia aos imperativos do pensamento engajado de caráter marxista e, como seus companheiros de partido, desejava construir um cinema que participasse da reconstrução italiana rumo ao movimento socialista. Era um projeto no horizonte com o qual não dialogavam necessariamente todos os participantes da escola neo-realista, muitos dos quais cristãos assumidos e outros liberais.

Arroz amargo ou a maçã envenenada

*Esse negócio de privar-se das coisas sem nunca ter podido ao menos
saboreá-las trazia um sofrimento de arrancar lágrimas.*

Italo Calvino, *Malcovaldo al supermarket*

Arroz amargo é, sem dúvida, um clássico do neo-realismo, tanto no que há de criativo e original quanto nos seus limites políticos, malgrado as intenções do diretor. Em cena, uma história policial se desenvolve tendo como cenário a região rizicultora do norte italiano e o trabalho das mondadeiras, mulheres que sazonalmente realizavam o replantio das mudas de arroz cultivadas em estufa nas planícies alagadas daquela região. A elas o filme tinha a intenção de dirigir uma atenção especial, como observa o discurso de abertura: *“Todos os anos, no dia primeiro de maio, as mondadeiras partem em direção à planície do arroz. Vêm de todas as partes da Itália; é uma mobilização de mulheres de todas as idades e profissões. A maioria é de camponesas, mas vêm também operárias, costureiras, balconistas, datilógrafas... A estação da monda dura 40 dias. São 40 dias de muito cansaço.”*

Mas, como observamos acima, este é o pano de fundo, pois no centro da narrativa estará uma história policial, e é através dela que o filme realmente começa. Na tela, um jovem alto e desenvolvido tenta imiscuir-se na multidão de passageiros de uma estação ferroviária para fugir da polícia que está no seu encalço. Reconhecido, se desembaraça do agente que devia prendê-lo e, aproveitando-se da chegada de um trem, lança-se do outro lado da linha tornando a desaparecer no meio do público. Ao lado de uma cabine telefônica, encontra uma jovem que visivelmente o espera e exige que ela o abraça de modo a mais uma vez esconder o rosto dos seus perseguidores. Pelo diálogo rápido que se desenvolve entre ambos, saberemos que se trata de um gatuno e de sua comparsa:

— *“Você trouxe tudo?... Agora não posso pegar nada porque a polícia me reconheceu.”*

— *“Já comprei as passagens...”*

Pega os bilhetes e os rasga com ar de desprezo, acrescentando com enfado:

— *“Agora o trem seria uma arapuça!”*

O som de uma canção chama a sua atenção e a câmara nos confirma que ele vem do centro de uma roda ao lado de um dos vagões, onde uma bela jovem com o seu gramofone e um disco de *boogie woogie* dança exibindo-se para um grupo de pessoas. O rapaz, como todo bom gatuno que se preza, não resiste à sensualidade da jovem e avança para ensaiar com a moça alguns passos. A polícia o reconhece quando a sua parceira de dança inadvertidamente derruba o chapéu de palha que tomara de empréstimo para participar incógnito do “espetáculo”. Descoberto, recebe voz de prisão e, diante das armas dos policiais, dirige-se para a comparsa e a toma como escudo humano, conseguindo mais uma vez safar-se, não sem antes sussurrar para esta sua cúmplice:

— *“Vai com as trabalhadoras, te alcançarei depois”.*

Assim, o rapaz desaparece de vez entre os passageiros, enquanto um vendedor de jornal anuncia aos gritos:

— *“Grande roubo de jóias!!! Cinco milhões em jóias roubadas de um hotel!!”*

Só então entram em cena as mondadeiras do arroz que ocupam lugar nos trens especiais em direção às grandes plantações da planície nortista. Está dado o primeiro plano do filme: entre as mondadeiras está a jovem cúmplice de um ladrão de jóias, quiçá as jóias, além da trabalhadora que habilmente entendeu a relação entre ambos. E aí estão dadas as características dos protagonistas do filme. Um ladrão, Walter (Vittorio Gassman), capaz de arriscar a vida da comparsa para safar-se. Uma jovem, Francesca (Doris Dowling), submissa aos seus caprichos, e uma outra jovem ousada e sensual, Silvana (Silvana Mangano), que entende rapidamente toda a situação, que se interessa por Walter, pelas jóias e será capaz de se aproximar da namorada do bandido para tirar partido da sua situação. Cheia de artifícios, esta última a rouba e depois disputa com Francesca o

afeto do ex-comparsa. Este usará ambas, mostrando-se cada vez mais vil, até articular com a ambiciosa Silvana um plano para roubar o arroz dos depósitos vizinhos aos alojamentos. O desfecho é francamente trágico, cristão e hollywoodiano: Francesca muda de lado quando conhece o politizado sargento Marco (Raf Vallone), que a ajuda a perceber a estrada equivocada que está traçando para si mesma. Silvana torna-se amante e nova comparsa de Walter e participa de todos os seus planos vis, até perceber que sua intenção é apenas usá-la para executar o roubo do arroz armazenado. Desmascarado o jogo com intervenção de Francesca, Silvana mata Walter e depois, como pecadora arrependida, se suicida.

Ou seja, um roteiro como os melhores do cinema americano. Não por outra razão, De Santis seria indicado ao Oscar por ele. No esquema clássico do filme policial consagrado por Hollywood, a tensão dramática consegue segurar-se do começo ao fim. Mais do que o trabalho das mondadeiras, o filme projetaria Silvana Mangano, no papel da sensual e arrebatada Silvana, ao estrelato internacional. E a “moral da história” restaria aquela de que o Bem é sempre vencedor e que quem tudo quer tudo perde, tal como rezava Hollywood desde Griffith. Do lado do Bem estaria Francesca, uma vítima inocente e arrependida por intervenção do outro associado ao caminho da justiça o sargento Marco. Francesca, passando pela provação, podia, portanto, sair renovada, de alma limpa e olhando de frente para a câmera e para o espectador. Um saldo que complicava o cineasta em relação ao seu engajamento marxista.

O campo, entretanto, teria rendido panorâmicas memoráveis ao apresentar o exército de mulheres curvadas sob o sol a cantar e plantar o arroz nos alagados, com as saias amarradas à cintura e as coxas à mostra. Alguém observaria que De Santis aplicava às filmagens as mesmas técnicas que os cineastas de Hollywood usavam para os grandes musicais: o balé dos corpos como forma expressiva, grandes e espetaculares desenhos, coisas que sugerem outras coisas. Uma câmera cheia de admiração nos mostrará os gestos das trabalhadoras, rostos cansados, às vezes angustiados, a forma como se alojam precariamente para desenvolver esse trabalho primitivo, como explica a voz narrativa no início

do filme, por 40 dias. É visível o encantamento do filme pelas mondadeiras, mas apenas aparentemente o móbil da narrativa é o trabalho e as trabalhadoras rurais. Estas desfilam para reforçar a idéia de que são pessoas simples, trabalhadoras, alegres e portadoras dos positivíssimos valores do coletivismo que as fariam resistentes aos elementos da desagregação representados pelo mundo urbano e do consumo. Segundo a perspectiva da nossa análise, *Arroz amargo* é um filme de condenação moral da perda dos valores comunitários da solidariedade, da cooperação, da simplicidade romântica.

Interessantemente, o filme ativa uma série de códigos para em seguida desautorizá-los. Assim, utiliza a montagem paralela o duelo Bem *versus* Mal para depois tentar inserir uma desmontagem e um possível outro desenho a intervenção do sargento Marco e seu discurso em nome da unidade de classe, que pudesse conferir uma base social para a metafísica maniqueísta. Mas, esta fica valendo apenas como discurso, pois a forma está dada e se reforça ao longo da narrativa. Veja-se por exemplo o momento em que o conflito entre Silvana e Walter se estende para Francesca e, conseqüentemente, para todas as demais mondadeiras. Nesse momento, o desenho poderia estar seguindo o projeto eisensteiniano de *O encouraçado Potemkin*, e houve quem observou isso. No filme de Eisenstein, a tese de uma montagem dialética imprimia o crescimento de um conflito como as ondas infinitas que se formam na água depois de se atirar uma pedra. De modo que a crise do encouraçado começa no navio, do navio para o mar envolvendo outras embarcações e do mar para a terra, envolvendo toda a população. Mas, tal como se propõe, o conflito “explode” na revolta coletiva. Em De Santis, o sargento Marco ou o “proletário em divisas”, para usar o termo de Guido Fink (1982), deve frear a crise entre as trabalhadoras em nome da unidade de classe. Quer dizer, imprimiu-se a ativação do projeto eisensteiniano, mas fora da perspectiva do conflito entre classes este acabou estrangulado. Resulta em um belo espetáculo, porém. Tal como na realidade dos arrozais, as mondadeiras são proibidas de conversar enquanto trabalham e, por isso, comunicam-se sempre cantando num tradicional jogo de versos em que alguém dá o tema nas duas primeiras estrofes e depois todas repetem

o refrão. No filme, em uma primeira situação, as mulheres cantavam para encobrir os gritos de uma companheira que abortava em meio ao campo. Um gesto de solidariedade para evitar que esta viesse a ser expulsa. Durante o conflito entre Silvana e Francesca, a primeira puxa o coro das trabalhadoras legais contra a segunda, que faz coro com as trabalhadoras clandestinas. E a falsa disputa de interesses trabalhistas entre ambas (o pomo da discórdia é Walter e a jóia roubada, e não o fato de serem trabalhadoras legais de um lado e ilegais de outro) é resolvida de forma um tanto simplista, beirando o inverossímil com um discurso do soldado Marco, que alerta as trabalhadoras formais de estarem fazendo o jogo dos patrões ao se indisporerem contra as clandestinas.

E o grande papel das trabalhadoras em *Riso amaro* será o de coro. Essas e suas histórias individuais compõem, na economia do filme, o que se pode chamar de ilustração. Ao contrário de Silvana e Francesca, as mondadeiras carregam na fala com acento dialetal e às vezes beiram a caricatura. Como, por exemplo, na cena que indispos De Santis com o sindicato dos trabalhadores,⁴ em que mostra as trabalhadoras, depois de um dia de trabalho, reunidas ao ar livre junto com os homens que afluíam até o alojamento para encontrá-las. Então vemos o seguinte diálogo entre uma trabalhadora e seu parceiro: “*para casar comigo, você prefere o dote ou uma vaca?*”. Ou seja, o conteúdo não vai bem com a forma. A mocinha que faz sexo livre segundo dá a entender o filme discute o dote para um futuro casamento. Um dote que pode ser uma vaca. E, enquanto uma parte das mulheres fica em torno da fogueira onde Silvana dança mais uma vez o *boogie woogie*, a outra parte se embrenha no mato para namorar os rapazes. Houve quem visse nisso uma insinuação de que haveria uma atividade de prostituição entre as trabalhadoras. Sobre isso, Guido Aristarco escreveria que este filme de De Santis estava bastante influenciado pelo aspecto sexual-mórbido de filmes americanos como *Gilda* e *Duelo ao sol*. Mas, curiosamente, afirma que essa é uma questão que não deixa de ter fundamento na origem “geográfica e meridional” do cineasta discurso que em si mesmo oferece a indicação de que o pressuposto de tipo senso comum que norteia a complexa relação entre norte e sul na Itália não eximia também a intelectualidade

⁴ Os sindicatos dos trabalhadores protestaram fortemente dizendo que as mulheres plantadoras de arroz não viviam num clima de evasivo erotismo e tampouco tinham tempo para ler as fotonovelas, como a protagonista Silvana sugeriu nas telas. Quer dizer, De Santis entrava em choque com os pudicos anos 40 italianos e com a imagem que os representantes dos trabalhadores queriam de si mesmos.

comunista: no norte vigoraria o aspecto racional-intelectual, e no sul o sensorial-intuitivo (ARISTARCO. 1949: 211). Para nossa análise, ressalta-se a fratura entre o pressuposto da cultura liberal norte-americana, com o seu individualismo e liberação de costumes, em contraposição à Itália que ainda não havia superado a cultura tradicional e conservadora, a mesma que, tomada em outra chave, havia sustentado o regime fascista.

Numa interessante análise, Masi (1982) observaria que este filme de De Santis, como um elemento químico, poderia reagir diversamente dependendo do elemento com o qual se confrontasse, isto é, neste caso, com o tipo de espectador. Haveria, segundo entende e parece fácil concordar, um filme feito de discursos superpostos para dialogar com três interlocutores distintos: para cada um, um conjunto de códigos diversos. Um tipo de filme-objeto, capaz de comportar uma linguagem linear para a população em geral leia-se o povo, outro para um setor intermediário que, apaixonado por Hollywood, saberia apreciar os efeitos de câmera, a coreografia visual, certos códigos cinematográficos, e um terceiro nível, refinadíssimo, como nos melhores filmes de autor, cheio de códigos cifrados de caráter estético e semiótico para o chamado público dos cineclubes.

Para falar ao povo, o chamado primeiro nível, portanto, o cineasta reservaria a ativação dos mitos caros às classes populares, onde o Bem é o Bem, o Mal é o Mal e o arrependimento é capaz de redimir aquele que se enveredou pelos caminhos deste último.

Para um possível segundo nível, o filme dirigir-se-ia para aquela população que poderia ser chamada de classe média:

(...) para aquela burguesia silenciosa, respeitável e estúpida, sem arte nem parte, que tinha permitido ao regime fascista tomar corpo e estabilizar-se no poder e que De Santis, sendo comunista, não podia senão desprezar profundamente, considerando-a privada de inteligência histórica e incapaz de aferrar-se a qualquer coisa que não tivesse a evidência e beleza, com o fim em si mesmo, de um fogo de artifício.” (MASI. 1982: 49)

E para o público dos cineclubes estaria aquele duelo entre Eros e a coisa de que fala Guido Fink (1982) e que mobilizaria a crise entre Silvana e Francesca ao mesmo tempo que as vinculava ao coro.

Ainda a propósito de Eros, Masi observa que em *Riso amaro* a Itália que se coloca em cena é aquela que estaria vivendo o trauma de uma liberação que não seria apenas do regime fascista mas também, e sobretudo, liberação do desejo de alcançar aquelas coisas com as quais os Estados Unidos da América faziam sonhar o mundo. Mas uma liberação que ao nosso ver sugeria uma inevitável condenação: o mundo do consumo, do bem-estar, da concorrência e do individualismo que estavam na base da modernidade americana era também o princípio do pecado, a maçã envenenada que destruía o senso coletivista, a simplicidade, o trabalho comunitário daqueles sujeitos que deveriam ser endereçados a um possível, e austero, mundo socialista.

Podemos dizer que a idéia dos três níveis nos oferece uma explicação inteligente sobre a forma compósita de *Arroz amargo*. Mas, para nossa análise, a forma é o modo como o narrador exprime a sua intelecção do mundo. Por isso, um mesmo conteúdo pode ser lido de diversas formas segundo diferentes perspectivas epistemológicas. Portanto, tentaremos concluir procurando dar um fundamento para esse “esquartejamento” político do filme, perguntando: quem alinha esse discurso em níveis distintos? Que compreensão tem da sua sociedade, da matéria tratada e com quais projetos dialoga esse narrador? Além de nos perguntarmos a respeito de quem organizaria o discurso sobre os três níveis, poderíamos colocar em questão duas outras coisas: por que um filme precisa de três níveis, seria este o “espelho” vigente da sociedade a que se destinava? E, na definição dos mitos populares de Bem e Mal, que complicam a tese de uma discussão dialética por excelência senão cara a De Santis, cara a parte dos seus interlocutores, podemos perguntar quais significados traria para o público o que, ou quem, ocupa tais polaridades. Para o cineasta, essa divisão significava popularizar o seu filme:

“um filme deve ser compreensível tanto para uma criança quanto para um adulto, tanto para um camponês da minha Ciociaria quanto para um teu (falava a Guido Aristarco)

operário de Sesto San Giovanni, e não apenas para o sócio do cineclube, este ou aquele crítico, este ou aquele intelectual.” (apud MASI. 1982: 42)

O espectador para o qual se destinava o filme e a partir do qual se realizava o filme era este membro de uma sociedade dividida entre o operário urbano, o camponês das zonas tradicionais e o intelectual capaz de entender os códigos sofisticados do cinema, quiçá da revolução ou da modernidade avançada a caminho. Um país multifacetado mas sobretudo dividido entre um tempo social que estava em declínio e um outro por vir.

A serpente do consumo

Todo final de mês, quando Marcovaldo vai ao supermercado com a mulher e os cinco filhos é a mesma história. As crianças, entusiasmadas com os pacotes coloridos, enchem os carrinhos de biscoitos, queijos, manteiga, salames, chocolates e tudo que chame a atenção. Antes de ir para o caixa, entretanto, o pobre Marcovaldo vai retirando um a um dos produtos coloridos e deixando só o básico e possível para seu magro salário. Mas ele próprio se sente mortificado por deixar ali aquelas guloseimas sedutoras e ao alcance da mão: privar-se de alguma coisa sem nem ao menos saber que gosto tinha era um sofrimento de arrancar lágrimas. Este parece ser o narrador de *Riso amaro*. Com a diferença que Marcovaldo é impedido pelas condições objetivas, enquanto este outro parece obedecer a pressupostos muito diversos. Almodóvar traduziria esse paradoxo na fala de uma das suas personagens: “eu gostaria muito de mentir, mas agora eu sou protestante e a minha religião não permite!”⁵ Ou seja, o narrador envolvido com o pensamento populista que animava o neo-realismo (e os seus defensores, inclusive marxistas) não devia, mas seria fascinado pelo norte-americanismo e seu estilo de vida e de espetáculo. Mas, como a sua fé o condena, seria preciso exorcizar nas telas os mesmos elementos que o seduziriam.

Ou seja, o filme de De Santis põe em evidência com muita clareza aquilo que alimentava o foco da sua câmera: o *ethos* da comunidade *versus* o *ethos* da socie-

⁵ A porteira de Mulheres à beira de um ataque de nervos (1988).

dade. Este será o senso de Bem e Mal: a Itália tradicional inclusive rural seus princípios em oposição ao individualismo, o consumo, o charme urbano, a sensualidade sofisticada, a malícia da mocinha que lê fotonovela e dança o *boogie woogie* tão diferente da mocinha simples que pensa numa vaca como dote. Mas, apesar disso, é preciso afirmar que essa modernidade que se aproximava com o fim da guerra e inevitável modernização através do plano de reconstrução parecia desagregar a capacidade de reconhecimento da *Italietta* humilde, das mondadeiras, do pouco dinheiro, da “vida simples mas honesta” que poderia encantar-se com um projeto socialista. Essa parecia estar ameaçada pela presença da urbanidade e do consumo que em 1949 ainda era representado de forma elementar, ao contrário da década seguinte, quando o cinema, por meio de outros signos, daria notícias bem mais consistentes. Vê-se, por exemplo, que a vaidosa Silvana traz consigo uma pequena vitrola/gramofone e um disco de *boogie woogie*. Tanto quanto Walter, masca chicletes e se recusa a dormir no mesmo colchão de palha, como as outras mondadeiras. Quer dizer, a sedução pelos signos da vida urbano-industrial, a recusa às condições simples das outras trabalhadoras são elementos aí colocados para indicar que do mesmo modo como a jovem se deixa seduzir pela sociedade de consumo, também se deixa levar pelos desvalores, pelo individualismo capaz de trair o conjunto das lavradoras em proveito próprio.

E, embora devesse ou quisesse, a narrativa não chega a fazer a menor reflexão sobre a sociedade capitalista como portadora dos valores aqui condenáveis; ao invés disso, condena os indivíduos que aderem ao canto da sereia do individualismo, da concorrência e da deslealdade. Walter é a serpente da sedução através da qual Silvana, depois de Francesca, deixa-se enganar. E como tal, ele seria “exterminado” sem direito a redenção. Silvana, entretanto, é uma pobre moça ingênua, vaidosa e sonhadora, que queria muito mudar de vida, conhecer as coisas bonitas da cidade, dos hotéis de luxo, da vida mundana que ela imagina tão diferente dessa vida de trabalho e pobreza. Seu suicídio ao final, depois de descoberta como parceira de Walter, é a única forma de arrependimento extremo capaz de salvar

sua maculada honra. Mas, o maior delito de Silvana era a sua própria personalidade individualista, consumidora e, na perspectiva do filme, venal.

Porém, pode-se dizer de antemão que essa perspectiva, apesar das “boas intenções”, traz em si um caráter bastante conservador que, segundo um olhar menos generoso, evidenciaria a Itália da permanência, quase uma recusa à urbanidade e à modernização. Vittorio Taviani, ainda não cineasta, escrevia para o semanário *Hollywood* (revista de cinema destinada aos não freqüentadores de cineclubes, conforme esclarece *Cinema & Cinema* n.30, 1982: 37) e chegava à conclusão de que a montagem paralela à *la Griffith* fechava *Riso amaro* sugerindo que a vida seria um gesto que se repetiria ao infinito. Pareceria sempre nova mas seria sempre a mesma: o discurso em *off* diz que mulheres de diversas origens, fatigadas, voltariam no próximo ano para trabalhar entre as águas pútridas do arrozal, sob o céu claro e sem comiseração. Ou seja, assim colocada, não havia perspectiva de mudanças e o pretenso socialismo com o qual dialogava o filme se confundia com uma espécie de purismo comunitarista e rural. Entretanto, enquanto o narrador discursava por essa tese o filme lançava Silvana Mangano ao estrelato internacional. O pecado original já estava cometido: a “contaminação” de linguagens, de idéias de projetos que alimentavam uma inteira geração forjava o discurso e a vida cultural italiana daqueles anos. No caso do filme, resultava naquele conteúdo que solicitava três níveis formais para sua interlocução. Como se a opção política, a opção cultural e a própria realidade desempenhassem um jogo de justaposições. No saldo, resta um único produto híbrido. A fratura de que falam os críticos é justamente para quem procura as interlocuções possíveis, com o modelo soviético, com o modelo hollywoodiano, com o modelo neo-realista. Retomamos o discurso de Costa (1982): De Santis pagava o preço de haver aderido ao discurso ideológico do neo-realismo contra a realidade e as evidências do seu próprio cinema.

Por último, é preciso dizer que, mais uma vez, o Mal tanto na forma do consumismo como na figura maligna de Walter é exógeno ao meio. É coisa que vem de fora,

é urbano por excelência. Em *Riso amaro*, o rural assume uma clara distância do mundo urbano. Distância física, distância ética e de perspectivas. As trabalhadoras camponesas, que são a maioria que vão para o arrozal, trazem no rosto aquela expressão de ingenuidade, simplicidade. Distinguem-se claramente das duas moças que desfilam em “boca de cena”. Já está em questão a tese da simplicidade contra a modernidade em curso e a desagregação de valores, e o campo seria esteio desta permanência: um romantismo que, se visto no limite, era destinado ao outro para não falar no retrocesso da perspectiva assumida na “moral da história”. Nosso narrador é urbano, consome o cinema americano e tem acesso a todos aqueles signos de consumo que pode condenar.

Mas a reação coletiva do Partido Comunista, dos sindicatos, para não falar da Igreja através das suas publicações especializadas sugere que o pensamento tradicionalista italiano ainda era maior do que o pano de fundo desenhado por *Riso amaro*. Um pensamento social com traços rurais que andava se transformando a passos largos depois da guerra e que a década seguinte, a do milagre econômico italiano, iria mudar de forma mais ampla. Como escreveria Italo Calvino em *Marcovaldo*, os indivíduos passariam do campo para as cidades mas continuariam sempre deslocados da cidade mesma, com seus mecanismos cognitivos formados em outro tempo e em outra situação, incapazes de entender todos os seus códigos éticos e estéticos. Poderíamos dizer que essa é a tradução da forma compósita assumida pelo narrador, a que junta os princípios cristãos ao liberalismo pensando em realizar uma épica das classes populares que não dispensa uma certa admiração pelos cânones da cinematografia soviética. Para o cineasta restava a condenação de ter-se deixado seduzir pelo cinema americano, pela sua forma espetacular, pela liberação de costumes, embora a sua fé não permitisse. Por isso, encontrava entre os seus próprios parceiros a ameaça de expulsão do paraíso. Parceiros ateus, bem entendido.

Referências

- ARISTARCO, G. Film di questi giorni. *Cinema*, Roma-Milão, out.1949. n.24, pp.312-319.
- ARISTARCO, G. *Sciolti dal giuramento: il dibattito critico ideologico sul cinema degli anni cinquanta*. Bari: Laterza, 1981.
- ATOLLINI, V. *Sotto il segno del film*. Bari: Mario Adda Editore, 1983.
- BANFIELD, E. *Le basi morale di una società arretrata*. A cura di Domenico De Masi. Bologna: Il Mulino, 1976.
- BARBARO, U. *Elementos de uma estética cinematográfica*. Trad. Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BRUNETTA, G. P. (Org.) *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al Miracolo Economico*. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1996.
- BRUNETTA, G. P. *Cent'anni di cinema italiano*. Roma-Bari: Laterza, 1998.
- CALVINO, I. Marcovaldo o le stagione in città. In: *Opere*. Milão: Mondadori, 2003, pp. 1.065-1.233.
- COSTA, A. Un paesaggio italiano. Ovvero, l'ecletismo imperfetto. *Cinema & Cinema*, Roma-Milão, ano 9, n. 30, jan-mar. 1982.
- COSULICH, C. (Org.) *Giuseppe De Santis: verso il neo-realismo, un critico cinematografico degli anni quaranta*. Roma: Bulzone Editore, 1982.
- CREMONINI, G. Um mito dell'epoca. *Cinema & Cinema*, Roma-Milão, jan-mar. 1982, ano 9, n. 30, pp. 19-20.
- D'ATTORRE, P. P. (Org.) *Nemici per la pelle: sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*. Milano: Collana Istituto Gramsci, Sezione Emilia-Romagna, 1991.
- DOGLIO, C. Personaggi equivoci e nuova decadenza. *Cinema*, Roma-Milão, ago. 1949, n. 21, p. 97
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990a.
- EISENSTEIN, S. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 1990b.
- FERRAROTTI, F. *L'Italia tra storia e memoria*. Roma: Donzelli Editore, 1997.
- FINK, G. Al cinema di pomeriggio. *Cinema & Cinema*, Roma-Milão, ano 9, n. 30, jan-mar, 1982, pp. 21-25
- GINSBORG, P. *Storia dell'Italia dal dopoguerra a Oggi*. 2. ed. Torino: Einaudi, 2000.
- GOLDMAN, L. *Dialética e cultura*. Trad. Luiz Fernando Cardoso, Carlos Nelson Coutinho e Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOLDMAN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- JAMESON, F. *Marxismo e forma*. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1975.
- JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massa. In: *Crítica marxista*. São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1, n.1.

KEZICH, T. *Primavera in Cinecittà: il cinema italiano alla svolta della "Dolce Vita"*. Roma: Bulzoni Editore, 1999.

MASI, S. *Giuseppe De Santis*. Firenze: La Nuova Italia, 1982.

MICCICHÈ, L. (Org.) *Il neo-realismo Cinematografico italiano: atti del convegno della Mostra Internazionali de Nuovo Cinema*. Venezia: Marsilio, 1990.

PERUZZI, G. L'ombra di Marx in registi del cinema italiano d'oggi. *Cinema Nuovo*, nov-dez, 1971. n.214, p.424

PETRONIO, G. & MARANDO, A. *Letteratura e società*. 2. ed. Milão: Palumbo, 1981.

RENZI, R. Eroi complessi. *Cinema*, Roma-Milão, dez, 1949. n.28, pp. 318-319.

SPERI, Pietro. Verismo letterario e neo-realismo. *Cinema*, Roma-Milão, mar, 1954. n.129, pp. 128-129.

SPINAZZOLA, V. *Cinema e pubblico*. Milano: Bompiani, 1974.

TINAZZI, G. & ZANCAN, M. (Orgs.) *Il cinema italiano degli anni 50*. Venezia: Marsilio Editori, 1979.

TINAZZI, G. & ZANCAN, M. (Orgs.) *Cinema e letteratura del neo-realismo*. 2. ed. Venezia: Marsilio Editori, 1990.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ZAMBETTI, S. Il mezzogiorno d'Italia nel cinema. *Cineforum*, set, 1966. ano 6, pp. 539-564.

Filmografia

ALMODÓVAR, Pedro. 1988. *Mulheres à beira de um ataque de nervos (Mujeres al borde de un ataque de nervios)*. Espanha, 90 min.

DE SANTIS, Giuseppe. 1947. *Trágica perseguição (Caccia tragica)*. Itália, 89 min.

DE SANTIS, Giuseppe. 1949. *Arroz amargo (Riso amaro)*. Itália, 107 min.

DE SANTIS, Giuseppe. 1950. *Páscoas sangrentas (Non c'è pace tra gli ulivi)*. Itália, 100 min.

DE SICA, Vittorio. 1948. *Ladrões de bicicleta (Ladri di biciclette)*. Itália, 93 min.

EISENSTEIN, Sergei M. 1925. *O encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin)*. URSS, 75 min.

POGGIOLI, F. M. 1942. *A megera domada (La bisbetica domata)*. Itália, 82 min.

RENOIR, Jean. 1937. *A grande ilusão (La grande illusion)*. França, 114 min.

RENOIR, Jean. 1938. *La bête humaine*. França, 100 min.

ROSSELLINI, Roberto. 1945. *Roma, cidade aberta (Roma, città aperta)*. Itália, 100 min.

VIDOR, Charles. 1946. *Gilda*. EUA, 110 min.

VIDOR, King. 1946. *Duelo ao sol (Duel in the sun)*. EUA, 138 min

Résumé: Cet article discute le film Riz Amer (1949, Giuseppe De Santis) et son temps, c'est-à-dire, les perspectives qui alimentaient la réalisation du film, tantôt celles de son directeur tantôt celles du groupe politique dont il faisait partie, y inclus les critiques de l'époque. Réalisé juste dans l'après-guerre, Riz Amer devrait être une apologie des classes populaires et de leur engagement dans la reconstruction morale et économique du pays. Mais, comme le temps à partir duquel il parle est celui de changements rapides, le récit devient chargé de cet avenir qui, à la limite, démonte les intentions les meilleures de ses réalisateurs. Un conflit que notre analyse essaie d'expliquer au moyen de la discussion sur le dialogue entre le contenu et la forme du film.

Mots-clés: Cinéma italien. Néo-réalisme. Pensée sociale dans le cinéma. Esthétique et politique.



Abstract: This article discusses the movie Bitter Rice (1949, by Giuseppe De Santis) and its context, i.e., the perspectives that nourished its realization, both those taken by the director as well as those taken by his political group, including also the criticisms at that time. Made right during the immediate Italian post-war period, Bitter Rice was conceived to be an apology of popular classes and their efforts to rebuild morally and economically the country. Nevertheless, since that time was marked by fast changes, its narrative ends up loaded with an uncertain future that, in the end, knocks down the best intentions of its makers. A conflict that our analysis tries to explain through discussing the relationship between content and form of the movie.

Keywords: Italian Cinema. Neo-Realism. Social thought in cinema. Aesthetics and Politics.



A semiologia selvagem de Pasolini

Adalberto Müller

Doutor em Literatura Francesa pela USP

Professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB

Resumo: Conhecido nos estudos de cinema sobretudo pela elaboração do conceito polêmico de “cinema de poesia”, o poeta, semiólogo, escritor e cineasta Pasolini terá elaborado, conforme queremos demonstrar, uma semiologia que transcende a teoria cinematográfica, e se propõe nada mais nada menos que uma compreensão da própria realidade - compreensão para a qual o cinema será tomado como modelo por excelência.

Palavras-chave: Cinema moderno. Pasolini. Cinema e poesia. Semiologia. Linguagem cinematográfica.

É, assim, absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida.

Pier Paolo Pasolini, *Empirismo hereje*

Não é difícil comprovar que o conceito de “cinema de poesia” desenvolvido por Pasolini nos anos 60 poderia ser aplicado a muitas obras do cinema contemporâneo. Ocorre que muitos dos procedimentos técnicos do “cinema de poesia” voltaram à tona no cinema contemporâneo, e não apenas em filmes experimentais, ou de vanguarda. Pode-se encontrar esses procedimentos em filmes produzidos para o grande público, e até mesmo em programas televisivos ou em filmes publicitários, o que contribui para tornar ainda mais difícil uma separação muito rígida entre o cinema dito “de arte” e o cinema dito “industrial”. Fala-se hoje de produtos híbridos, nos quais as fronteiras entre o poético e o massivo tende a diminuir sensivelmente, pelo menos do ponto de vista dos procedimentos (das estratégias textuais). Desse modo, pode-se descrever o uso de algo muito próximo do conceito de “subjéctiva indireta livre”, por diferentes razões, em filmes como *The thin red line* (*Além da linha vermelha*), ou *Memento* (*Amnésia*), ou ainda em *21 gramas*; nesses filmes, ademais, sente-se a presença de alguns dos elementos estilísticos do cinema de poesia, arrolados por Pasolini: “contraluzes com reflexos na câmara, movimentos manuais de câmara, *travellings* exasperantes, montagens falseadas, *raccords* irritantes” etc. (PASOLINI. 1982: 151); também se pode detectar a famosa “imobilidade do plano”, que Pasolini elogia em Antonioni, no primeiro capítulo da série televisiva *Os Maias*. Além disso, o “cinema sob o cinema” ocorre pelo uso da intertextualidade e da metalinguagem em filmes dirigidos a um público pouco ortodoxo em matéria de cinematografia, tais como *A lenda do cavaleiro sem cabeça* ou *Capitão Sky e o mundo de amanhã*; não é difícil também verificar-se a utilização de vários suportes (filme, vídeo, fotografia) e a manipulação ostensiva do ponto de vista narrativo em *Lola rennt* (*Corra,*

Lola, Corra) ou em *Traffic*. Por essas e outras, não me parece inútil repensar hoje a rígida separação entre um “cinema de poesia” e um “cinema de prosa”, que se levantou depois da conferência proferida por Pasolini no Festival de Pesaro, em 1966.

Minha preocupação, no entanto, tem se deslocado menos para uma reflexão sobre o conceito de “cinema de poesia”, que hoje me parece uma questão ancilar, e mais para a reflexão de Pasolini sobre a relação entre o cinema e a realidade, que me parece alastrar-se em seus ensaios, em suas entrevistas e em seus filmes, formando uma semiologia da realidade, na qual o cinema seria visto como uma “língua escrita da realidade”. Meu trabalho aqui, então, vai se limitar a uma tentativa de compreensão da semiologia pasoliniana, na qual o conceito “cinema de poesia” ocupa uma posição importante, mas não central.

Nessa visada para a reflexão de Pasolini, a oposição entre “cinema de poesia” e “cinema de prosa” (ou a falsa oposição entre poesia e narrativa, pois o cinema de poesia é visceralmente narrativo, como veremos adiante) importa menos que a distinção entre linguagem e realidade, distinção que Pasolini enfatizou como a mais importante no seu pensamento. Tal pensamento se via antes de mais nada como uma ação, capaz de propor a transformação (ainda que pelo viés de uma utopia hoje pouco convincente) do *status quo*. Em suma, no pensamento pasoliniano as fronteiras que criamos para separar os domínios do ético, do estético e do político parecem não fazer muito sentido. Talvez (e esta é uma questão controversa), uma tal atitude tenha custado a Pasolini o preço de sua própria vida. Mas isso é uma outra história, conexas talvez com a que vou lhes contar aqui.

Cinema e poesia

Uma reflexão sobre a relação entre cinema e poesia deveria partir de uma constatação óbvia: cinema e poesia são duas coisas que parecem ter poucos pontos em comum. A poesia é, entre as artes, aquela que mais parece se afastar do cinema. Sobretudo porque,

ao contrário da origem arcaica da poesia, o cinema é uma arte nascida na sociedade industrial, é ela própria a “obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, como assinalava Benjamin nos anos 20.

Quando reflete sobre a questão da poesia (da autoralidade, da subjetividade) no cinema, Pasolini justamente chama a atenção para o fato de que o aspecto industrial e técnico do cinema deveria ser enxergado antes de mais nada por um prisma ideológico: é preciso, segundo ele “ideologizar e desontologizar as técnicas audiovisuais” (PASOLINI. 1982: 183). Pensar a poesia no cinema, o cinema de poesia, ou ainda o cinema e a poesia conjuntamente, poderia ser portanto uma forma de humanizar o cinema, retirá-lo da sua prisão tecnológica, formulando-se a questão seguinte: seria possível pensar uma poesia do cinema, levando em conta o seu aspecto tecnológico, isto é, de arte industrial?

A poesia, segundo a sua definição moderna (refiro-me à definição de Hegel), depende essencialmente do indivíduo, ela se enraíza na subjetividade, pois a subjetividade surge como força propulsora maior da arte. Na classificação que faz das artes, o filósofo chega a definir a poesia como a forma de arte que mais se aproxima dos conceitos da arte romântica (para nós, moderna) de interioridade e subjetividade, e a forma artística na qual o espírito (a interioridade) se manifesta com maior grau de liberdade em relação à exterioridade:

“A arte da poesia é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior e sensível para a sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos” (HEGEL. 2001: 102).

Nesse sentido, a poesia sempre vai colocar em questão o sujeito, porque, por mais objetiva que ela possa ser, por mais que nela estejam implicadas questões de ordem social, política, ou filosófica, ela se realiza antes de mais nada no espaço da interioridade, que é aquela fonte de onde brota a linguagem essencial.

Na história do cinema, muito antes de Pasolini já se falava

da relação entre cinema e poesia. As primeiras tentativas de definir uma certa noção de cinema poético surgiram na década de 20. Jean Epstein, por exemplo, defendia que o cinema se tornava artístico a partir da definição de fotogenia. Além disso, Epstein definia como poéticos certos recursos do cinema que permitem alterar a percepção das coisas, como o *close up* e a câmara lenta:

“Epstein valorizou as noções de fotogenia e de ritmo, considerando que tanto a plasticidade quanto os movimentos de câmara são capazes de extrair das coisas do mundo significados recônditos que sua existência prosaica retém. O poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo “um fato em seus elementos fotogênicos”, libertar-se-ia da lógica da seqüencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento.” (MACIEL. 2004: 71)

Como afirma Jacques Aumont, contudo, o conceito de Epstein, de “herança simbolista incofessa e vanguardismo declarado”, era “cômico, porque vago” (2004: 93). Numa direção similar à de Epstein, Germaine Dullac, em texto de 1931, destacava que o cinema de vanguarda devia levar em consideração o caráter ao mesmo tempo industrial e comercial do cinema, antes de propor uma aventura pelo reino da criação pura. Para Dullac era preciso pensar uma terceira via entre o “cinema-indústria” e o “cinema-de-vanguarda”, que ele chamará simplesmente de “cinema sem qualificativo”. Ele elogia um filme como *A roda*, de Abel Gance, porque

“Nesse filme, a psicologia, os gestos, o drama, tornavam-se dependentes de uma cadência. Os personagens já não eram mais os únicos fatores importantes da obra, mas também os objetos, as máquinas, o comprimento das imagens, sua composição, sua oposição, seu enquadramento, seu *raccord*. Trilhos, locomotivas, chaminés, rodas, manômetro, fumaça, túneis, jogam com a imagem e com personagens, um drama novo surgia composto de sentimentos brutos, do desenvolvimento das linhas. A concepção de arte do movimento e das tomadas racionalmente medidas adquiriu seus direitos, tanto quanto a expressão das ‘coisas’, atingindo-se um magnífico poema visual feito de instintos humanos de vida, jogando com

a matéria e o imponderável. Poema sinfônico, no qual o sentimento eclode não em fato, não em ato, mas em sonoridades visuais. Insensivelmente a efabulação narrativa e o desempenho do ator [*jeu de l'artiste*] perdiam seu valor isolado em benefício de uma orquestração geral feita de ritmos, de enquadramentos, de ângulos, de luz, de proporções, de oposições e de concordância de imagens.” (DULLAC. 1946: 345)

Fica claro que, para Dullac, como para toda uma tradição de defensores da poesia no cinema, o prosaico se confundia com os aspectos ligados ao romance e ao teatro (“personagens”, “efabulação narrativa e desempenho do ator”). Dullac deixava claro também que o cinema de vanguarda teria necessariamente um público restrito, mas não desconsiderava o fato de que cedo ou tarde as experiências da vanguarda acabariam sendo absorvidas pelo cinema comercial. A poesia também seria defendida por Luís Buñuel, em uma conferência de 1958, em que advogou a prática de um cinema que se configurasse como instrumento de poesia na medida em que deixasse as imagens fluir com “liberdade”: “Um cinema no qual as imagens do desejo, os desvios da ordem cronológica, os espaços do sonho, o caráter insólito das coisas ordinárias encontrassem a expressão concreta de sua liberdade” (*apud* MACIEL, 2004: 71). O que vem a ser essa liberdade das imagens, no entanto, é coisa que nem Dullac nem Buñuel definiram muito bem, mantendo uma espécie de aura indefinível em torno da palavra *poesia*, tal como hoje se costuma aplicar o termo poesia a diversos produtos culturais, como uma espécie de *plus*.

Pasolini: o cinema como língua escrita da realidade

A preocupação com a poesia da imagem está no centro das reflexões de Pier Paolo Pasolini sobre o cinema. Dentro da história do cinema, Pasolini é lembrado sobretudo por seu conceito de “cinema de poesia”, que deu origem a uma série de controvérsias e mal-entendidos. Pasolini era uma pessoa controversa. Desde seus primeiros poemas, passando por seu primeiro filme, *Acattonne - desajuste so-*

cial, até as suas últimas palavras para a imprensa italiana, o diretor italiano sempre deixou claro que não aceitava as regras do jogo (nem do literário, nem do cinematográfico, nem do político, nem do moral). Não seria diferente sua postura teórica com relação ao cinema.

O conceito de “cinema de poesia” deveria, a meu ver, ser entendido à luz da complexidade de elaboração do pensamento de Pasolini a respeito do que ele chama de “semiologia da realidade” ou “semiologia da ação”, que desenvolve nos ensaios de *Empirismo hereje* (título que tão bem o define, pelo seu caráter paradoxal). Minha hipótese é que tanto o cinema quanto a poesia, e até mesmo a semiótica, são para Pasolini apenas meios para se pensar a coisa mais complexa que seria a “realidade bruta”.¹ Desse modo o cinema é definido como um modelo analógico da realidade, a qual Pasolini definiu como “um plano-seqüência infinito”. Coloca-se, então, em questão aqui: pode o cinema constituir de fato um modelo adequado para se pensar a realidade? Em que medida um cinema de poesia (cinema que pressupõe a montagem) pode propor uma alternativa à realidade, e, portanto, à História?

Acredito que tentar responder a essa pergunta é de alguma forma aproximar-se de uma “poética” - ou pensamento criador - pasoliniana, na qual desempenham um papel importante tanto os ensaios quanto os filmes, e até mesmo a vida do homem controverso que ele foi.

Em primeiro lugar, é preciso destacar que Pasolini via o cinema de poesia como forma de “acentuar ainda mais a subjetividade na narrativa” cinematográfica (1982: 182). Em segundo lugar, a reflexão sobre o cinema deveria revelar a brutalidade que se oculta sob a “inocência da técnica”:

“Um fato que é certo, de qualquer modo: sobre estes problemas é preciso trabalhar, em conjunto ou a sós, com competência ou inspiração, mas sobretudo trabalhar. É preciso ideologizar, é preciso desontologizar. As técnicas audiovisuais são doravante parte importante do nosso mundo, ou seja: do mundo do neocapitalismo técnico que avança, e cuja tendência é tornar as suas técnicas ao mesmo tempo a-ideológicas e ontológicas: torná-las tácitas e irrelevantes, torná-las habituais, torná-las religiosas. Nós,

¹ Como observa Jacques Aumont (2004: 126), a reflexão de Pasolini sobre o cinema de poesia se encaminha para a formulação de uma utopia, que se formula a partir de uma crítica ao fascismo latente nas sociedades industrializadas.

que somos humanistas laicos, ou, pelo menos, platônicos não misólogos, devemos nos bater, por conseguinte, para desmistificar a ‘inocência da técnica’, até a última gota de sangue.” (PASOLINI. 1982: 183)

Também é preciso dizer que as reflexões de Pasolini sobre o “cinema de poesia” não se restringem à conferência proferida durante o Festival de Pesaro. O conceito está disseminado por praticamente todos os seus escritos dos anos 60, e que constituem o volume *Empirismo hereje*. Em “Pistas para o cinema”, por exemplo Pasolini desenvolve algumas teses da conferência de Pesaro, sobretudo quando estabelece a distinção (nominalista) entre poema e poesia / humanidade e homens: “Conhecemos os filmes (como conhecemos os homens ou os poemas), mas não conhecemos o Cinema (como não conhecemos a Humanidade ou a Poesia)” (1982: 185). Nesse mesmo ensaio, defende que “a realidade é um cinema em estado de natureza”, sendo que o cinema será uma “língua escrita da realidade” (1982: 186), exatamente por não ser nem arbitrário nem simbólico, uma vez que para Pasolini o cinema representa a realidade através da realidade: “o cinema é uma língua que não se afasta nunca da realidade (é a sua reprodução!)... é, portanto, um plano-seqüência infinito (a relação é a mesma que existe entre a língua oral e a língua escrita)” (1982: 187). A definição do cinema como língua é importante, pois Pasolini vai se servir de alguns elementos do estruturalismo lingüístico para dialetizar a relação entre cinema e realidade. Um desses elementos é a distinção feita pelo lingüista André Martinet entre os elementos mínimos de significação (monemas) e os de articulação (fonemas), que constituem numa língua a sua dupla articulação. Para Pasolini, o cinema é língua porque possui também uma dupla articulação (mas aqui justamente ele se afasta de Metz):

“O monema desta língua escrita da realidade é, por conseguinte, aquilo que em termos técnicos (tendentes a tornarem-se uma duplicação em termos filmolingüísticos) se chama um plano: o monema-plano é assim a unidade da primeira articulação. De fato, porém, um plano não é mais do que a composição de objetos, a que, por analogia com os fonemas quem compõem o monema lingüístico, eu

chamo de ‘cinemas’.” (PASOLINI. 1982: 188).

Discutir sobre o valor do plano era para Pasolini antes de mais nada discutir o grande tema, em voga desde o início do neo-realismo italiano: o plano-seqüência. Pasolini recusava, em seus filmes, o uso do plano-seqüência (preferindo às vezes algo que se parecia a uma série de fotos). O que estava em jogo para o cineasta era não apenas o “naturalismo” do plano-seqüência, mas o seu apego demasiado a um “natural” que a montagem deveria recusar. Ao evitar o plano-seqüência, Pasolini afirma a prioridade dada ao filme sobre o cinema:

“Ora, a diferença entre o cinema e o filme, todos os filmes, consiste exatamente nisto: que o cinema possui a linearidade de um plano-seqüência infinito e contínuo - analítica - enquanto os filmes possuem uma linearidade potencialmente infinita e contínua - mas sintética. Há autores que procuram, dado o seu amor pacífico e naturalista pelas coisas do mundo, reproduzir nos seus filmes a linearidade analítica, que terá o mais possível uma duração idêntica à da realidade; outros realizadores são, pelo contrário, favoráveis a uma montagem que torne essa linearidade o mais possível sintética (pertencem a este último grupo).” (PASOLINI. 1982: 188-189)

A montagem que sintetiza é portanto a que recusa a naturalidade, sobretudo no que diz respeito ao tempo (“duração”). Essa distinção entre o sintético e o analítico vai encontrar um desdobramento conceitual num outro binômio: cinema de poesia x cinema de prosa. Para Pasolini, para se entender essa distinção, é preciso que retornemos ao “cinema das origens”, ou seja, aquele que se fazia antes da estandardização dos procedimentos pelos estúdios americanos. Para Pasolini o cinema das origens é um cinema de poesia, primeiro porque não se afirmara ainda, a não ser de modo embrionário, uma organização cinematográfica industrial, visando a uma “narrativa” convencional; segundo, por força das restrições técnicas do cinema mudo. A entrada do cinema na fase de industrialização e a introdução do som fizeram dele uma “língua de prosa narrativa” (PASOLINI. 1982: 190).

As linhas mestras do ensaio “O cinema de poesia” se encaminham para o acirramento dessa distinção entre poesia e prosa, que valeriam a Pasolini uma série de críticas (de Metz, de Godard e de Rohmer, particularmente). Mas parece que muitos tomaram (e ainda tomam) o texto de Pasolini como um manifesto estético, sem atentar para o seu aspecto semiológico. O primeiro ponto de discussão que Pasolini situa é a distinção entre a linguagem literária e a cinematográfica, no plural:

“Enquanto as linguagens literárias baseiam as suas invenções numa base institucional de língua instrumental, ao alcance de todos os que falam, as linguagens cinematográficas parecem escapar-se-lhe: não têm, como base real, nenhuma língua comunicativa” (PASOLINI. 1982: 137).

Para operacionalizar sua distinção, Pasolini lança mão de outro par conceitual: a distinção semiótica entre o lin-segno (lin-signo, signo lingüístico, palavra) e o im-segno (im-signo, signo visual, imagem; o que vemos na realidade, mas também as imagens dos sonhos e da memória, pressupondo-se existir um “hipotético sistema de signos visíveis”). Ao tentar entender o im-signo, Pasolini desfaz a possível semelhança entre literatura e cinema:

“Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória são fatos quase pré-humanos ou no limite do humano: são, em todo caso, pré-gramaticais e absolutamente pré-morfológicos. O instrumento de linguagem sobre o qual se implanta o cinema é por isso de tipo irracionalista: eis o que explica a qualidade onírica profunda do cinema e também a sua absoluta e imprescindível concreção, digamos, objetual.” (PASOLINI. 1982:138-139)

Ou seja: o cinema se funda sobre um conjunto de im-signos não “dicionarizado”, ao contrário do que acontece com os lin-signos, com os quais a literatura trabalha. Daí porque o trabalho do escritor e o do cineasta são bastante distintos:

“A operação do escritor consiste em tomar desse dicionário palavras (...) e fazer delas um uso particular”; no entanto, para o cineasta, “não existe um dicionário de imagens (...)

mas uma possibilidade infinita” (PASOLINI. 1982: 139).

A história do cinema consiste numa tentativa de criar esse “dicionário”. O autor de *Empirismo hereje* adverte que aquilo que se chama de linguagem cinematográfica é antes uma “convenção estilística” que uma língua propriamente dita. Pasolini considera aqui o conceito de Saussure de língua como sistema articulado em *langue* e *parole*. Para o cineasta italiano, o cinema é uma *parole* sem a *langue*: “A imagem das rodas de um trem correndo entre baforadas de vapor”, afirma Pasolini, não é um sintagma, mas sim um estilema. O cinema, portanto, só pode criar uma “gramática estilística”:

“a breve história estilística do cinema, por causa da limitação expressiva imposta pela enormidade numérica dos destinatários do filme, obrigou a que os estilemas, que no cinema se tornaram de imediato sintagmas e que, portanto, reintegraram a institucionalidade lingüística, fossem poucos e, sobretudo, grosseiros (lembramo-nos mais uma vez das rodas da locomotiva, a série infinita de primeiros planos idênticos etc.).” (PASOLINI. 1982: 142)

Enquanto o lin-signo adotado pelo escritor já se encontra elaborado por uma história gramatical, popular e erudita, o im-signo é criado pelo próprio autor cinematográfico, e “extraído idealmente... do surdo caos das coisas” (PASOLINI. 1982: 140). A operação do autor cinematográfico pode recair contudo sobre uma escolha de im-signos que fazem parte de um “patrimônio visual” histórico determinado (clichês, signos de uma linguagem simbólica etc.)

Isso leva Pasolini a considerar que o cinema é em sua essência ao mesmo tempo onírico e concreto (isto é, nunca é uma linguagem abstrata). Isso se deve às duas origens possíveis do im-signo: a) os “arquétipos” dos sonhos e da memória; b) os arquétipos da “mímica da fala” e da “realidade vista pelos olhos”; ou seja: o “cinema é simultaneamente demasiado subjetivo e extremamente objetivo” (PASOLINI. 1982: 142). Pelo seu caráter subjetivo ele deveria seguir uma tendência “lírico-subjetiva”. Pelo seu caráter objetivo, ele deveria seguir uma tendência “objetiva e informativa”.²

Até esse ponto, a reflexão de Pasolini parece girar em torno

de algo que os lingüistas chamam de lingüística do signo, por oposição a uma lingüística da enunciação, de modo que, se ficasse aí, o pensamento de Pasolini estaria sujeito às mesmas críticas que viria a receber posteriormente a análise estrutural da linguagem cinematográfica de um Christian Metz. Mas Pasolini, que deveria conhecer muito bem a virada provocada pelo pensamento de Émile Benveniste e, quiçá, de Bakhtin, iria trazer a discussão para o terreno do discurso, ou mais precisamente, do Discurso Indireto Livre (DIL). Fundamentalmente, para Pasolini a questão sobre a língua da poesia no cinema deve ser entendida à luz do conceito de Discurso Indireto Livre (exatamente porque concilia uma visão objetiva e subjetiva, a visão onírica e a concreta). O DIL representa a imersão do autor na alma de sua personagem (não só na psicologia, mas da língua), mas ele não se confunde com o monólogo interior: este é, antes,

um discurso revivido pelo autor através de uma personagem que é, pelo menos idealmente, da sua classe, da sua geração, da sua situação social; a língua pode ser, portanto, a mesma: a individualização psicológica e objetiva da personagem não é efeito da língua, mas do estilo. O DIL é mais naturalista, na medida em que é um verdadeiro Discurso Direto sem aspas, implicando, portanto, o uso da língua da personagem.” (PASOLINI. 1982: 144)

Ao colocar em pauta a questão dialetal (coisa que fez no início de sua trajetória de poeta e intelectual, como se sabe), Pasolini estava muito próximo do pensamento de um Mikhail Bakhtin. A distinção entre língua e estilo retoma, assim, a distinção linguagem x estilema: a linguagem é para Pasolini um fato social, histórico, e é por ela que deveria começar a verdadeira revolução: a linguagem dos despossuídos é dominada pelo “wMonólogo Interior da Burguesia”. Na literatura burguesa o DIL é um pretexto: “o autor constrói uma personagem, falando talvez uma linguagem inventada, para exprimir a sua própria interpretação do mundo” (PASOLINI. 1982: 144).

² Para Pasolini, Un chien andalou é um caso-limite, e não o único caso de poesia no cinema: a poeticidade da tendência onírica se torna evidente até a loucura. Rossellini e nouvelle vague : outra tendência para a poesia.

No cinema o discurso direto corresponde à (câmera) subjetiva. Se o autor literário “dá a voz” ao personagem através das aspas/travessões/verbos *dicendi*, o cineasta “dá a visão” ao personagem, como ocorre nos exemplos seguintes, dados

por Pasolini: “Cabíria vê as crianças” / Carl Dreyer: “plano subjetivo” do cadáver que vê o mundo como este seria observado por quem se deitasse num caixão. (PASOLINI. 1982: 144).

Por sua vez, o discurso indireto livre corresponderia, no cinema, à subjetiva indireta livre. Para entender esse conceito, alguns protocolos são indispensáveis, contudo. Em primeiro lugar, a subjetiva indireta livre (SIL) não se confunde com o DIL: quando o escritor “revive o discurso” de uma de suas personagens, mergulha não apenas na sua psicologia, mas na sua língua (deve-se lembrar aqui que Pasolini não se refere ao que chamamos de diálogos dos personagens, mas à sua visão: isto é, a SIL se traduz fundamentalmente pelas imagens). Ora, diz Pasolini, se não existe uma “língua institucional do cinema”, não há como diferenciar a língua do autor da língua do personagem.

Tentemos esclarecer isso com um exemplo: quando lemos a frase (em DIL, isto é, sem marcas do DD ou do DI) de Riobaldo, em *Grande Sertão: veredas*, “Quem mói no asp’ro não fantasia”, o discurso de Riobaldo está sendo revivido pelo autor tanto no nível lingüístico quanto no psicológico e no social (senão, diria: quem trabalha duro não fantasia). Mas se pretendesse filmar o que Riobaldo vê, a diferença entre o autor-cineasta e Riobaldo-personagem poderia apenas ser de ordem psicológica ou social, mas nunca lingüística (p. ex.: Riobaldo vê uma vereda de buritis se traduzirá numa determinada decupagem de planos selecionados pelo autor para se aproximar do tipo de visão que o personagem teria; mas essa decupagem não seria diferente se a mesma vereda de buritis fosse vista por Diadorim).

Portanto, no filme a diferença entre o ponto de vista do autor e o do personagem (ou a tentativa de abolir essa diferença através da SIL) é de ordem estilística, mas não lingüística.

Confirma-se, assim, a hipótese de que o cinema não possui propriamente uma linguagem, mas é criado sempre a partir de um conjunto de estilemas. Uma das maneiras adequadas de desmistificar o conceito de “cinema de poesia” deveria

ser compreender o trabalho poético como uma maneira de acentuar o caráter estilístico do cinema, que se opõe àquelas características do cinema clássico, que optam por uma estratégia de “transparência”. É por isso que Pasolini insistia tanto na noção de estilo: “o cinema de poesia está, por isso, profundamente alicerçado sobre o exercício do estilo como inspiração, na maior parte dos casos, sinceramente poética” (1982:149-150), ou, segundo uma frase memorável, “um cinema onde o verdadeiro protagonista é o estilo” (1982: 151). Seria preciso cuidar, no entanto, para não entender essa frase como manifestação de esteticismo. Pelo contrário, quem fala aí é o semiólogo, o mesmo que distinguiu linguagem (*langue*) de estilo (*parole*).

O cinema de poesia é, pois, um cinema de estilo, e não um cinema de linguagem. E já que o estilo é a base de toda criação cinematográfica (e não uma “língua”), o cinema de poesia é, na verdade, um cinema de cinema. Ou, como disse Sganzerla na abertura de *O bandido da luz vermelha*: o cinema de poesia é aquele que se assume como um “filme de cinema”.

Para concluir este ensaio, que nada mais é do que uma tentativa de sistematizar uma série de afirmações de Pasolini, gostaria de seguir o pensamento pasoliniano naquilo que ele tem de mais ousado. A idéia de que a realidade já é um cinema. Primeiro, é preciso explicar o que Pasolini quer dizer com as frases “a realidade é um plano-seqüência infinito” e “o cinema é a língua escrita da realidade”. Esta segunda afirmação diz duas coisas. A primeira é a distinção semiológica entre língua escrita e língua falada. A língua falada pode ser entendida filosoficamente como “potência”, ela não tem limites, ela não se fixa. Diante de um interlocutor não sabemos em que ponto acaba a “fala” (espero que a minha acabe em breve). A língua falada é um sistema aberto. Ela é, como a realidade mesma, um “plano-seqüência infinito”, isto é, não foi fixada. Já a língua escrita se caracteriza pela fixação e pelo limite (e também pela ordem). A língua escrita tem começo, meio e fim (mesmo se, em casos especiais como o palíndromo, a ordem dos termos possa ser invertida ou reversível). Por isso, ao realizar um filme, um autor-cineasta está escrevendo a realidade. Seguindo essa lógica, entende-se por que, pelo seu caráter ilimitado, a

realidade seja um “plano-seqüência infinito”. Se a “língua escrita” é “ato”, a realidade é “potência”.

Uma das conseqüências dessa lógica toda é que o cinema, como “língua escrita”, torna a realidade legível. O cinema, através da montagem (Pasolini recusa o plano-seqüência, e considera inócuos os longuíssimos planos fixos do cinema *underground*), realiza uma operação de escrita, de legibilidade, da realidade. A montagem, portanto, dá significação à realidade.

Mas a montagem, para Pasolini, não se limita ao cinema. O que chamamos de realidade também pode ser entendido como uma “linguagem”. Essa linguagem, contudo, só pode ser entendida sob a perspectiva da morte. Enquanto vivemos, somos ao mesmo tempo um signo (para os outros) e uma possibilidade aberta (para nós e para os outros). A morte nos transforma em signos. A morte opera sobre nossa vida uma montagem:

“É, assim, absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância) é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem solução de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja, escolhe os seus movimentos verdadeiramente significativos (e doravante já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes, e coloca-os em sucessão, fazendo do nosso presente, infinito, instável e incerto, e por isso não descritível lingüisticamente, um passado claro, estável, certo, e por isso bem descritível lingüisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). Só graças à morte a nossa vida nos serve para nos expressarmos. A montagem trabalha desse modo sobre os materiais do filme (que é constituído de fragmentos, longuíssimos ou infinitesimais, de um grande número, como vimos, de planos-seqüência e planos subjetivos infinitos) tal como a morte opera sobre a vida.” (PASOLINI. 1982: 196)

Vê-se que é de largo espectro o conceito de uma Semiologia Geral em Pasolini. Ela seria capaz de descrever a

própria vida, em todas as suas infinitas manifestações e possibilidades (culturais, estéticas, políticas). Não é de se estranhar, portanto, que os escritos de Pasolini tenham sido atacados tanto pelos estruturalistas quanto por alguns cineastas de vanguarda. Pois ele parecia estar muito à frente de seu tempo. Para ele, o cinema e a poesia deveriam ser entendidos sob o signo da vida. Mas quem ousará uma empresa de tal envergadura?



Referências

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994

DULLAC, Germaine. Le cinéma d'avant-garde. In: LHERBIER, M. *L'intelligence du cinématographe*. Paris: Corrêa, 1946.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

MACIEL, Maria Esther. *A memória das Coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

Filmografia

BUÑUEL, Luis. 1929. *Um cão andaluz (Un chien andalou)*. França, 16 min.

BURTON, Tim. 1999. *A lenda do cavaleiro sem cabeça (Sleepy Hollow)*. EUA, 105 min.

CARVALHO, Luiz Fernando. 2001. *Os Maias*. Brasil, série televisiva.

CONRAN, Kerry. 2004. *Capitão Sky e o mundo de amanhã (Sky Captain and the World of Tomorrow)*. Inglaterra/Itália/EUA, 106 min.

GANCE, Abel. 1923. *A roda (La roue)*. França, 130 min.

IÑÁRRITU, Alejandro González. 2003. *21 gramas (21 grams)*. EUA, 124 min.

MALICK, Terrence. 1998. *Além da linha vermelha (The thin red line)*. Canadá/EUA, 170 min.

NOLAN, Christopher. 2000. *Amnésia (Memento)*. EUA, 113 min.

PASOLINI, Pier Paolo. 1963. *Accattone - desajuste social (Accatone)*. Itália, 120 min.

SGANZERLA, Rogério. 1968. *O bandido da luz vermelha*. Brasil, 92 min.

SODERBERGH, Steven. 2000. *Traffic*. Alemanha/EUA, 147 min.

TYKWER, Tom. 1998. *Corra, Lola, corra (Lola rennt)*. Alemanha, 81 min.

Résumé: Connus dans les études de cinéma surtout par l'élaboration du concept polémique du « cinéma de poésie », le poète, sémiologue, écrivain et cinéaste Pasolini a élaboré, conformément à ce que nous voulons démontrer, une sémiologie qui transcende la théorie cinématographique, et se propose rien de plus rien de moins qu'une compréhension de la réalité elle-même – compréhension par laquelle le cinéma sera pris comme modèle par excellence.

Mots-clés: Cinéma moderne. Pasolini. Cinéma et poésie. Sémiologie. Langage cinématographique.



Abstract: Well-known in cinema studies, above all due to the development of the polemical concept of “poetry cinema”, the poet, semiologist, writer, and filmmaker, Pier Paolo Pasolini has created, or so we want to prove, a semiology that transcends film theory, and that puts forward nothing less than a comprehension of reality itself – a comprehension that takes cinema as a paradigmatic model.

Keywords: Modern Cinema. Pasolini. Cinema and poetry. Semiology. Cinematographic language.



O filme como vontade de representação

Maurício Lissovsky

Doutor em Comunicação pela UFRJ

Professor da Escola de Comunicação da UFRJ

Thomas Edison Jr. aproxima-se da casa dos Henson e bate na porta... “Qual porta?” pergunta a criança ingênua que revelou a nudez do Rei. Como os demais cidadãos de *Dogville*, Tom parece não perceber que suas casas não possuem paredes ou portas: tocoqueam-lhes a madeira com os nós dos dedos e, sobretudo, giram-lhes as maçanetas. Os habitantes da cidade comportam-se como *zumbis* prisioneiros de seus velhos hábitos.

Não subestimemos a bizarra repetição deste gesto mecânico diria Adorno, em resposta à criança.

Único filósofo ocidental a rebelar-se contra a impropriedade das maçanetas, Adorno alerta-nos, em “Entre sem bater”, que a “tecnificação está tornando os gestos, simultaneamente, mais precisos e mais brutais” (ADORNO. *Minima moralia*). Despidos de toda hesitação, converteram-se em “exigências das coisas”. Portas de geladeiras e de automóveis, por exemplo, têm de ser “batidas”, e ninguém mais sabe “fechar uma porta gentilmente, mas de modo firme”. As agressões fascistas, sugere, já estão presentes nos movimentos que as máquinas demandam de seus operadores. O gesto se consume no e durante o funcionamento do mecanismo, pois tudo de onde poderia provir uma “experiência” a “liberdade de comportamento” do sujeito, a “autonomia da coisa” foi banido da ação. Em *Dogville*, para provável desespero do pensador alemão, não existem mais “vенеzianas para serem abertas”, mas seus habitantes permanecem apegados ritualisticamente a gestos desnecessários.

O filme de Lars von Triers evoca, de imediato, duas maravilhosas seqüências de *Playtime*, de Jacques Tati: a porta alemã que não faz barulho por mais força com que seja “batida” e a *plongée* distante que nos apresenta uma estranha dança de técnicos e operários saltando fios invisíveis perto do chão. A *plongée* radical de *Dogville*, porém, tem ainda uma outra função. Está ali para enfatizar a despeito do naturalismo quase atávico do diretor o caráter de “representação” do filme. Mas, ao contrário da fórmula tipicamente godardiana, ele o faz negando-se como filme: suas convenções são as do teatro, sua estrutura é folhetinesca como *As aventuras de Tom Sawyer*, que está sendo lido por Thomas Edison, pai ,

a narração em *off* é alusivamente “decadentista” em que a palavra “moral”, por exemplo, vem sempre acompanhada de uma certa ironia. O que Triers pretende com essa ênfase na representação tal como sua principal fonte de inspiração neste filme, o dramaturgo Bertold Brecht, de *Mahagonny* e *Ópera dos três vinténs* é colocar-nos a uma certa *distância*.

Mas deixemos que Tom conclua o seu gesto, que o filme prossiga, e que ele encontre Grace a Graça. O caráter crístico dessa personagem é inegável. Seu advento é uma epifania prenunciada por disparos de armas de fogo. É trazida à cidade pelas mãos do profeta Tom, o filósofo, o pregador moral. Sua mensagem é de misericórdia, perdão e amor. E enfrenta com “estoicismo” o sofrimento o mesmo estoicismo que foi a via de acesso do cristianismo às elites romanas que lhe é impingido pelos pecadores, estando, por este motivo, em conflito com o Pai (o Deus da Vingança).

Duas encarnações anteriores dessa Graça fascinam-me. O “estranho”, em *Teorema*, de Pasolini (1968), e o “pistoleiro”, em *El Topo*, de Alejandro Jodorowsky (1970). São ambas visões católicas da Graça, e sua diferença em relação à versão luterano-puritana de Triers será apontada adiante. Mas existem semelhanças notáveis. Qual é a premissa essencial de *Teorema*? Pasolini assim a exprime: “Se uma família burguesa fosse visitada por um jovem deus, seja ele Dionísio ou Jeová, o que aconteceria?”. A mesma questão poderia ter dado origem a *Dogville* e, assim como o deus de Pasolini “não veio para evangelizar, mas para testemunhar de si próprio”, também Grace dá testemunho de si mesma enquanto lhe infligem as piores mazelas.¹

O deus de Pasolini é também um “anjo vingador”, pois o desvelamento da verdade pela via da sexualidade, para ser fonte de redenção, ao mesmo tempo liberta e destrói. O herói de *El Topo* também é um vingador que, como Grace, conduz o massacre de uma cidade do Oeste norte-americano depois de haver testemunhado todo tipo de vilania e humilhação contra si e contra negros e índios, além do assassinato de anões, aleijados, retardados e *freaks* de todo tipo. *El Topo*, ultrajado, fuzila todos os americanos da cidade corrompida. Mas, ao contrário de Triers, Jodorowsky faz com que

¹ Ver PASOLINI. 1983: 87-105.

nos regozijemos com a sua vingança.

O que há de comum entre essas duas versões católicas da Graça é que a potência disruptiva do advento contém igualmente a semente do apocalipse. Por quê? Porque não há mais uma língua comum ou mesmo um “povo” comum que possa ser veículo da Verdade. O único caminho que resta à Verdade, uma vez que não pode mais ser comunicada, é dilacerar os corpos. Mas há algo mais em *Dogville*. Algo que torna este filme mais protestante que católico, na medida em que expõe o fundamento perdido do puritanismo. Nesse sentido, sua principal afinidade é com *A vila* (Estados Unidos, 2004), de Shyamalan, pois a vertente comunitarista do puritanismo é exatamente esta que busca restabelecer, por intermédio da comunidade, as condições da Graça. Isto é, reconstituir e reunir, em um só corpo, o povo e a linguagem.

Tanto *A vila* como *Dogville* evocam locais, tipos e ritos característicos das comunidades puritanas: o médico, o pregador, a assembléia, a igreja como casa de reuniões etc. Mas, em ambos os casos, trata-se de um puritanismo profundamente “secularizado”, cuja origem “religiosa” desapareceu inteiramente. A secularização dos costumes não reflete aqui apenas o surgimento da democracia e da sociedade civil nos Estados modernos. Ela pretende estar a serviço de um diagnóstico. Retomemos a premissa de Pasolini: “Que aconteceria se um Deus nos visitasse hoje?”. Sua resposta (assim como a de Jodorowsky) é: não seria possível escutar-lhe (ou entender-lhe) a mensagem, pois sob o capitalismo burguês não há mais povo e não há mais linguagem. Qual a resposta puritana de Triers e Shyamalan? Qual o seu “teorema”? Esses filmes sugerem que diante da ruptura do advento, a comunidade puritana secularizada encontraria o seu verdadeiro e mais profundo fundamento: o *medo*. Para preservar o medo, a Providência (agindo por intermédio de uma cega) sacrifica um Inocente (o *freak*, o débil mental) e a “vila” é salva. *Dogville*, anagrama de *Godville* (*civitas dei*, a Cidade de Deus) não tem a mesma sorte. Sucumbe ao medo e não é capaz de sacrificar Grace, a mensageira muda do divino. A cidade é punida por isso.

A vila é um filme rigorosamente comportamental, funciona-

lista: reconhece o sintoma, combate a anomia, a disfunção, e recoloca a vida nos trilhos. Jamais se pergunta sobre o que faz emergir, com tanto vigor, o medo, a ponto de revelar-se como fundamento e condição de existência das comunidades. *Dogville*, no entanto, nos permite ir além, formular uma hipótese, sugerir um diagnóstico. Os primeiros teóricos do liberalismo sabiam que era preciso encontrar um sentimento “moral” fundador capaz de sustentar a vida em sociedade de modo que ela pudesse prescindir de um tirano. Adam Smith postulou então que a base da “auto-regulação” dos indivíduos deveria ser a *vergonha*. A vergonha possibilitaria a ligação entre a esfera pública e a esfera privada de modo positivo e produtivo. Sem ela, uma sociedade democrática seria inviável porque estaria calçada apenas no temor às punições. Nos Estados modernos, a *vergonha* deveria ter primazia sobre o *medo*. Deveria sobrepor-se a ele, assim como a assembléia de representantes do povo deveria impor-se ao soberano hobbesiano.² Com sua ênfase exacerbada na representação “à distância”, *Triers* parece compreender que aquilo que se perde, com a perda da vergonha, não é a privacidade. É o espaço público. Pois a vergonha preconizada por Adam Smith não é apenas esta que nos recomenda o recato. É principalmente aquela em que nos colocamos no lugar do outro e por ele sentimos vergonha. Esta vergonha segunda, vergonha reflexiva, é a condição do regime de representação nos Estados democráticos.

Se as sociedades sentem-se ameaçadas, se elas encontram-se mergulhadas na cultura do medo, não é porque o medo do Outro sempre foi seu fundamento. É porque estão assombradas pela perda de um dos alicerces míticos da sociedade liberal. O que tememos no Outro é que ele tenha se tornado um “sem vergonha”. E, paradoxalmente, o que mais desejamos (porque é isto que a mídia recompensa e que mercado de trabalho exige) é perder a nossa. O medo social é o sintoma que a falta da vergonha faz. Mas como, diariamente, também escolhemos perdê-la, tornamo-nos reféns do medo. É nesse sentido que *Dogville* vai além de *A Vila*, ainda que o faça por meio de uma clara manifestação do inconsciente, por meio de um sintoma coletivo, totalmente “naturalizado”. As casas em *Dogville* não têm paredes, mas como seus cidadãos temem e desejam *perder a vergonha*

²Ver SMITH. 2000.

(e recusam-se a admitir este paradoxo), continuam a abrir e fechar portas como se elas, e as respectivas maçanetas, ainda existissem. Como se a repetição mecânica do gesto guardasse ainda um vestígio de humanidade.



Referências

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*, n.19. Disponível em: <http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1951/mm/ch01.htm>

PASOLINI, Pier Paolo. *As últimas palavras do herege*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SMITH, Adam. *The theory of moral sentiments*. Nova Iorque: Prometheus Books, 2000

Filmografia

JODOROWSKY, Alejandro. 1970. *El Topo*. México, 125 min.

PASOLINI, Pier Paolo. 1968. *Teorema*. Itália, 105 min.

SHYAMALAN, M. Night. 2004. *A vila (The village)*. EUA, 108 min.

TATI, Jacques. 1967. *Playtime*. França/Itália, 126 min.

TRIER, Lars von. 2003. *Dogville*. Dinamarca/Suécia/França/Noruega/Holanda/Finlândia/Alemanha/EUA/Inglaterra, 178 min.





DearDoc: o documentário entre a carta e o ensaio fílmico

Consuelo Lins

Doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III
Professora da Escola de Comunicação da UFRJ

Resumo: Análise de diferentes aspectos da obra do cineasta americano Robert Kramer (1939-1999) a partir de *Dear Doc* (1991), uma vídeo-carta endereçada ao ator com quem trabalhou em seus filmes mais importantes. Entre Europa e Estados Unidos, entre vídeo e cinema, entre autobiografia e ensaio, as imagens desse ex-militante da extrema-esquerda americana que deixou seu país pela França no final dos anos 70 tensionam ficção e documentário a um ponto raramente visto na criação audiovisual contemporânea.

Palavras-chave: Robert Kramer. Ensaio fílmico. Cinema subjetivo. Documentário. Vídeo.

Em 1991, Robert Kramer modifica em pleno vôo um projeto que ele mesmo havia proposto à Arte (canal de televisão francês) e realiza uma videocarta que tem como destinatário Paul McIsaac, amigo de longa data, companheiro de militância e ator de três dos mais importantes filmes do cineasta americano: *Ice* (1970), *Doc's kingdom* (1987) e *Route one* (1989). A idéia inicial era criar 20 filmes de cerca de cinco minutos a partir do material que não tinha sido utilizado em *Route one* (1989), a serem exibidos ao longo da programação do canal. Contudo, pouco a pouco o cineasta se deu conta de que as imagens não justificavam o projeto e que a duração prevista era improdutiva. Percebeu também que nem *Doc's kingdom* nem *Route one* contavam “a verdadeira história” que atravessa os dois filmes, “uma espécie de história de amor entre homens, que remontava a um passado longínquo, quando militávamos juntos”. Decide, dessa vez, “tudo dizer” e “tudo mostrar” sobre suas relações com Paul McIsaac, e viver até o fim um processo que ele mesmo chamou de “síndrome Jonas Mekas”.¹

O fato de essa videocarta ser endereçada em inglês ao personagem do médico *Dear Doc* e na tradução francesa ao ator Paul McIsaac *Lettre à Paul* é bastante expressivo da indefinição de estatuto dessa “carta” que adquire aqui e ali tanto ares de diário pessoal quanto de ensaio fílmico a refletir sobre os procedimentos de criação do cineasta. Uma certa indefinição entre filmar e viver, tão cara ao diretor. No final das contas, a trajetória do médico talvez a mais bela invenção do cinema de Kramer se situa entre as biografias do cineasta e de Paul McIsaac: “esse doutor é você, sem sê-lo. Mas sou eu também. Uma ficção na qual nossas diferenças se esfumam, como no amor ou no trabalho”. Dirigir-se ao doutor é também uma forma de dizer “meu querido diário”, escrever a si próprio tendo Paul e nós, espectadores, como testemunhas.

A referência a um dos mais célebres diretores do cinema experimental americano revela um deslocamento nas posições de Kramer do final dos anos 60, quando dizia se situar entre os “dois extremos” da produção cinematográfica do seu país: de um lado o subjetivismo e a dissolução da história nos filmes *underground*, de outro a objetividade e o excesso

Este artigo foi publicado originalmente em: LINS, Consuelo. Dear Doc: la subjectivité à l'essai. In Robert Kramer. Monographie (coll. Théâtres au Cinéma, tome 17). Sous la direction de Dominique Bax avec la collaboration de Keja Ho Kramer et Cyril Béghin. Bobigny: Magic Cinéma, 2006, p. 88-91. Sua tradução para o francês foi feita por Mateus Araújo Silva.

¹EISENCHITZ. 2001. Daqui por diante, todas as citações de R. Kramer sem referência, à exceção do número da página, pertencem a essa longa entrevista com B. Eisenschitz.

de narratividade do cinema de Hollywood. “Eu gostaria de realizar uma espécie de mescla daquilo que me parece o mais interessante nesses dois extremos” (KRAMER. 1968: 115). Naquele momento, para um cineasta engajado nas lutas da esquerda americana, colocar em cena sua subjetividade de forma explícita não estava absolutamente em questão. Ou melhor, essa dimensão emergia, mas de viés, deslocada, reorganizada em outras narrativas, em outros personagens. Foram necessários muitos anos e muitos filmes para que Kramer pudesse se confrontar com algo de que ele mesmo dizia ter medo e acionar sua subjetividade de forma até então inédita, dispondo de imagens como bem lhe aprouvesse na sala de montagem. Eis o que a “síndrome Mekas” queria dizer para o diretor, não uma influência estética específica ou uma forma de filmagem determinada.

Uma inflexão subjetiva vinculada particularmente ao adensamento da experiência de montagem. “Eu tinha muita vontade de atingir um outro nível. Queria chegar lá trabalhando 24 horas por dia. Também poderíamos chamar isso de síndrome Chris Marker. Ia mergulhar nisso completamente. Não atenderia ao telefone, não voltaria para casa, e iria ver o que aconteceria” (p. 102). Exercita solitariamente procedimentos de montagem a partir de um material de diferentes origens: imagens preexistentes extraídas do seu cotidiano familiar, das sessões em que o amigo Barre Phillips e Michel Petrucciani compõem a música de *Route one*, dos filmes que fez com Paul McIsaac; e imagens capturadas em vídeo 8 no momento em que elabora essa videocarta. Uma decisão que implicou riscos do filme não se realizar, de não ser aceito pela Arte, de não ser exibido. Preservou, contudo, o prazer da experimentação, que veio precisamente da incerteza quanto aos resultados, da fragilidade na sua feitura, da curiosidade e do desejo de ir até o fim.

Em primeiro plano, sua relação com o ator Paul McIsaac, o trabalho em comum, as inúmeras conversas que tiveram ao longo dos dois filmes, a separação efetiva em *Route one*. “Dear Doc (...) Eu queria te falar dos dois filmes que fizemos juntos, daquele personagem do doutor que nós criamos”. Uma proposta de reflexão, um desejo de retomar questões passado um tempo, agora com uma certa distância, e de

fazer o trabalho de luto do fim de uma “relação”. Afinal, não foi pouco o que uniu ator e cineasta ao longo dos anos. Juntos militaram no Newsreel² e fizeram filmes; juntos, gestaram Doc e suas memórias, o retiraram de *Ice* e fizeram com que ressurgisse em *Doc's kingdom* dezoito anos mais velho, médico e doente ao mesmo tempo, perdido em meio aos restos de civilização industrial. Juntos, fizeram *Route one*. Mas como surge esse personagem de quem agora ele quer se separar?

O personagem do médico já estava sendo trabalhado por Kramer quando ele reencontrou Paul McIsaac em 1984. O fato de o pai do cineasta ter sido médico certamente contou para um primeiro esboço desse personagem, mas Doc ganhará novas e diferentes dimensões ao longo de uma abundante correspondência entre os dois amigos a partir desse reencontro, na qual várias idéias são discutidas e testadas entre as quais a de fazer com que a experiência comum de *Ice* participasse de fato da história do personagem. Nessa “ficção política” do final dos anos 60, Kramer também atua ao lado de McIsaac, integrando uma organização clandestina em plena ofensiva armada contra o governo americano. O que de imediato surpreende nessas imagens de 1969 é a semelhança física entre cineasta e ator em meio a tantos outros atores-militantes do Newsreel. McIsaac dirá mais tarde que seu personagem de líder da organização continha inúmeros aspectos da personalidade “dominante” de Kramer no interior do movimento.

De toda maneira, quando decide filmar *Doc's kingdom* em Portugal, em seguida a uma proposição de Paulo Branco, não tinha ainda idéia precisa do que seria feito. “Procuremos ter uma impressão dos cenários, dos lugares, e deixar a história deles emergir, como sempre aconteceu no passado” (p. 68). Paul McIsaac foi para Lisboa um mês antes do início das filmagens; durante esse tempo trabalharam intensamente para dar forma ao personagem. Sua efetiva espessura, contudo, só foi adquirida ao longo do filme. “Durante as filmagens, o roteiro mudava a cada dia e eu estava livre para improvisar, pois eu havia *me tornado* o Doc” (McISAAC. 2001: 60).

² Organização de produção e distribuição alternativa de “atualidades cinematográficas revolucionárias” criada nos Estados Unidos em dezembro de 1967.

Criar um personagem nesses moldes, em uma espécie

de síntese das idéias do diretor e dos atores aberta à improvisação durante as filmagens, foi uma constante na obra de Kramer, um procedimento de direção utilizado de forma instintiva desde os primeiros filmes “selvagem”, segundo Kramer, mas com maior complexidade e sofisticação com o passar dos anos. A idéia de “coletivo” significou, desde o início, uma idéia político-ética-estética que passava pela participação dos atores, assim como da equipe, na elaboração do filme. O próprio movimento do filme produz mudanças nos comportamentos, gestos, pensamentos, relações que ultrapassam o que havia sido previamente pensado e são incorporadas à obra; a filmagem torna-se o “lugar” onde os personagens são convocados a se produzir. Os personagens de *The edge* já são, nas palavras de Bernard Eisenschitz em 1968, uma “projeção ao mesmo tempo do cineasta e de cada ator, chamado a uma recriação ‘por dentro’, de todos as partes, de seu personagem, inicialmente apenas uma sucessão de palavras” (EISENSCHITZ. 1968: 54). Procedimento que se manteve tanto nos projetos com múltiplos personagens e narrativas, nos quais não há propriamente personagens principais e secundários, quanto nos filmes com menos atores. A dispersão inerente à relação do cineasta com um grande número de atores *Milestones* por exemplo, mas também *The edge*, *Ice*, *Guns* cedeu lugar, a partir dos anos 80, à concentração com poucos atores: Laure Duthilleul (*A toute allure*, *Walk the walk*), Jean Quentin-Chatêlain (*Le manteau*) ou Jacques Martial e Betsabée Haas (*Walk the walk*). Kramer buscou, com cada vez mais afinco, parcerias que se envolvessem na construção dos personagens. Seus filmes são repletos de seres que não são definidos “de uma vez por todas”, mas sujeitos a transformações durante todo o processo de filmagem.

Às vezes à revelia dos próprios atores. “É uma das razões pelas quais as pessoas às vezes assinam um contrato maior do que imaginam” (p. 73). Foi o caso de Vincent Gallo em *Doc's kingdom*. Kramer aproveitou características do ator, pouco conhecido em 1987, assim como seus sentimentos em relação ao cineasta e McIsaac, como matéria-prima para o filme. No dia seguinte à chegada de Gallo a Lisboa, “ele decidiu que se havia um tipo de personagem que ele

detestava, era eu e Paulo. Ele, que havia crescido na nova era do ‘sirva-se à vontade enquanto é possível’, via-se novamente às voltas com os dois pilares dos anos 60” (p. 71). Kramer deu-se conta de que era exatamente por essa razão que o haviam escolhido, “por sua atitude dos anos 80, seu terno Armani...” e ao mesmo tempo “uma grande vulnerabilidade”, fazendo dele uma “surpreendente combinação” (p. 71). Gallo faz o papel do filho de Doc que vai a Portugal lhe cobrar paternidade situação esboçada em linhas gerais antes da filmagem, mas sem nenhum detalhamento. Boa parte dos diálogos entre pai e filho surgiu nas improvisações do cineasta com os dois atores. O que Kramer quer, em momentos assim, é viver efetivamente uma experiência; no caso, tentar transformar hostilidade em compreensão.

Nesse sentido, a *mise en scène* do cineasta americano jamais deixou de lado duas grandes heranças do cinema dos anos 60, das quais foi também um dos inventores. “Uma certa tendência do cinema moderno” que apostava na participação constante do ator na elaboração do personagem e filmava a ficção como documentário, “como se tivesse sido apreendido ao vivo”(KRAMER. 1995: 172). Tratava-se de criar uma situação e “se comportar em relação a ela como em relação a um evento sobre o qual se faz uma reportagem” (RIVETE. 1968: 8), como dizia Jacques Rivette em 1968, cineasta que Kramer especialmente admirava. Improvisar sim, mas com “método”; escrever os textos, tal como em John Cassavetes, mas deixá-los abertos à negociação para que fossem justamente recriados e completados na interação entre atores, câmera e diretor. Uma dimensão de “criação coletiva” que vinha, em Rivette e Cassavetes, de uma concepção de teatro e, na obra de Kramer, de uma idéia da política. Em todos eles, porém, um “cinema de revelação” em que os personagens

“se constituem gesto a gesto e palavra a palavra, à medida que o filme avança, eles se fabricam a si mesmos, com a filmagem agindo sobre eles como um revelador e cada progresso do filme lhes permitindo um novo desenvolvimento de seu comportamento (...)”. (COMOLLI. 1968, *apud* DELEUZE. 1985)

Se Kramer fez da parceria com os atores um método, é com McIsaac em *Doc's kingdom* que ela atinge a maior intensi-

dade. Talvez porque seja o único filme do diretor em torno de apenas um personagem e o único que leva o nome de um deles no título. É, sem dúvida, seu filme menos “povoado”. Como se a paisagem saturada de personagens dos seus filmes dos anos 60/70 tivesse sido capturada por uma força de rarefação, reduzindo-a ao “mínimo denominador comum”, expressivo tanto da solidão que acompanhou o auto-exílio europeu do cineasta americano como do individualismo que se instala no mundo a partir dos anos 80. Kramer queria que, um dia ou outro, seus filmes formassem “um único e longo filme” nesse caso, *Doc's kingdom* seria uma parada tanto nesse fluxo fílmico quanto no movimento constitutivo de quase todos os seus filmes: parada para balanço e reflexão, antes de retomar a estrada.

No entanto, a intensidade dessa relação talvez tenha tido outras razões: *Doc's kingdom* foi seu primeiro filme falado em inglês e com atores americanos depois que deixou os Estados Unidos em 1979; foi rodado em Portugal, país onde havia morado e no qual se sentia especialmente bem; o diretor de fotografia Robert Machover era o mesmo dos seus filmes americanos dos anos 60; retomou escolhas formais que já fizera no passado, como filmar quase que inteiramente com câmera na mão; finalmente, talvez porque Paul McIsaac fosse seu amigo desde os anos 60, com uma história e uma memória compartilhadas. A associação criativa entre eles havia se estabelecido desde *Ice*, mesmo que uma certa competição atravessasse na época essa amizade “*very typical of males of a certain age*”, segundo McIsaac. A experiência do ator em uma tradição teatral que articulava engajamento pessoal e consciência política, questionando hierarquias entre ator, diretor e público (Living Theatre, Teatro do Oprimido), foi sem dúvida um elemento importante para que a relação com o cineasta atingisse tal complexidade.

Doc é, nesse filme, um personagem solitário assombrado pelo tempo passado, presente e futuro misturados; por suas memórias, pela memória do mundo, por um risco presente que não sabe muito de onde vem, pela possibilidade de voltar para os Estados Unidos. Assombrações que o fazem murmurar ao longo do filme, de forma intermitente, um monólogo quase inaudível que deixa escapar aqui e ali

pedaços da sua história. Esta nos é contada com um pouco mais de nitidez nos depoimentos que o personagem faz para a câmara, na carta que escreve a sua ex-companheira e nas conversas com o filho que não conhecia. Foi guerrilheiro de um exército clandestino, passou alguns anos na prisão, formou-se em medicina e foi trabalhar na África até a situação ficar insustentável. “Doc era um ‘radical’ que nunca se renderia era corajoso, idealista e sobrevivia com dificuldades” (McISAAC. 2001: 60). Tornar-se médico foi, de certo modo, fazer “política por outros meios”, mas mesmo esta opção estava agora em xeque

Muda-se para Lisboa e consegue trabalho em um hospital público onde exerce sofrivelmente sua profissão. Mora precariamente à beira do Tejo, em uma espécie de depósito-casa, em meio a docas abandonadas, usinas desativadas, entrepostos, abatedouro, terrenos baldios, barcos pesqueiros. É ali, naquela periferia pobre, onde a terra acaba, que Doc estabelece os seus domínios. Em meados dos anos 80, Portugal é um país entre a Europa e os pobres, entre a França e o Terceiro Mundo, entre a revolução e o conservadorismo. A ponta do continente que mais avança no Oceano Atlântico, a mais próxima da América Latina. Os que ameaçam Doc o vêem como um *yankee*; picham e quebram sua casa. O dono do bar (José César Monteiro) com quem o médico estabelece um dos seus raros vínculos sociais é um “retornado”³ muito pouco confiável e para quem, de toda maneira, “todos os lados estão perdidos”. Um ambiente hostil e violento agravado pela impossibilidade de uma reação mais incisiva desse corpo frágil em que cansaço e álcool se misturam aos sintomas de uma doença não identificada contraída na África. Marcado pelas experiências passadas, esse corpo-memória “nunca está no presente”, como diria Deleuze, mas contém “o antes e o depois, o cansaço, a espera”.⁴ Corpo que é tomado por constantes desmaios, delírios, dispersões, alheamentos, e que se limita a realizar tão-somente ações indispensáveis a sua sobrevivência. Nas ruelas abandonadas que o levam ao hospital, pelos corredores, escadas e salas do belo e mal conservado prédio azulejado, seu corpo se movimenta com dificuldade. Contudo, não deixa de se confrontar com o que há de sinistro em torno de si, tal como o embaixador de À

³ É assim que são chamados os portugueses que deixaram as ex-colônias africanas depois da independência.

⁴ Segundo Gilles Deleuze, o corpo é também uma imagem-tempo, o cansaço e outras atitudes cotidianas como “aquilo que introduz o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo”. DELEUZE. 1985: 246-247.

sombra do vulcão, que atravessa ileso, ao longo de um dia, uma série de perigos; menos o último, que lhe é fatal. Doc tem mais sorte e se mantém firme até o final. Como se a bebida, o vírus, o cansaço o colocassem fora da linha de fogo. Trata-se, segundo o próprio Kramer, da melhor adaptação do romance de Malcom Lowry, referência literária central para o cineasta: “É um livro que jamais deixei de ler” (p. 69).

Doc's Kingdom representou para o cineasta um certo “retorno à casa”, e foi decididamente um projeto que deu certo não fora o fato de ter sido muito pouco visto em função de problemas com a distribuição. Contudo, Kramer declara, em 1991, em seguida ao lançamento do filme em Paris: “quero sentimentos, mas os indivíduos começam a me interessar cada vez menos. Voltei a sentir vontade de contar coisas que não tomam o destino individual como fio condutor. Isso não me comove mais. É como uma prisão (...)” (KRAMER. 1991: 40) Foi necessário passar por uma tal comunhão com um ator, deparar-se tão diretamente com a sua própria história e suas opções de vida para reunir condições de retornar efetivamente aos Estados Unidos. No entanto, como impedir que o retorno a um país do qual se partiu há dez anos não assuma os contornos de um retorno excessivamente pessoal, de um percurso cheio de lembranças, percepções e afeições familiares, mergulhado na nostalgia?

À luz de *Route one*, é difícil acreditar que o dispositivo básico do filme não estivesse contido de modo consciente em *Doc's kingdom*. Como se o primeiro filme tivesse sido feito com o objetivo específico de fabricar uma “criatura”, dar-lhe corpo, vida, história e memória, para depois arrancá-la da ficção, jogá-la no mundo e filmá-la em contato com pessoas de todo tipo e origem. *Route one* como um experimento entre documentário e ficção científica. O filme, porém, não estava sequer esboçado quando as filmagens de Portugal terminaram e a parceria com Paul McIsaac tinha, em princípio, chegado ao fim. Quando Kramer decidiu, pouco tempo depois, escrever o projeto de um *road movie* por uma estrada americana que cortava o país de norte a sul, convidou McIsaac para fazer o contato com as pessoas ao longo da viagem, mas não como ator. Quis aproveitar a trajetória dele como jornalista, sua profissão também. Entre

12

Ice (1969) e *Doc's kingdom* (1987), McIsaac não atuou nem no cinema nem no teatro, mas como jornalista em uma rádio nos Estados Unidos, trabalho que lhe deu grande experiência na relação com “pessoas reais”.

Rapidamente Kramer se deu conta de que Doc seria um personagem central, enquanto ele se limitaria a segui-lo na travessia. O médico lhe pareceu ideal para acompanhá-lo nesse retorno.

“O personagem do médico (...) permite avaliar o estado de uma sociedade. Em cada indivíduo, a saúde não tem a ver apenas com o sistema corporal tomado isoladamente, mas continua ligado ao meio, à totalidade do social, aos amigos. A coletividade é mais bem percebida como organismo sadio ou doente” (KRAMER. 1989: 28).

No final do primeiro mês de filmagem as coisas se definiram um pouco mais: haveria pelo menos dois personagens, Doc e Robert, imprimindo modulações em relação à *Doc's kingdom*: cada um deles ficaria responsável por seu próprio personagem, independentes entre si e em desacordo algumas vezes. O filme seria fruto do encontro deles com o mundo americano.

É verdade que um “filme de família” de quase três horas chamado *X-Country* (1987), realizado entre *Doc's kingdom* e *Route one*, foi fundamental para que Kramer se exercitasse em mais uma filmagem ao lado de McIsaac. Filmaram, o primeiro na câmera e o segundo no som, o casamento de uma amiga rica, companheira dos anos de militância, com o líder da Frente de Libertação Farabundo Marti de El Salvador. A cerimônia foi na casa da família da noiva, ex-residência do presidente americano James Monroe. Muito pouco editado, o vídeo, presente de casamento de Kramer aos noivos, não se atém às cenas habituais de um filme desse “gênero”, mas inclui conversas que vão dos empregados da casa aos parentes de ambas as famílias. Sem qualquer intenção prévia, McIsaac começou a fazer as entrevistas, a conversar com as pessoas, a estar aqui e ali na beira do quadro e uma ou duas vezes misturado aos convidados em uma prévia do papel que ele teria em *Route one*. Nenhum dos dois atua como personagem, mas

identifica-se nas imagens e sons um movimento que veremos em *Route one*, um “estilo” que, segundo Kramer, “consiste em tomar qualquer situação dada, ampliá-la e partir em uma multiplicidade de direções” (p. 97).

Route one foi realizado em cinco meses, período em que cineasta, ator e a pequena equipe experimentaram outra maneira de filmar: McIsaac, no papel de médico, integrando-se a diversas situações reais, habituando-se a certos gestos, a uma certa coreografia, às relações pessoais, para então Kramer filmar. Doc se envolve em alguns acontecimentos, se implica pessoalmente. Seu corpo é afetado pelo que acontece e sofre alterações. Raramente, na história do cinema, ficção e documentário se articularam com tal originalidade, dissolvendo fronteiras, nuançando distinções. Aqueles que interagem com Doc ao longo do filme, e que muitas vezes se deixam examinar, sabem que ele não era médico este era um princípio da filmagem. Já o espectador tem menos chances de se dar conta do estatuto ambíguo desse personagem antes do final do filme, quando surge explicitamente na tela: “Ator: Paul McIsaac”.

Kramer inventa, ao longo das quatro horas de duração de *Route one*, mecanismos que o fazem desviar desse “eu” individualizado demais, das histórias e das impressões particulares, para retornar “para trás de si”, como ele anuncia no início do filme. Ele transforma esse retorno em retorno coletivo: o ator Paul, o personagem Doc, o homem da câmera, o personagem-diretor Robert. Há, na verdade, uma fissura no “eu” do diretor, que se torna narrador, personagem e espectador-observador e no “eu” do personagem que se torna ator, personagem e espectador. Não se trata de voltar para reconhecer e se reconhecer, mas de ver o que existe na grande estrada. É verdade que, aqui e ali, ouvem-se lembranças, mas muitas vezes não se sabe a quem elas pertencem. E isso tanto mais porque a voz do diretor e a do personagem se parecem quase que demais. Um retorno coletivo implica efetivamente uma memória de muitos, e na estrada essa memória se mistura com os acontecimentos da história americana e se torna uma memória-mundo.

O que há de mais potente nesse personagem criado por

Kramer e McIsaac é justamente a tentativa, extremamente bem-sucedida, de ir além de uma subjetividade circunscrita, abrir fendas em identidades estabelecidas, reinventando no cinema um movimento presente na literatura anglo-americana, “de fazer da vida algo mais do que pessoal” (DELEUZE. 1990: 196). Ao invés de formular personagens enredados em suas subjetividades, com seus pequenos segredos, suas pequenas histórias, ressentimentos, estreitezas, criar seres em que a história privada seja imediatamente pública, “a autobiografia mais pessoal (...) necessariamente coletiva”, e “a mais simples história de amor” uma narrativa envolvendo “Estados, povos e tribos” (DELEUZE. 1993: 76), tal como Deleuze identifica em Fitzgerald, Kerouac, Dos Passos, Faulkner, Henry Miller, entre outros. Kramer refaz por conta própria esse movimento e não filma com suas lembranças pessoais, suas síndromes, suas doenças. O autor-diretor e suas idiossincrasias sofrem uma metamorfose, que abrange também os personagens. Todos tornam-se outros, passam uns pelos outros, correndo o risco de se decompor, de desaparecer, de se perder. Como entender, então, o desejo de “assumir totalmente” sua “subjetividade” em relação a esse pequeno vídeo de 35 minutos, *Dear Doc*?

A videocarta se inicia íntima e terna, com referências compartilhadas. “Não consigo não começar pelo rio, um outro rio, portador de notícias inesperadas...” O rio os une, atravessa os filmes; o Tejo, em Lisboa, outro onde começa a Route One, o Sena em frente a sua nova casa. Em certo momento, porém, o vídeo adquire outro tom. Cercado por máquinas variadas, fios, fitas, telas de monitores, toda uma parafernália ligada à montagem eletrônica, Kramer revê, retoma, remonta, reorganiza as várias separações entre Doc e Robert encenadas durante as filmagens de *Route one* entre as quais a que foi editada para o filme. Emerge nesses rituais de despedida uma certa amargura com a decisão de Doc/Paul de abandonar a filmagem de *Route one*, mesmo admitindo que McIsaac “tinha consciência de seu personagem, que não podia ganhar plenitude viajando o tempo todo (...) Um médico precisa se enraizar para cuidar” (KRAMER. 1989: 30). A partida de Paul expressa um efetivo mal-estar entre eles, que nesse momento da viagem mal se falavam “o curso do rio está bloqueado”. Foi preciso um certo tempo para

Kramer digerir essa partida ”provavelmente com muito mais amargura do que o filme deixa transparecer, pois é também uma rejeição ao meu mundo e ao meu projeto” (1990: 43).

Por mais que não se trate, evidentemente, de uma subjetividade clássica, com essência e identidade, trata-se, em *Dear Doc*, da trajetória de Kramer ao lado do amigo Paul, da sua mulher Érica, da sua filha Keja, da sua casa à beira do Sena “*simple, very simple, the way that live happens in a Capra movie*”. Do seu amigo músico Barre Philips, da sua sala de montagem. Esses elementos biográficos surgem inicialmente dentro de uma certa lógica narrativa, mas perdem pouco a pouco essa dimensão e entram em um fluxo de imagens e sons mais próximo do auto-retrato do que da autobiografia. As imagens de Barre Philips compõem de forma improvisada a música de *Route one* deixam de lado o pessoal e tornam-se evocação da forma como o cineasta trabalha. São imagens que voltam em outros momentos, sem quaisquer comentários de Kramer. As conexões narrativas se dissolvem em favor de associações inesperadas, aproximações arbitrárias, ligações frágeis. A descontinuidade e a heterogeneidade das imagens não são reordenadas por um suposto “sujeito” onipresente que a tudo impõe sentido, mas mantidas na sua estranheza e flutuação.

Dear Doc ganha, nessa mudança de registro, uma dimensão ensaística em que a auto-inscrição de Kramer se articula a uma interrogação sobre o fazer do cineasta. “Representando essas cenas de separação, decidimos que filmar era olhar. Talvez seja uma boa escolha em um roteiro. Mas é demasiado simples dizer que eu sou aquele que olha, ao passo que você ou o doutor devem algo à comunidade. Filmar é uma responsabilidade diferente.” Pois essa carta, que também é um diário, serve ainda como máquina do pensamento, que imprime rupturas, resgata continuidades, reflete experiências, aproximando-se de alguns filmes de J. L. Godard e não são poucas as cartas que o cineasta escreveu e filmou. O vídeo como exercício de pensamento, como lugar e o meio de uma reflexão sobre o cinema. *Lettre à Freddy Buache*⁵ (1981), mas também *Scenário du film passion* (1982). Entre um e outro, talvez. Certas seqüências se parecem: o cineasta trabalhando, sozinho na sala de montagem diante de suas imagens. Certos

gestos se assemelham: as mãos abertas diante na tela branca (*Scénario du film passion*), a mão tocando a tela da televisão (*Dear Doc*). A relação com os atores está em questão tanto em *Scénario du film passion* quanto no vídeo de Kramer. Godard critica os atores de *Passion*, Isabelle Huppert entre eles, de querer “procurar um filme, e não um movimento”, recusando-se a tentar ver antes de ler o roteiro, antes da escrita. Tal como a carta endereçada a Freddy Buache, *Dear Doc* tem destinatário, mas trata-se em ambos os casos de uma carta aberta, de uma correspondência menos íntima do que pública. Tanto uma quanto outra são projetos desviados, destinados inicialmente a serem outra coisa. A de Godard, fruto de um conflito com seu comanditário, a cidade de Lausanne; a de Kramer, fruto de uma constatação de que não tinha condições de cumprir o que propôs à Arte. Em ambas, o vídeo-ensaio como “ação de tentar alguma coisa” e ao mesmo tempo “os resultados da tentativa propriamente dita”⁶; carta metacinematográfica que transforma uma experiência em se fazendo reflexão sobre essa experiência. “Fazer filmes é se aproximar, se afastar. Chegar, partir. Ou tomar a distância necessária para fazê-los”, diz Kramer, numa menção ao movimento a que assistimos em *Dear Doc*.

Essa forma híbrida que é o ensaio no cinema e no vídeo, sem regras nem definição possível,⁷ mas com o traço específico de articular a subjetividade do autor com uma interrogação sobre o mundo, já permeia sinuosamente algumas obras de Kramer anteriores a *Dear Doc*, mas neste pequeno vídeo de 1990 se revela central e anuncia não apenas seu filme seguinte *Berlin 10/90*, mas também *Sous le vent*, *Point de départ* e *Say kom sa*. *Berlin 10/90* radicaliza várias linhas de força presentes em *Dear Doc*. Um plano-sequência de uma hora em que o diretor filma a si próprio fechado no banheiro do seu apartamento de Berlin, apenas com uma câmera e um televisor, em uma *mise en scène* definida por J. L. Comolli como “carcerária prisão da pessoa no momento da captação. Encarceramento na duração imposta” (2004: 612-613). Em *Dear Doc*, Kramer isola-se na sala de montagem, mas com muito mais liberdade, pois tem suas imagens e máquinas à disposição. É ali que vemos o cineasta proceder por paradas na imagem, acelerações e desacelerações e utilizar efeitos, defeitos e características próprias a essa tecnologia para con-

⁵ Filmado em vídeo, *Lettre à Freddy Buache* foi kinescopado em 35 mm.

⁶ Dois aspectos semânticos do termo ensaio entre vários outros. MENIL. 2004: 95.

⁷ Ver, a esse respeito, MENIL. 2004 e MOURE. 2004.

struir a estética do filme. *Color bar, time-code*, imagens nas quais estão incrustadas durações, ruídos, imperfeições, tudo pode servir, parece dizer o cineasta em um gesto que afirma tanto a sua presença quanto a natureza de artifício de toda e qualquer imagem. Ali ele chama para si as possibilidades de manipular imagens às vistas do espectador. Manipulação no sentido de construção, trabalho, agenciamento e o faz com gosto porque não se trata mais de tocar fisicamente na película, material que jamais apreciou em função das suas limitações no processo de montagem. De tanto picotar seus negativos, chegou a perder algumas imagens.

A montagem em vídeo veio atender à necessidade de não cortar nada definitivamente, de poder ter a memória dos caminhos percorridos e manter abertas as soluções. Assim como evitou que ele enfrentasse novamente salas de montagem cheias de gente, que o impediam de manter a “relação obsessiva, no dia a dia” (KRAMER. 2001: 80-81) que ele tanto prezava, absolutamente necessárias ao seu processo de criação. *Notre nazi*, realizado em vídeo em 1984, foi o primeiro trabalho que lhe permitiu olhar sozinho as imagens e “traficar” à vontade. Uma experiência que fez de Kramer na França já em 1985, nas palavras de Serge Daney, “um dos que melhor dominaram o vídeo”.⁸ É verdade que o digital facilitou e generalizou essas potencialidades, mas é importante notar que Kramer inventou o modo de criação que mais lhe convinha antes do advento dessa tecnologia. Mesmo filmando em película *Doc's kingdom* e *Route one*, adotou o procedimento de transferir todo o material para o suporte videográfico.

Em *Route one*, Doc e Robert voltam a se encontrar no final da viagem, quando a estrada termina, mas em uma nova circunstância de filmagem. O médico inseriu-se numa comunidade imigrante, trabalha em um hospital, tem casa e namorada. Kramer o filma como mais um personagem do filme. Uma cena do reencontro não editada em *Route one* é inserida em *Dear Doc*. Há, no final da videocarta, uma sensação de apaziguamento e reconciliação com o amigo. “65 horas de copião para um filme do qual a gente se separa. O vestígio de nosso desejo as transpassa, Paul”, diz Kramer, revendo na tela do seu monitor, e desacelerando, uma bela cena de

⁸ DANEY. 2002: 271. Na verdade, nesse momento Kramer havia realizado apenas um filme em vídeo, *Notre nazi* (1984), e alguns trabalhos para a televisão em Portugal e Angola.

Doc simulando gestos de um salto de pára-quedas. Assim se inscreve no filme o desejo de Kramer de “tudo dizer” e “tudo mostrar” sobre suas relações com Paul McIsaac, distante de qualquer exibição, confissão ou revelação de intimidades. O cineasta consegue extrair das suas memórias, afetos e desafeitos, sentidos que podem ser compartilhados de forma mais ampla. Ele não filmará mais com Paul McIsaac. Na América filmará só mais uma vez, dois vídeos de sete minutos sobre ciclistas americanos. Uma carta de amor, acertos e despedida: talvez só assim o cineasta tenha tido condições de se desprender de si mesmo, iniciar outros projetos e inventar novas possibilidades para o seu trabalho.



Referências

COMOLLI, J. L. Dos à dos. In *Cahiers du Cinéma*, Paris: n.205, oct. 1968, apud DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

COMOLLI, J. L. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Paris: Verdier, 2004.

DANEY, Serge. Kramer contre Kramer. In: *La maison cinéma et le monde, tome 2 : "les années libé, 1981-1985"*. Paris: Editions P.O.L., 2002.

DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles. Sur la philosophie. In: *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

DELEUZE, Gilles. Whitman. In: *Critique et clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. De la superiorité de la littérature anglaise-américaine. In: *Dialogues*. Paris: Champs Flammarion, 1996.

EISENSCHITZ, B. En marche. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 205, oct. 1968. pp. 53-54

EISENSCHITZ, B. *Points de départ Entretien avec Robert Kramer*. Aix-en-Provence: Institut de l'Image, 2001.

KRAMER, Robert. Entretien avec Robert Kramer. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 200, avril-mai. 1968. pp. 114-117

KRAMER, Robert. L'autoportrait du cinéaste en marcheur. *Cahiers du Cinéma*, n. 426, décembre, 1989. pp. 27-32

KRAMER, Robert. Au fil de la Route One. *Libération*, 21 et 22 avril 1990. p. 43

KRAMER, Robert. Le cinema est tellement en retard. *Libération*, 16 janvier, 1991. p. 40

KRAMER, Robert. Robert Kramer parle de *Ice* 25 ans après. In: *Le Cinéma Direct. CinemAction*, n. 76, 3^o trimestre, 1995. pp. 172-173

LOWRY, Malcom. *À sombra do vulcão*. São Paulo: Siciliano, 1992.

McISAAC, Paul. Creating Doc. In: VATRICAN, Vincent et VÉNIL, Cédric (Dir.) *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*. Aix-en-Provence: Institut de l'Image, 2001.

MÉNIL, Alain. Entre utopie et hérésie: quelques remarques à propos de la notion d'essai. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (Dir.). *L'Essai et le Cinéma*. Paris: Champ Vallon, 2004.

MOURE, José. Essai de définition de l'essai au cinéma. In: LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (Dir.) *L'essai et le cinéma*. Paris: Champ Vallon, 2004. pp. 25-39

RIVETTE, J. Le temps débordé Entretien avec Jacques Rivette par Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre. *Cahiers du Cinéma*, n. 204, sept. 1968. pp. 7-21

Filmografia

GODARD, Jean-Luc. 1981. *Lettre à Freddy Buache*. França, 13 min.

GODARD, Jean-Luc. 1982. *Scenário du filme passion*. França, 53 min.

KRAMER, Robert. 1968. *The edge*. EUA, 100 min.

KRAMER, Robert. 1970. *Ice*. EUA, 130 min.

KRAMER, Robert. 1975. *Milestones*. EUA, 195 min.

KRAMER, Robert. 1980. *Guns*. França, 95 min

KRAMER, Robert. 1982. *A toute allure*. França, 61 min.

KRAMER, Robert. 1984. *Notre nazi*. França, 94 min.

KRAMER, Robert. 1987. *Doc's kingdom*. França/ Portugal, 90 min.

KRAMER, Robert. 1989. *Route one*. França/ Inglaterra/ Itália, 240 min.

KRAMER, Robert. 1990. *Dear Doc*. França, 35 min.

KRAMER, Robert. 1991. *Berlin 10/90*. França, 63 min.

KRAMER, Robert. 1991. *Sous le vent*. França, 30 min.

KRAMER, Robert. 1993. *Point de départ*. França, 90 min.

KRAMER, Robert. 1996. *Le manteau*. França, 70 min.

KRAMER, Robert. 1996. *Walk the walk*. Bélgica/França/Suíça, 115 min.

KRAMER, Robert. 1998. *Say kom sa*. França, 26 min.

Résumé: Analyse des différents aspects de l'oeuvre du cinéaste américain Robert Kramer (1939-1999) à partir de *Dear Doc* (1991), une vidéo-lettre adressée à l'auteur avec qui il a travaillé dans ses films le plus importants. Entre l'Europe et les États-Unis, entre la vidéo et le cinéma, entre l'autobiographie et l'essai, les images de ce ex-militant de l'extrême gauche américaine, qui a quitté ses parents pour la France à la fin des années 70, mettent en tension fiction et documentaire à un point rarement vu dans la création audiovisuelle contemporaine.

Mots-clés: Robert Kramer. Essai filmique. Cinéma subjectif. Documentaire. Vidéo.



Abstract: Analysis of different aspects of the work of the North-American filmmaker Robert Kramer (1939-1999), springing from *Dear Doc* (1991), a video-letter addressed to the actor who worked in his most important movies. Between Europe and the United States, between video and cinema, between autobiography and essay, the images from this American extreme-left-wing ex-militant who left his country moving to France by the end of the 70's stretch the line linking fiction and documentary up to a point rarely seen in contemporary audiovisual creation.

Keywords: Robert Kramer. Film essay. Subjective. Cinema. Documentary. Video.



***Lost book found:* uma cidade ao rés- do-chão**

Cláudia Mesquita

Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP

Resumo: Proponho, com este artigo, uma aproximação aos primeiros trabalhos do cineasta independente norte-americano Jem Cohen, em especial a *Lost book found* (1996), filme que considero emblemático. Nele, o artista logrou operar uma síntese consistente de seu próprio trabalho, a partir de um esquema conceitual inspirado, em parte, na leitura de textos de Walter Benjamin. É essa síntese que tentarei analisar, com o intuito de sublinhar não apenas a consistência estética de uma obra já extensa, mas um modo de produção artesanal e autônomo: cinema de “um homem só”, baseado na criação, na montagem, de mecanismos de organização de imagens extraídas de um vasto acervo pessoal (em Super 8 e 16 mm) planos fragmentários realizados, sobretudo, nas ruas de Nova York, desde os anos 80.

Palavras-chave: Jem Cohen. Walter Benjamin. Experiência urbana. Cinema de ensaio. Narrativas.

De que é feita a cidade? Às vezes parece que ela é feita do entulho de histórias e memórias camadas e mais camadas e os objetos, tudo o que sobra das coisas, são como a sua pele.

Narrador, *Lost book found*

Este artigo trata dos primeiros filmes do cineasta independente norte-americano Jem Cohen. Embora de olho no percurso notável do artista, iniciado em 1983 com a primeira experiência amadora (e cuja maioridade simbólica foi selada, 21 anos depois, com o lançamento recente de seu primeiro longa ficcional, *Chain*, de 2004), vou privilegiar a análise do vídeo *Lost book found* (1996). Além de ser um dos trabalhos de Cohen com maior reconhecimento internacional,¹ este é também, no meu entender, um filme-emblema, no qual o artista conseguiu operar uma síntese consistente de seu próprio trabalho, através de um esquema conceitual inspirado, em parte, na leitura de textos de Walter Benjamin, a quem Cohen dedica este filme.² É essa síntese que tentarei analisar, com o intuito de sublinhar a consistência de uma obra já extensa, realizada independentemente, à margem dos esquemas de produção estabelecidos.³



Assim como na maioria de seus primeiros trabalhos, o que Jem Cohen faz em *Lost book found* é submeter uma série de fragmentos flagrantes documentais descontínuos realizados nas ruas de Nova York a um princípio de organização criado posteriormente à captação das imagens, e que não mascara seu caráter fragmentário. Os primeiros filmes, trabalhos essencialmente de montagem, foram realizados dessa maneira, sempre a partir de uma espécie de acervo pessoal (*takes* realizados sobretudo nas ruas de Nova York, em 16 mm e Super 8, mas também registros de situações pessoais, encontros com amigos etc.). Na montagem, são criados dispositivos de organização, muitas vezes ancorados na música ou na narração de textos (ou letreiros) em elementos, portanto, criados e inseridos no processo de edição e alheios à captação (geralmente documental) de imagens.

Essa autonomia na “captura” das imagens, não atreladas a um tema ou a uma aposta narrativa anterior, remete à sua

¹ Primeiro Prêmio da Competição Cineastas do Presente, Festival Internacional de Cinema de Locarno, 1996.

² “To Walter Benjamin, who knew, and Ben Katchor, who knows”.

³ Ficarão de fora desta abordagem os trabalhos mais longos realizados após *Lost book found*, ou seja, os mais recentes penso sobretudo em *Instrument* (1998), *Amber city* (1999), *Benjamin smoke* (2000) e *Chain* (2004). Neles se observa uma diversificação de estratégias de abordagem e composição de que aqui não tratarei, uma vez que vou me ater aos dez primeiros anos da trajetória.

formação: JC começou como fotógrafo amador, no final da década de 70, documentando a nascente cena *punk-hardcore* de Washington D.C., onde nasceu e cresceu.⁴ Ter sido *punk* não foi, em absoluto, indiferente. Basta dizer que o trabalho de JC não apenas mantém o espírito de autonomia (estética e de produção) da “comunidade”, como está estreitamente ligado à música, e tem se construído desde os anos 80 a partir de uma série de parcerias criativas e contribuições musicais.⁵

Depois de se formar em artes em Washington, Jem Cohen migrou para Nova York em 1984. Ele já havia passado uma temporada de alguns meses na cidade no ano anterior, trabalhando como vendedor ambulante, com um carrinho de amendoins e refrigerantes (como o personagem/narrador de *Lost book found*). Dessa vez, conseguiu um emprego como segurança nas filmagens de *Depois de horas*, de Scorsese. Com o que ganhava, conta em entrevistas, era impossível fazer seus “próprios filmes”, sonho que mantinha desde a primeira experiência amadora (o curta *A road in Florida*). Até que um dia um amigo sugeriu: “Já que você quer ser cineasta e não tem dinheiro, por que não começa a filmar em Super 8?”.

No começo parecia patético filmar com aquela “camereta de criança”, lembra. A partir dos primeiros *rushes* revelados, entretanto, JC percebeu o enorme interesse estético do Super 8. “Acho que o Super 8 é um formato particularmente visceral. É realmente uma espécie de formato dos ‘sentimentos’, enquanto o 16 e o 35 têm mais habilidade para delinear os fatos e dão mais informações sobre as coisas como elas são, e não como nós as sentimos. Com o Super 8 filmo coisas que terão uma imediata qualidade mágica”. Adotado o Super 8, ele ficou tomado pela possibilidade de filmar a qualquer hora, saindo com a câmera na mochila pelas ruas de NY, levando-a em viagens e tendo-a à mão em situações domésticas. Isso o aproximou (em termos de atitude) da tradição documental afinada com a chamada “fotografia de rua” norte-americana, de Robert Frank e Walker Evans mais do que do *modus operandi* (geralmente coletivo, ainda que as equipes sejam sumárias) do cinema documentário. Um *cameraman* “peripatético”, poderíamos dizer, filmando a cidade na medida em que a trilhava e conhecia, com os olhos e com os pés.

⁴ Assim como noutras cidades dos EUA, como Los Angeles e Chicago, o punk em Washington aparece no final da década de 70 e é um movimento basicamente jovem e de classe média, que surge dentro das escolas secundárias, alavancado por adolescentes. Podemos afirmar genericamente que o programa do punk-hardcore americano propõe autonomia do rock, engajamento político e contestação do controle da indústria da música sobre a criação, a circulação e a fruição musicais. Ampliando a escala, um programa contra as imposições e restrições ditadas pelo sistema capitalista a indústria da música em particular à experiência e à liberdade de criação e de escolha de cada indivíduo. Para sublinhar sua relação com o punk, cito declaração de JC em entrevista: “O punk rock me deu um modelo para operar independentemente, fora de uma indústria com a qual eu não podia me conectar” (GRAHAM. 2000). As demais declarações de JC aqui citadas provêm desta entrevista, cujos trechos foram traduzidos por mim.

⁵ Sem falar nos documentários especificamente “musicais”, dedicados ao retrato de bandas ou artistas, como *Instrument* (1998), sobre o Fugazi, banda de Washington D.C. que Cohen acompanhou desde o surgimento, por serem os integrantes seus amigos próximos; e *Benjamin Smoke* (2000), sobre Benjamin, cantor e líder da banda de blues Smoke, de Atlanta, também seu amigo.

Estamos muito distantes, portanto, do documentário que surge com o advento do som direto, seja do modelo baseado em intervenções e entrevistas encarnado no cinema-verdade francês, seja do direto norte-americano, com sua observação de situações dramáticas “recortadas” do cotidiano. Os primeiros filmes de Jem Cohen raramente têm som direto sincrônico, não se constroem na relação entre cineasta e sujeitos filmados, não são filmes de observação nos termos do direto melhor seria chamá-los “filmes de ensaio”, construídos a partir da criação, pelo cineasta, de um mecanismo que vai possibilitar a organização, na montagem, das imagens “colhidas” na rua, não raro na esquina de casa, como os flagrantes que faz um fotógrafo. Cinema como prática autônoma cinema de “um homem só”.

Nessa espécie de engajamento persistente no trabalho solitário, para além das contingências (ele sempre afirma que começou a filmar dessa maneira por simples falta de dinheiro e de opções), é possível ouvir ecos do programa *punk-hardcore* americano: a palavra de ordem é autonomia, em termos estéticos e de produção; cinema como artesanato. No meu entender, esse programa de autonomia também remete às proposições das vanguardas para o cinema, desde os idos dos anos 20 à velha utopia de fazer dele uma arte autônoma, liberta das convenções herdadas de outras artes (e cristalizadas pela forma de produção industrial), um veículo para a total liberdade criadora do artista. Cinema, como diz Jem Cohen, “feito por uma pessoa navegando este planeta”. Nesse sentido, vale também a conexão com o chamado “cinema experimental” norte-americano, ou com a vanguarda *underground* dos anos 60: em diferentes vertentes, Jem Cohen e artistas como Stan Brakhage e Jonas Mekas propõem a experiência de um cinema artesanal, mais perto do cotidiano ou dos gestos do artista, voltado para a expressão de sua subjetividade e no qual o valor expressivo e poético das imagens é valorizado, em detrimento do potencial mimético de “imitar” a vida, naturalizado pela ficção industrial hollywoodiana.⁶ Veremos que o cinema de JC, diferentemente da vanguarda, não investe tão radicalmente contra a idéia de representação (mimese). É notável a proposta de expressar a experiência de viver numa cidade (Nova York), e as imagens, ainda que organizadas de modo frag-

⁶ Segundo Ismail Xavier (2005: 119-120), “o cinema dito poético e o cinema lírico (expressão do eu do cineasta) predominam por algum tempo na vanguarda ou no chamado cinema underground. Sendo produzidos em plena capital do império da decupagem clássica e do cinema narrativo-representativo, os filmes da vanguarda americana constituem uma radical destruição do espaço-tempo contínuo, da imagem que ajuda o espectador a perceber os ‘fatos’, do espetáculo claro e dotado de fotografias nítidas que abrem para um espaço ficcional auto-suficiente (...). Nas combinações de fotogramas isolados ou nas operações de montagem, superposição e desnaturalização da imagem, diferentes direções são seguidas, dentro de uma inclinação geral para a expressão da subjetividade do cineasta e/ou para a elaboração de uma interpretação mitológica da cultura”.

mentário e descontínuo, de algum modo representam esta vivência. Mas, tanto na proposição de um cinema autônomo e artesanal quanto na aposta no filme como expressão de uma experiência subjetiva, creio que as aproximações com a vanguarda são pertinentes.⁷

Antes de abordar *Lost book found*, gostaria de percorrer uma série de seis curtas realizados ao longo dos anos 80 e reunidos na coletânea *Just hold still* (1989). Dividida em duas partes (“The heart is attached” e “City Song”), a coletânea reúne os dois movimentos majoritários da obra de Cohen nesse período: uma espécie de inventário poético de afetos e sentimentos realizado a partir de imagens domésticas, de amigos, de viagens; e trabalhos que tematizam diretamente a experiência de viver na cidade de Nova York. Em ambas as direções, os curtas partem de material de acervo pessoal, organizado na montagem a partir da parceria criativa (musical ou literária) com amigos.

Em *Never change* (“The heart is attached”), vários *travellings* de estrada (feitos em filme Super 8, do interior de um carro em movimento) são montados e associados à narração *over* de um poema em primeira pessoa, escrito por Blake Nelson. O personagem lírico fala dos tantos lugares onde gostaria de estar (“*I wish I was in San Francisco, when the fog comes, and the windows are crying...*”), vivendo experiências banais na pele de outras pessoas.⁸ No limite, o texto fala sobre o desejo de estar noutros lugares e posições, de ser provisoriamente outros. Desejo irrealizável, como exprime o narrador, enigmáticamente: “*I wish she hadn’t told me, now I’ll never change*”. Este texto é associado a imagens descontínuas de estrada, cuja fragmentação a narração não tem o papel de encobrir. O poema não explica as imagens, mas reforça o “sentimento” que evocam, sofisticando sua leitura, pois que alçando-as à condição de metáfora: não mais apenas imagens de uma viagem concreta e particular, mas materialização do “desejo de viagem”. O mecanismo não estabelece uma subordinação das imagens à narração ou vice-versa há o sentido de uma complementaridade, em que uma contribui para a leitura da outra, preservada a autonomia das partes. Vontade de escapar da fixidez, vontade de estar à deriva, vontade de um eterno vir-a-ser... Há muita melancolia no

⁷ Quando perguntado sobre a convivência de ficção e documentário em seu trabalho, por exemplo, JC afirma que seu terreno de atuação é um “não-terreno”, “um modo documental pessoal que em geral inclui elementos da ficção narrativa”. E conclui: “Quando se trabalha como eu, com o que se tem à disposição, geralmente sozinho, sem equipe, este é o tipo de trabalho que faz sentido. É o tipo de trabalho que acontece quando você tenta continuar a fazer filmes (...) fora da indústria e sem se importar com as expectativas de todos sobre o que é um documentário ou o que é um filme (...) O cinema pode ser tantas coisas diferentes, e não há razão alguma para ele ser identificado de imediato com os ‘grandes’ filmes ou com os filmes narrativos. ‘Independência’, nalgum grau, é nada mais do que um estado de espírito”.

⁸ “*I wish I was in the house of people I barely know, talk about the weather, talk about anything, listen and not agree...*”

lirismo de *Never change*. Não por acaso falei em “desejo”, em “sentimento”... Dificilmente o espectador veria satisfeita, neste poema audiovisual, qualquer vontade de informação ou explicação.

Já *Glue man* (“City Song”) é um “antivideoclipe”, como definiu o próprio Cohen, referindo-se a este e a outros filmes curtos cuja forma se aproxima do clipe. Esses trabalhos o notabilizaram no início da carreira, pela parceria com artistas já conhecidos em certo circuito (como os Buthole Surfers, do Texas) ou que partiriam do semi-anonimato para o estrelato (como o R.E.M, de Athens/Georgia). “Antivideoclipe”? Em primeiro lugar, por sua forma pouco convencional: no lugar de imagens da banda ou do artista em questão (produzidas para o consumo de fãs), os primeiros clipes de JC trazem imagens documentais de rua. Em *Glue man*, o processo convencional de fatura de um clipe é invertido: a letra, que é sussurrada e aparece como texto escrito (letrero), foi criada por JC e Guy Piccioto (Fugazi) a partir de um diálogo com as imagens, e não o contrário. As imagens de base são planos feitos pelo cineasta da janela e do telhado do prédio onde vivia, no Brooklyn. A música é do Fugazi. A trilha sonora do vídeo, bastante fragmentária, não reproduz integralmente a canção, mas faz uma montagem sofisticada de trechos de música, ruídos e falas. Em suma, não há relação de subordinação entre as partes (imagens feitas “para” uma canção pronta e acabada), mas um processo criativo coletivo um “*alternative-music-video-project*”, como define um dos letreros finais.

Nas imagens, vemos dois homens. O primeiro cheira cola num saco (daí o título) e discursa sozinho pela rua. Justapostas às cenas desse e de outro homem (ambos andarilhos), *Glue man* monta imagens da cidade aceleradas e trucadas (o céu, a ponte, uma chaminé, o porto, alternando-se entre cor e p&b), como que ambicionando representar a subjetividade do “homem da cola”, sua visão transfigurada da cidade. Essa hipótese se reforça por um dos letreros, que diz: “*A man’s own head/ is his own town*”. O filme parece buscar formas de expressar a experiência desses homens que carregam “sua casa na palma da mão”.⁹ *Glue man* antecipa a busca de *This is a history of New York* (1988) e outros filmes posteriores:

⁹ “He holds his home in the palm of his hand, and he says, and he says: you are my everyone, you are my anyone, you are my anytime, you are my every-time, you are my everywhere, you are my anywhere”. Ao final, reconhece a letra: “We don’t know a thing about the glue man”.

mirar “outros lados” da cidade, mirar as margens, o que ao mesmo tempo acontece sob a nossa janela e é invisível para nós, buscar outras imagens e outras vivências na cidade-clichê. “Uma cidade vista como acúmulo de fracassos, para além dos êxitos”, como escreveu o crítico Steve Seid, do Pacific Film Archive. Isso posto, importa notar que o olhar não-celebrativo de Jem Cohen, embora melancólico, não é amargurado ou violento. Há uma doçura inesperada nas imagens dessa Nova York das calçadas e sarjetas, talvez porque o olhar que mira com a camereta, da janela ou da rua, a invista de afeto e de proximidade física, de atenção e interessada vizinhança num tom bem próximo ao que vemos em suas imagens domésticas e feitas entre amigos.¹⁰



Essa forma praticada nos primeiros filmes se sofisticava, embora o princípio de base se mantenha, em *Lost book found* (1996). Realizado conforme o método habitual de Jem Cohen reunindo material filmado nas ruas durante mais de seis anos de perambulações, *Lost book found*, assim como *This is a history of New York*, poderia ser chamado de um “ensaio documental” sobre NY.¹¹ Sofisticando a proposta de se valer de um mecanismo externo para organizar flagrantes de rua realizados sem a perspectiva de uma continuidade narrativa, Cohen cria a figura de um personagem ficcional cuja voz narra em *over* a sua história. Esse personagem só existe como voz, jamais incorporada.¹² As imagens são sempre documentais e mais, trata-se quase exclusivamente de imagens de rua, flagrantes efêmeros, sem continuidade dramática ou narrativa, de passagem¹³. A voz do personagem/narrador é o principal mecanismo de organização das imagens documentais, embora não seja exclusivo e não mascare o seu caráter fragmentário e descontínuo. O que ele diz, nalguns momentos, estabelece diálogo direto com as imagens; às vezes, a relação é enviesada ou mesmo inexistente.

Já no prólogo, o filme nos apresenta uma série de *takes* separados por *fades* esse efeito/artifício por si só propõe uma leitura autônoma dos planos, uns independentes dos outros. Vemos papéis voando ao nível do chão, uma vassoura

¹⁰Penso, por exemplo, nos belos e afetuosos planos de *Drink deep* (1991), realizados em Super 8, num passeio entre amigos a piscinas naturais no interior dos Estados Unidos.

¹¹Em *This is a history of NY*, o dispositivo de organização dos flagrantes documentais realizados nas ruas da cidade é a sua montagem em blocos nomeados segundo as grandes eras da humanidade desde a Idade da Pedra até a Era Espacial. Importa notar que esses títulos (legendas) não são mais do que uma forma arbitrária de organização das imagens, uma tentativa de associação e montagem de fragmentos (nada aqui poderia ser considerado “natural” ou “orgânico”). Além disso, potencializam a evidência que as imagens carregam: há abismos entre as formas de vida na cidade de Nova York num mesmo momento, o tempo presente (chamado por Cohen, no subtítulo do filme, de “A obscura idade de ouro da razão”), tempo de degradação e de fausto, de miséria e de riqueza.

¹²Sabemos que a “história” do personagem se inspira na vivência de Jem Cohen em seu primeiro ano em NY, mas não temos elementos para abordar o filme como “autobiografia”. A propósito, a voz que narra não é a do cineasta.

¹³As poucas exceções não fogem muito à regra: há imagens em close-up de alguns objetos e papéis velhos, provavelmente colhidos na rua; alguns *travellings* do interior de um trem em movimento, e também alguns raros planos gerais, como o skyline nova-iorquino visto da janela de um apartamento.

varrendo troços numa calçada, o plano de detalhe de um papel impresso cujo conteúdo não conseguimos decifrar, uma vitrine de loja, a porta giratória de uma doceria, letreiros apagados numa parede, um homem que desaparece para dentro da calçada, numa espécie de alçapão, e finalmente o *close* de uma nota de dólar. Na banda sonora, uma voz sussurra endereços, nomes de estabelecimentos, objetos ou eventos, palavras aparentemente desconexas e às vezes difíceis de entender: “*The Forest / 64 West 48th Street / 315 Grand Street / The Clock / 445 West 23rd Street / The Fossil / Undertow / Kansas Fried Chicken*” etc.

Após o título, começa a narração do personagem (sua voz, definitivamente, não é a mesma que listava objetos e endereços). As primeiras imagens, de prédios de Nova York vistos à noite, são totalmente identificáveis com uma visão subjetiva do personagem/narrador, que diz: “Do alto da cidade, há milhares de vistas como esta. Estou olhando do alto de um edifício comercial, e 26 andares abaixo quase todos os executivos e secretárias já tomaram seus táxis ou trens de volta para casa”. Logo em seguida, no entanto, quando o narrador começa a lembrar sua vivência em NY, dez anos antes, mergulhamos na rua, ao nível do chão, e os flagrantes mostrados (imagens de vendedores de amendoim com seus carrinhos, vitrines, camelôs etc.) não nos permitem mais uma associação direta com a “visão” do narrador. As imagens não correspondem literalmente ao que é dito, e às vezes não correspondem em absoluto. A partir daí, o filme passa a gerir na montagem uma relação bastante complexa entre aquilo que diz o personagem (a voz) e aquilo que mostram as imagens. Não é mais possível dizer que se trata de câmara “subjetiva” ou que vemos o que o personagem vê; nem tampouco que a imagem ilustra o que ele diz sobre o passado, numa sugestão da memória do narrador.

O personagem narra parte de sua vivência em NY, dez anos antes, quando era vendedor ambulante de amendoins e refrigerantes, na porção oeste da cidade. Reflexivo, conta que, após algumas semanas parado na esquina com seu carrinho, percebeu que se tornara

“invisível” para muitos e, nessa condição, passou a enxergar coisas que antes eram “invisíveis” para ele. Entre os tipos de rua que notou, havia um homem especializado em pescar objetos na vala do metrô. Ele encontrava coisas incríveis: roupas, eletrônicos, objetos inesperados. Um dia, apareceu com um misterioso caderno.

Enquanto isso, o que mostram as imagens? Flagrantes de rua que não estão “colados” à narração do personagem, embora às vezes sugiram relações com ela. Quando ele explica o trabalho que tinha, por exemplo, vemos planos documentais mostrando diferentes vendedores nas ruas, separados por *fades*. Quando ele conta do “pescador” do metrô, vemos em detalhe (planos fechados) uma operação de pesca, embora não consigamos identificar o rosto do agente. Noutros momentos, imagens genéricas de rua (camelôs, pessoas, fachadas de bares, paredes decalcadas) dialogam com trechos da narração de sua experiência como vendedor, sem uma correspondência direta.

De saída, poderíamos afirmar que há dois “narradores” se relacionando com relativa autonomia, ou pelo menos duas instâncias narrativas o personagem/narrador, que fala (a voz, portanto); e a instância que organiza as imagens (e outros sons) na montagem. Mas para tornar ainda mais complexa a relação entre imagens e “narrações”, devemos acrescentar que o personagem, ao narrar suas vivências, relembra o caderno misterioso que, por um único dia, esteve em suas mãos. Ele propunha, através de listas nomeadas por palavras ou frases-chave (cada lista ou associação correspondendo a um “capítulo”), uma organização aparentemente arbitrária dos mais díspares eventos, lugares, coisas, endereços e períodos de tempo, todos relacionados à vivência na cidade de NY. O narrador/personagem fascinou-se pelo caderno. Mas seu dono (o “pescador”) pediu 10 dólares por ele, de modo que não houve negócio. Agora, ao contar sua história, o narrador recorda vagamente trechos do que leu: partes das listas, alguns títulos de “capítulos”.

A memória vaga do caderno/livro perdido tem conseqüências na estruturação do filme, de três maneiras. Nalguns

momentos, a montagem de *Lost book found* passa a organizar as imagens seguindo algumas das frases do livro lembradas e enunciadas pelo narrador por exemplo, ele se lembra do título “movimento perpétuo”, e a montagem relaciona uma série de flagrantes de rua retratando objetos em movimento (um pêndulo de relógio numa vitrine, bandeirinhas ao vento, frangos assados girando num forno elétrico, uma vassoura em ação). Noutros, o livro assume “voz própria” (que sussurra frases desconexas, como no prólogo), e as imagens do filme passam a dialogar com as associações propostas pelas listas. Esse diálogo, no entanto, é bastante livre. Há associações mais evidentes (entre a “voz do livro” e as imagens), como a montagem de uma série de cartazes de ofertas (repletos de números), associada à frase “*atomic number*”. Ou a frase “*sleeping man*”, que corresponde literalmente ao plano de um homem que dorme coberto, sob a luz de neon de uma calçada. Há associações mais enviesadas, que envolvem alguma sorte de interpretação: quando a “voz do livro” sussurra “*the victory*”, vemos uma frágil bandeirinha dos EUA pendurada numa janela pobre. Outras associações são totalmente opacas, e possivelmente inexistentes: a palavra “*hourglass*” (ampulheta) está associada à fachada de uma loja de pneus, por exemplo. Mas há ainda um terceiro tipo de contaminação da montagem do filme pela memória do caderno perdido. Nalguns trechos, *Lost book found* passa a fazer suas próprias associações entre imagens diversas, à revelia da listagem proposta pelo caderno/livro, ou da lembrança do narrador. Lembro, por exemplo, da seqüência que associa uma série de imagens de coisas embrulhadas (um relógio, objetos numa vitrine, um anúncio plastificado), acompanhada de silêncio na banda sonora.

Como o autor do caderno perdido, JC parece lidar com a utopia de construir uma representação ordenada do caos da cidade, ou de compreendê-la sob alguma lógica. No entanto, a ordenação alcançada é precária, inorgânica, não tem unidade ela investe nas associações arbitrárias entre fragmentos, em vez de submetê-los a uma narrativa ou a uma explicação totalizante (exatamente como em *This is a history of NY*). Vemos, portanto, que a lógica que “representa” uma cidade através de listas parece combinar bem com a maneira como imagens e sons fragmentários estão dispos-

tos na montagem de *Lost book found*. Embora guarde uma relação de afinidade evidente com as séries de associações propostas pelo caderno, a montagem do filme é ainda mais complexa. Além de fragmentária, ela é volúvel, estabelece diálogos com outras narrações, metamorfoseando sua lógica de estruturação a partir do relacionamento com diferentes vozes: às vezes a montagem se organiza com relativa autonomia; às vezes ela se deixa organizar por outras narrações a do personagem/narrador (voz *over* 1) e a do caderno/livro, às vezes citado pelo personagem/narrador, às vezes assumindo “voz própria” que enuncia (sussurrando) as listas misteriosas, como já vimos (voz *over* 2).

Lost book found, portanto, nos coloca uma série de problemas. Em primeiro lugar, a convivência de “narrações” paralelas. JC conta que, à época em que realizou o filme, interessava-lhe enfrentar a idéia inspiradora de que “o mundo é feito de narrativas, um milhão delas; algumas invisíveis, algumas esquecidas, algumas que desapareceram antes mesmo de serem contadas”. Assim, ouvimos a história individual (em larga medida insignificante) de alguém que trabalhou como vendedor ambulante em Nova York, e que por um dia folheou as páginas de um caderno que propunha uma forma de narrar o caos da cidade através de listas e mais listas; por outro lado, em muitas das imagens documentais de rua agenciadas na montagem há fragmentos de narrativa, índices de histórias latentes que o filme não perseguirá e que só nos resta imaginar. No senhor que olha para cima insistentemente, no homem que desce para baixo da calçada num alçapão, na criança que levanta um dos braços, nos anúncios escritos a mão e pregados nos postes, no pedaço de chave abandonado na calçada, nas frases rabiscadas num orelhão público, em todas essas imagens (e em muitas outras) há histórias latentes que o filme não vai contar.

Outro problema é o “lugar” de onde emanam essas imagens, já que não se trata, como vimos, da visão subjetiva do narrador/personagem. É claro que quem organiza tudo voz *over*, imagens, outros sons etc. é a montagem criada por Jem Cohen, ele também realizador dos planos. Mas a presença de um narrador/personagem coloca inevitavelmente o problema da relação entre a voz que narra e as imagens que

vemos. Essa relação é de relativa independência, de modo que a montagem relativiza o poder do narrador de “contar” e “organizar” o mundo, como que afirmando: eis aqui mais uma entre tantas histórias possíveis dentre as “camadas e camadas” de “entulho” narrativo de que é feita uma cidade. Se o narrador diz certas coisas e nós vemos muitas outras, de onde vêm as imagens que vemos? Quem as organiza? Não há resposta definitiva, mas muitas vezes eu as percebo como uma espécie de “acervo” de imagens da memória, ou um “subconsciente da cidade”, como escreveu um crítico. Da maneira como estão dispostas, parecem vir à tona sem que o personagem/narrador sequer as controle como se surgissem involuntariamente, sem serem convocadas.¹⁴ As imagens surgem organizadas em associações pouco lógicas ou irrelevantes, sem hierarquia aparente, bem coerentemente com o mecanismo da “memória involuntária”, não sujeita à tutela do intelecto, conceito proustiano que Walter Benjamin retoma em seus escritos.¹⁵



¹⁴ Na entrevista que venho citando, JC alude ao potencial da imagem Super 8 para evocar “imagens da memória”: “Com o Super 8 parece haver, pelo menos para a minha geração e para as gerações anteriores, esta incrível habilidade de parecer memória”.

¹⁵ “A imagem de Proust” (BENJAMIN. 1985) e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (BENJAMIN. 1991). JC leu atentamente Benjamin à época da montagem de *Lost book found*, como afirma em entrevista: “Eu cheguei a Walter Benjamin quando já tinha embarcado em *Lost book found*, então o trabalho não foi exatamente inspirado por ele. Mas foi maravilhoso, estando trabalhando em certa direção, encontrar um conjunto de escritos que levantava preocupações e aproximações que me pareciam semelhantes. A colagem, o ficar parado nas esquinas, o se perder nas cidades, o ‘choque da multidão’. Tudo isso fazia sentido para mim”.

¹⁶ Desenvolvido no contexto do seminário “Doze questões sobre cultura e arte”. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria da Cultura e Funarte, 1984.

Neste ponto proponho abordar algumas questões da obra de Walter Benjamin, buscando entender melhor a síntese/emblema que JC opera em *Lost book found*. Para isso, vou tomar de empréstimo conceitos e interpretações desenvolvidos por dois autores que abordam (com propósitos distintos) a obra de Benjamin: Ismail Xavier, em seu texto “Alegoria, modernidade, nacionalismo”,¹⁶ e Jeanne Marie Gagnebin, no capítulo “Alegoria, morte e modernidade”, do livro *História e narração em Walter Benjamin*.

Em seu notável retrospecto histórico do conceito de alegoria, Xavier (1984) o situa na modernidade, em especial na obra de Benjamin, como conceito-chave para se pensar a arte moderna. Esse conceito foi forjado na análise que Benjamin empreende do barroco na tese *O drama barroco alemão*, mas se aplica muito bem ao caráter fragmentário e aberto da arte moderna, igualmente marcada por uma “consciência da crise” (XAVIER. 1984: 17) nela, não há transparência possível e está permanentemente exposta a descontinuidade insuperável entre “a experiência e sua expressão, entre passado e presente, entre homem e natureza”

(1984: 14-15). Como explica o autor,

“em sua incompletude e justaposições, a alegoria não traz a boa forma organicamente constituída como transfiguração de um mundo dotado de sentido; não dá nenhum testemunho daquela realização plena pela qual a forma bela é ‘promessa de felicidade’ (Stendhal). Ela traz a marca do inacabado, do trabalho minado por acidentes de percurso, por imposições, truncamentos de toda ordem, tudo que assinala o quanto a obra humana se dá no tempo, tudo o que testemunha o quanto o movimento de expressão (...) o caminho entre a experiência particular e o objeto que a cristaliza, têm elementos mediadores, sofrem a incidência da linguagem e de suas convenções.” (XAVIER. 1984: 14)

Se tradicionalmente a leitura da alegoria buscava o “sentido oculto”, na modernidade “a vontade de sentido do intérprete” é fustigada. Assim, a reabilitação do conceito de alegoria por Benjamin é muito particular. Ele vai praticamente recriar o sentido do termo, mantendo a noção de discurso fragmentário e descontínuo, mas abandonando a idéia de discurso que carrega uma verdade *a priori* que deve ser desocultada ou revelada. Na modernidade, a alegoria torna-se essencialmente o lugar da descontinuidade, do fragmento, da consciência da linguagem.

Ao reconhecer a fratura entre “espírito e letra”, entre a experiência e a linguagem, e a impossibilidade de dotar a experiência histórica de um sentido último, o mecanismo alegórico, segundo Benjamin, se apegando ao fragmento, ao contingente, à “experiência humana no tempo”: “O fluxo do tempo aparece aqui como dado inexorável de destruição, morte, decomposição” (1984: 16). Como lembra Jeanne Marie Gagnebin,

“enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias (...) A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: da tristeza, do luto provocado pela ausência de um referente último; e da liberdade lúdica, do jogo que tal ausência acarreta

para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros.” (GAGNEBIN. 2004: 38)

E, ainda, segundo Ismail Xavier,

“o olhar barroco [alegórico, conforme Benjamin] é melancólico, desvitaliza, retira a organicidade do que o cerca; contempla o mundo como ‘coleção de objetos’ disponíveis para receber as significações que o alegorista aí projeta, incapazes de irradiar um sentido que emane de sua vida própria e inter-relações. *Desvitalizados, os objetos colecionados podem participar de associações que algo (ou alguém) transcendente lhes impõe, estão aptos a funcionar como peças de uma montagem que instaura um todo descontínuo, não-orgânico*”. (XAVIER. 1984: 17, grifo meu)

No mundo contemporâneo da mercadoria, da alienação, da fragmentação, a estratégia alegórica seria, para Benjamin, revolucionária. Como escreve Xavier (1984: 18), “a alegoria moderna monta suas coleções de imagens e leva a dissociação, o não-orgânico, até o fim, numa imitação perversa, satânica, do estado de coisas, visando exorcizá-lo”.



Além de expressar a vivência na cidade Nova York, JC afirma que quis fazer em *Lost book found* um filme sobre o capitalismo mais exatamente, ele diz que queria “encarar esse conceito no dia a dia, removê-lo do contexto acadêmico e tentar analisá-lo em termos da vida nas ruas e de minha própria experiência”. A dedicatória a Walter Benjamin é mais do que uma homenagem. Creio que na montagem de *Lost book found* JC estabeleceu uma série de pontes com os escritos de Benjamin. Por exemplo, com o conceito de “montagem” elogiado pelo filósofo na arte moderna: aquela que organiza fragmentos e lhes confere um sentido transitório, que poderia muito bem ser outro, na medida em que não forja uma falsa organicidade, uma “essência” (narrativa ou informativa), não mascara a descontinuidade das peças (planos descontínuos que se prestam às diversas montagens que distintos “alegoristas” lhes poderiam impor).

Há outras correspondências notáveis. Primeiro, a fixação com o espaço da cidade, com o universo urbano como lugar privilegiado da experiência moderna (presente nos filmes de JC desde o começo). Segundo, o olhar sobre esse espaço urbano como uma “coleção de objetos” (XAVIER. 1984: 17) e eventos fragmentários entre os quais é impossível estabelecer hierarquia, embora diferentes associações e princípios de organização (ainda que arbitrários) sejam almejados; e, por fim, um olhar sobre o tempo na cidade como uma coleção de momentos descontínuos. Creio que essas duas idéias (o espaço como coleção de objetos de igual e rebaixado valor e o tempo como coleção de momentos descontínuos) se aplicam bem a uma análise de *Lost book found*. Elas representam um tipo de vivência urbana que é melhor expressa na experiência fragmentária, fugaz e efêmera do consumo, do que em qualquer lógica imanente, dotada de um sentido permanente que modele a existência individual.

Os fragmentos de espaço/tempo, como já dito, são montados de maneira a não mascarar sua descontinuidade. Jem Cohen investe na autonomia do plano, e o uso abundante do *fade* reforça esta opção. A reunir tantos fragmentos, não se nota um sentido orgânico, interior ao conjunto. O que vemos é um mecanismo externo, inventado pelo “alegorista”.¹⁷ Também a fixação pela cidade como “entulho” de camadas e camadas de narrativas está afinada com a visão de Benjamin. A história do personagem/narrador é apenas uma entre as tantas histórias latentes que flagramos nos fragmentos de espaço/tempo que compõem essa montagem. Qual será “a História” dessa cidade? (“Esta é uma história de Nova York”, já dizia o título do filme de Jem Cohen feito alguns anos antes). Em meio à fragmentação imposta pelo mundo da mercadoria, diria Benjamin, buscar “a História” totalizante seria ceder ao projeto dominante, à “visão ingênua do progresso como promessa de felicidade” (XAVIER. 1984: 17).

Lost book found alude aos escritos do caderno perdido, utopia de organização dessa cidade composta de infinitas histórias. Mas essa também é apenas uma organização possível, uma organização arbitrária é a organização transitória que um “alegorista” impôs às coisas, aos eventos, ao passar do tempo. E de qualquer forma, muito emblematicamente,

¹⁷ Como escreve Xavier (1984: 14), o texto alegórico apresenta-se muitas vezes na forma de “uma montagem-colagem de elementos reunidos por uma operação cujo princípio está fora deles, elementos que formam um conjunto cuja ordem é a do mecanismo as peças são radicalmente exteriores umas às outras e não a do organismo vivo com sua solidariedade peculiar”.

os achados que o caderno/livro revelava estão perdidos. E voltam fragmentários, desconjuntados, como reminiscências do personagem que conta.

Para finalizar, cito um trecho de um texto de Benjamin que toca no ponto que interessa sublinhar: “Método deste trabalho: montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Eu não vou furtar nada de valioso ou apropriar-me de formulações espirituosas. Mas sim os trapos, o lixo. Não os inventariar, mas antes, fazer-lhes justiça do único modo possível: utilizando-os”.

Benjamin defende um novo método (que tem afinidade com a estratégia alegórica valorizada na arte moderna) para narrar a História. Ele exemplifica, em relação ao século XIX, quais seriam esses “trapos”, esses “restos da História” de que se valeria para “mostrar” (e não contar) o século: “passagem, lojas de novidades, moda, catacumbas, demolições, a monotonia, construção de ferro, reclame, o interior, a marca, Baudelaire, o *flâneur*, prostituição, jogo, as ruas de Paris, panorama, o espelho, tipos de iluminação, a fotografia, a boneca, o autômato, a bolsa, a litografia, a Sena”.

Assim como o alegorista Benjamin, JC também prefere os “trapos” e os restos para “mostrar” sua história ou suas histórias de NY. Em *Lost book found* há uma opção bem marcada por olhar a cidade no nível dos pés não raramente, a câmera mira o mundo ao rés-do-chão. É lá que a câmera de Jem Cohen encontra muitos dos eventos aparentemente insignificantes e das jovens “ruínas” do mundo do comércio, do consumo, que vão compor esse filme: moedas velhas, *fliers*, pedaços de anúncios comerciais, sacos plásticos que dançam ao sabor do vento, bonecos de borracha e outras quinquilharias à venda, e muito lixo (há pelo menos cinco cenas de lixo sendo varrido). Contíguas ao rés-do-chão, as vitrines: esse mundo do comércio aberto à rua, ao exterior, ao passante, e sobretudo o comércio barato, dos camelôs e das lojas de departamentos populares, onde “a mudança das estações é percebida pelas novas ofertas”. É essa a substância que JC elege para nos mostrar a cidade de NY o que restou da efemeridade das trocas comerciais, os anúncios precários de mais um negócio potencial. Uma cidade representada

por restos, ruínas, marcas, fragmentos. Onde estão as pessoas? Passando, circulando, atravessando ruas, observando vitrines, vendendo. Mal vemos seus rostos. Creio que algo da melancolia desse filme reside no sentimento de que os anúncios pregados nos postes dispensam pessoas, e é possível “lê-los” (assim como ao livro perdido) como um “texto” urbano que se descola das subjetividades e das trajetórias dos indivíduos em todo caso, banais, como se nota pela experiência do personagem que narra, cujo rosto o filme nos nega.

De modo geral, o que disse sobre esse filme de 1996 poderia ser dito para os filmes realizados por Cohen até então. Por isso vejo *Lost book found* como um filme-emblema. Jem Cohen o constrói em diálogo com as chaves conceituais encontradas em Walter Benjamin, que tanto iluminaram e sofisticaram a montagem de seu trabalho. É como se ele fizesse aqui o “filme moderno” por excelência, na acepção benjaminiana mas os trabalhos anteriores já antecipavam muitas dessas características.

■ ■ ■ ■

Referências

BENJAMIN, Walter. *Olhas escolhidas I - Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRAHAM, Rhys. Just hold still: a conversation with Jem Cohen. *Senses of Cinema*, n.9, Melbourne, sept.-oct. 2000.

XAVIER, Ismail. *Alegoria, modernidade, nacionalismo - Doze questões sobre cultura e arte*. Seminários. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria da Cultura e Funarte, 1984.

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

Filmografia

COHEN, Jem. 1983. *A road in Florida*. EUA, 11 min.

COHEN, Jem. 1988. *This is a history of New York*. EUA, 23 min.

COHEN, Jem. 1989. *Just hold still*. EUA, 32 min.

Résumé: Je vous propose dans cet article une approche des premiers travaux du cinéaste indépendant nord-américain Jem Cohen, d'une manière spéciale, *Lost Book Found* (1996), film que je considère emblématique. Dans ce film, l'artiste parvient à opérer une synthèse consistante de son propre travail à partir d'un schéma conceptuel inspiré en partie par la lecture des textes de Walter Benjamin. C'est cette synthèse, que j'essaierai d'analyser, ayant comme but de souligner pas seulement la consistance esthétique d'une oeuvre déjà étendue, mais une certaine modalité de production artisanal et autonome : cinéma d'« un seul homme », basé sur la création, sur le montage des mécanismes d'organisation d'images extraites d'une vaste collection personnelle (en Super 8 et 16 mm) des plans fragmentaires réalisés surtout dans les rues de New York, depuis les années 80.

Mots-clés: Jem Cohen. Walter Benjamin. Expérience urbaine. Cinéma d'essai. Récits.

■ ■ ■ ■

Abstract: In this article, I propose to bring near the first movies by the independent North-American filmmaker Jem Cohen, especially “Lost Book Found”, a movie that I consider emblematic. In this movie, the artist succeeds in achieving a consistent synthesis of his own work, through a conceptual scheme inspired partly by the reading of Walter Benjamin. I try to analyze such synthesis, searching to underline not only the aesthetical consistency of a yet vast work, but also the homemade and autonomous style of production: a “single man” cinema, based on creation, on montage, on mechanisms for organizing images extracted from a vast personal archive (in super 8 and 16 mm) fragmentary planes made especially on the streets of New York, since the 80's.

Keywords: Jem Cohen. Walter Benjamin. Urban Experience. Essay Cinema. Narratives.

Lost book found: uma cidade ao rés-do-chão

COHEN, Jem. 1992. *Drink deep*. Itália, 10 min.

COHEN, Jem. 1996. *Lost book found*. EUA, 37 min.

COHEN, Jem. 1998. *Instrument*. EUA, 115 min.

COHEN, Jem. 1999. *Amber city*. Itália, 48 min.

COHEN, Jem. 2004. *Chain*. EUA/Alemanha, 99 min.

COHEN, Jem e SILLEN, Peter. 2000. *Benjamin smoke*. EUA, 72 min.

ensaios de uma só imagem. Porque o que a constitui é o tempo em sua duração. uma cartografia precária,, movimento próprio de um pensamento que nos arremessa para longe: no objeto que esclarece. Encontrar significa,, rodear um centro móvel e apenas intuído., o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o mundo. O ensaio se move Da deriva e da errância, é preciso extrair um segundo movimento: encontro imprevisível em suas derivações no texto. Se o barco é uma invenção do mar, o mar é uma reinvenção do fora Texto de substância heterogênea, que se compõe, sim, de conceitos, mas de imagens sonoras e visuais:, concebê-lo enquanto articulação particular entre texto, imagem e gênero, pensá-lo como constituído de uma matéria ,entre o verbal e o imagético, o imagético e um texto, progressão infinita que, por trás de uma imagem, há sempre outra e outra e ainda outra., provocar pensamentos inauditos. primeiro plano, uma mangueira sobre o chão de folhas secas. canto superior, a ponta de um galho de árvore que, vez ou outra, é movimentada pelo vento. Reconhecer ali, nessa imagem quase displicente, um gênero:. Nesse tempo distendido, nada,, o mínimo acontecimento,, ganha a dimensão de um evento, Verdadeiro acidente,, deslocamentos mínimos mas intensos, : pensamento prestes a se formar e logo já desfeito. um conceito se descola, por meio da trilha sonora, o vídeo nos leva ao suspense, acontece o que se espera não acontece. Para além destes acidentes mínimos . E se este quase nada já nos parece muito: o que nos fascina e nos horroriza é feito de uma mesma substância,.O pensamento se confunde com essa paisagem, estremece, despenca, estoura, vaza. Um homem caminha. começa a atravessar o rio,, até cobrir quase todo o corpo., continua a caminhar e passa, algo, atravessa a imagem e continua para além,, arrancados à vida e a ela novamente endereçados. ver é perceber imediatamente longe,, a duração. vai nos devolvendo a figura esboçada de um homem.: encontro distendido pelo tempo, mediado pela câmera, transfigurado pela edição. Nela,, sua potência inaudita, rotineiramente sufocada pela pressa:. Desejar o acontecimento(. É a duração,, que, nos possibilita imagem, que dura em sua eventualidade, e que vai se ensaiando enquanto acontece., o pensamento vinha e agora continua, passa. ,o que dizer do fluxo abstrato de linhas horizontais que passam? paisagem dilatada, superfície lisa foram distendidas e reeditadas, o que torna a experiência de descida calma pelo rio, algo veloz. A paisagem horizontal parece ter-se rarefeito, O fluxo de linhas que varrem uma experiência bastante distinta, à espessura da experiência. : a experiência impossibilitada pela velocidade. O que nos parece velocidade é, desaceleração., a paisagem desliza plana,, diante de um olhar que se rarefaz, através destas linhas luminosas, reencontramos a paisagem. experiência imersiva, Líquido, , um fluxo de dados, entre paisagem natural e sua rarefação em sinais. uma imagem só, a imagem que dura na tela é sempre a mesma, mas já a cada instante. .: e enquanto o tempo passa, ela se atualiza em outra, outra outra imagem: ou simplesmente abrir fissuras, através das quais imagens (outras, diversas, estranhas) possam vazar,. Depois mais nada.”

Ensaaios de uma imagem só

André Brasil

Doutorando em Comunicação pela UFRJ

Professor da Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas

Resumo: *Filme de horror*, de Wagner Morales. *Man.road.river*, de Marcellvs L. *Flatland*, de Ângela Detanico e Rafael Lain. Estes são ensaios de uma só imagem. Afirmamos, para, mais adiante, negar: a imagem que dura na tela é sempre a mesma, mas já outra a cada instante. Porque o que a constitui é o tempo em sua duração.

Palavras-chave: Ensaio audiovisual. *Filme de horror*. *Man.road.river*. *Flatland*.

“Um barco é a bifurcação que o mar inventa.”¹ Nascido do encontro entre o mar e a embarcação, o ensaio é um texto que desliza. Os vários movimentos que o atravessam não nos permitem defini-lo como um gênero, sequer um intergênero. Como nos sugere Adorno, o ensaio “não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (ADORNO. 2003: 16) Mas, podemos, sim, nos arriscar em uma cartografia precária, menos acerca de um gênero literário-filosófico e mais de um modo ou uma modulação do pensamento.

Em primeiro lugar, a *deriva*, movimento próprio de um pensamento que nos arremessa para longe de toda certeza: “Cuidávamos estar perto do porto e encontramos-nos lançados em pleno mar alto” (DELEUZE. 1996: 69). A deriva ou a errância, como diria Blanchot implica uma procura de espécie particular, paradoxal, na medida em que sempre se encontrará algo distinto daquilo que se busca. O encontro, nesse sentido, não se esgota no objetivo que se cumpre, na meta que se atinge ou no objeto que se esclarece. Encontrar significa, antes, voltar, circundar, rodear um centro móvel e apenas intuído. “Encontrar um canto é torner o movimento melódico, fazê-lo girar” (BLANCHOT. 2001: 63).

Mais (ou menos) do que uma certeza acerca do mundo, o pensamento ensaístico nos leva a errar sobre o mundo. O ensaio se move

“segundo um impulso de aventura, não sistemático: não apenas o conceito mas também a imagem, não apenas as diferenças mas as diferenciações, não o fixo, mas o que está em devir” (LOPES. 2003: 165-166).

Da deriva e da errância, é preciso extrair um segundo movimento: aquele que, no encontro entre o mar alto e a embarcação, produz aberturas, bifurcações e desvios, por onde se move o pensamento. Este não existe antes e só pode nascer do encontro experiencial e experimental entre o sujeito e o mundo, encontro imprevisível em suas derivações no texto.

Se o barco é uma invenção do mar, o mar é uma reinvenção do barco e as bifurcações o pensamento são resultado dessa mútua determinação. Não há, assim, um pensamento que possa, de fora, em sua transcendência, explicar o mundo.

Alguns débitos que merecem ser explicitados: em grande medida, as discussões deste texto são fruto do diálogo que mantive com os orientandos do projeto experimental “Imagem, gesto, pensamento: ensaios audiovisuais”, Ilan Waisberg, João Paulo Guedes, Rafael França Melo e Ronan Sato. O acesso aos vídeos aqui analisados se deve a minha participação na comissão de programação do Videobrasil Festival Internacional de Arte Eletrônica. Uma pesquisa bastante completa sobre a obra de Wagner Morales, Marcellvs L., Ângela Detanico e Rafael Lain pode ser encontrada na seção FF Dossier (sob a curadoria de Eduardo de Jesus), no site www.videobrasil.org.br.

Gostaria de ressaltar ainda que parte do pensamento desenvolvido nesse artigo está presente, ainda que de forma esboçada, no ensaio “Quase nada: o afeto”, publicado em FF Dossier www.videobrasil.org.br.

¹ A epígrafe de Luiza Neto Jorge abre o texto Do ensaio como pensamento experimental, de Silvína Rodrigues Lopes (2003).

Isso porque, se por um lado não há um mundo que permita ser explicado em sua existência anterior, por outro não há pensamento que, exterior ao mundo, antes de ser por ele provocado, possa vir explicá-lo.

Esses movimentos de derivação e errância fazem do pensamento ensaístico algo arriscado: “pensamento que se ensaia” (LOPES. 2003: 176), que se pensa no momento mesmo em que o texto vai-se entretecendo. Incompleto e lacunar, opera nos interstícios e se insinua *entre*. Relativiza-se enquanto se afirma, o que nos faz ir ainda mais longe, para dizer, com Adorno, que o ensaio ocupa um lugar entre... os despropósitos. Imerso na desmesura e na desproporção da experiência, “ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido” (ADORNO. 2003: 35). Como discurso, o ensaio só pode ser *dis-cursus*, curso interrompido, sugerindo a idéia de “fragmento como coerência” (BLANCHOT. 2001: 30).

Talvez seja este o ponto mais fundamental para nossa discussão: indissociável da experiência subjetiva e sensível de seu autor, próximo à descontinuidade e à complexidade do mundo, o pensamento ensaístico é não apenas processual, mas também imersivo. Se concordamos que o ensaio é uma tessitura de conceitos, reafirmamos também que ele é, entre os textos conceituais, o que, com mais intensidade, abriga, em seu interior, a experiência mundana. Ao carregar as palavras “com o peso do aqui agora das sensações” (LOPES. 2003: 167), o ensaio é um daqueles discursos “através do qual se abre a possibilidade de reconciliação do mundo consigo mesmo, com o seu infinito, com a natureza, que não é o outro da aparência, mas a força da aparição” (LOPES. 2003: 176).

Texto de substância heterogênea, que se compõe, sim, de conceitos, mas também de imagens sonoras e visuais: vozes, sensações, impressões, intuições, afecções e metáforas, esta a matéria impura na qual está imerso o pensamento ensaístico e da qual não poderia purificar-se sem perder sua potência.

Tudo isso nos permite deslocar o ensaio do âmbito onde se costuma situá-lo o texto filosófico ou literário para redefini-lo como um discurso propriamente *audiovisual*,

entre o conceito e a experiência sensível. Adorno (2003) já notara, de forma pioneira, como se insinua ali uma lógica musical, que devolve à linguagem falada algo que ela perdeu sob o predomínio da lógica discursiva. Nosso intuito seria, em um gesto semelhante, concebê-lo como articulação particular entre texto, imagem e som, que nos levaria a um pensamento estético.

Não se trata, portanto, de definir o ensaio como gênero filosófico-literário, para, no passo seguinte, reivindicar sua pertinência como gênero audiovisual. Trata-se, desde já, de pensá-lo como constituído de uma matéria sensível, entre o verbal e o imagético, entre o imagético e o sonoro, que pode se atualizar em um texto, mas igualmente em uma obra audiovisual.

É o que pretendemos mostrar, por meio da intercessão de três vídeos: *Filme de horror* (2003), de Wagner Morales; *Man.road.river* (2004), de Marcellvs L; *Flatland* (2003), de Rafael Lain e Ângela Detanico. Estas são obras experimentais, próprias do universo da arte eletrônica. Possuem a atualidade de se produzirem em um contexto de intensa profusão imagética.

Se, na fórmula precisa de Daney, *filmar é ver ao quadrado*, hoje, *filmar se torna ver ao quadrado o que já foi visto ao quadrado do que já foi visto ao quadrado do que já...* Trata-se, pois, de uma progressão infinita, em que por trás de uma imagem há sempre outra e outra e ainda outra. Profusão de imagens que, sabemos, vem acompanhada de uma proporcional profusão de clichês.

A estratégia que os três autores utilizam para extrair a imagem do clichê é a de, cada qual à sua maneira, levar a obra a uma zona de indiscernibilidade, que a torna inapreensível por este ou aquele gênero audiovisual. Se o clichê necessita da estabilidade do gênero para se acomodar, para que possa ser, rapidamente, captado e reconhecido, aqui este reconhecimento torna-se impossível, na medida em que a obra se situa em uma região limítrofe: entre documentário e vídeo experimental, entre objetivo e subjetivo, entre matéria sensível e conceitual, entre

cinema e artes plásticas. E, ao se abrigar nesse interstício, resta à obra ensaiar um universo discursivo próprio inapreensível pelas categorias genéricas e, com isso, provocar pensamentos inauditos.

Estes são ensaios de uma imagem só.² E toda a dificuldade reside aí. Como perceber ali, nessa única imagem que dura na tela, o esboço de um pensamento? Que tipos de conceitos pode uma só imagem engendrar? Se não é nosso intuito enquadrar as obras em uma pretensa categoria o ensaio, resta-nos apenas apreender, através delas, aqueles movimentos incertos que compõem o pensamento ensaístico: derivar, girar, ensaiar, errar, encontrar (o que já não se esperava).

Pensamento que vaza

A câmera fixa nos oferece uma imagem banal, caseira, precária: ao fundo, um lago. Em primeiro plano, uma mangueira sobre o chão de folhas secas. No canto superior, a ponta de um galho de árvore que, vez ou outra, é movimentada pelo vento. Ao fundo, uma música, típica dos filmes de horror, pontua os movimentos mínimos, quase imperceptíveis, que raramente abalam a estabilidade da cena: o tremular da água, uma folha que cai, o ramo, entre se mover e permanecer.

O vídeo *Filme de horror*, de Wagner Morales, faz parte de uma série inspirada em gêneros tradicionais do cinema. Fazem parte também dessa série *Ficção científica* (2003), *Cassino, filme de estrada* (2003) e o recém-lançado *Filme de guerra* (2005). Pequenos ensaios videográficos que, como sugere Phillippe Dubois (2004), se propõem a pensar o que o cinema criou. Cada vídeo de Morales parece fazer parte de uma pesquisa sistemática em torno das relações entre som e imagem (com especial atenção ao primeiro elemento), que resulta em diferentes formas narrativas. De acordo com Carla Zaccagnini,

“cada vídeo se encarrega de pôr à prova uma possibilidade, uma de cada vez, de testar uma combinação de poucos elementos, enfocando um ou outro modo de fazer um

²Um artigo de referência sobre o tema está em Arlindo Machado, *O filme-ensaio* (2005). Nossa abordagem aqui é distinta, na medida em que a argumentação de Machado prioriza a montagem como recurso fundamental para a produção do pensamento por meio das imagens. Em complemento a essa abordagem, atentamos para a duração do plano em vídeos constituídos por uma e única imagem.

filme, sempre usando o mínimo necessário para que esteja completo” (ZACCAGNINI. 2005: 1).

Em *Filme de horror*, o gesto mais explícito é aquele que, através da música, típica dos filmes desse gênero, produz uma tradução, uma releitura crítica, do cinema através do vídeo. Sim, afinal, é este o projeto de Morales: problematizadamente, rever o cinema por meio da imagem eletrônica. Assim como em outras obras, a tradução se dá, principalmente, via trilha sonora. Este é o elemento discursivo que nos permite identificar e reconhecer ali, nessa imagem quase displicente, um gênero: o filme de horror. Ao citar, sob uma imagem qualquer, a música característica desse gênero, esta se torna, quase automaticamente, uma imagem em suspense.

Mas, se a estratégia da paráfrase a tradução pela via do reconhecimento logo salta aos olhos, um outro tipo de pensamento, menos explícito e mais oblíquo, se esboça. Ele deriva da duração do plano (5’30”). Nesse tempo distendido, nada, ou quase nada, acontece. E se quase nada acontece à imagem, é no pensamento (e no corpo) que tudo se passa.

Antes, porém, atentemos para esse quase, que já se tornou muito. Quando estamos na duração do plano, o mínimo acontecimento, que pontua a serenidade da cena, ganha a dimensão de um evento, ao mesmo tempo, sutil e intenso. Verdadeiro acidente, que, em sua imprevisibilidade, atravessa a paisagem. Eivada de pequenos estremecimentos, deslocamentos mínimos mas intensos, a imagem se abre a um pensamento leve, rarefeito, que se deixa apenas entrever: pensamento prestes a se formar e logo já desfeito. Aqui, repetimos, a duração é fundamental, na medida em que é ela que nos permite uma experiência não apenas visual, mas sensorial, imersiva: derivado dessa experiência, um conceito se descola, sem, no entanto, se desprender totalmente dela; uma abstração leve, mescla entre o visível, o sonoro, o sensível e o conceitual.

Se, por meio da trilha sonora característica, o vídeo nos leva ao suspense, à expectativa de que algo está por acontecer, o que acontece como no encontro próprio do texto ensaístico não é o que se espera. Em outros termos, o que se espera não

acontece. Para além destes acidentes mínimos uma folha que cai, um galho que é movido pelo vento, uma mangueira que estoura (um tiro?) , nada acontece. E se este quase nada já nos parece muito é porque o que esses eventos revelam é aquilo que, para Blanchot (2001), há de inesperado em toda esperança. Ao cabo de uma experiência ao mesmo tempo sensível e mental, a obra de Morales nos sugere algo: o que nos fascina e nos horroriza é feito de uma mesma substância, aquela do risco, da surpresa e do inesperado. O pensamento se confunde com essa paisagem aparentemente calma, mas, vez ou outra, estremece, despenca, estoura, vaza.

Pensamento por vir

Ver também é um movimento.

Ver supõe apenas uma separação compassada e mensurável; ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira.

– Ver é perceber imediatamente longe.

Maurice Blanchot, *A conversa infinita: a palavra plural*

Nenhuma imagem parece, agora, tão emblemática desse movimento de que nos fala Blanchot. Um homem caminha. Devagar, ao longe. Aproxima-se, enquanto a câmera, fixa, o acompanha, através de um *zoom out* sutil, quase imperceptível. Um alagamento forma um rio, que atravessa a rua por onde anda. O *zoom* digital da câmera torna a cena impressionista, trêmula. Normalmente, sem qualquer hesitação, o homem começa a atravessar o rio, afundando lentamente, até cobrir quase todo o corpo. Ele sai da água, continua a caminhar pela rua e passa pela câmera, sem tomar conhecimento de sua existência. O vídeo de Marcellvs L., chamado literalmente de *man.road.river* (2004), termina quando o homem sai de cena. Sem trilha, sem créditos, sem patrocinadores.

Entre uma e outra tela preta, algo passa, atravessa a imagem e continua para além, muito além dela. Esse algo a vida (alheia, ordinária, indeterminada) continua, vaza, escapa por todos os lados da imagem. Assim são os *videorizomas*, como Marcellvs chama sua série de obras em vídeo: segmentos de imagem, mundos interrompidos,

cortados, extraídos, escavados, arrancados à vida e a ela novamente endereçados.

Esse algo que atravessa a imagem está, ao mesmo tempo, tão distante e tão próximo. Se ver é perceber imediatamente longe, a imagem nos separa daquilo que vemos, mas, em um mesmo movimento, nos devolve o que havia nos tirado. A relação entre distância e presença se faz ainda mais ambígua em *Man.road.river*, na medida em que, dissociados som e imagem, a localização da câmera torna-se difícil. Como analisa Cezar Migliorin, enquanto ouvimos o som direto captado pela câmera, a cena do homem se aproximando ao longe permanece silenciosa, o que provoca uma experiência relativa: não temos clareza sobre onde está a câmera e onde nos situamos diante da imagem. “De onde vemos isso? O objeto documentado nos vê? Em suma, a que distância nos encontramos do que filmamos?” (MIGLIORIN. 2005).

Entre a distância e a presença, novamente, a *duração*. Em *Man.road.river*, através de um *zoom* imperceptível, a duração vai nos devolvendo a figura esboçada de um homem. Mas eis que, já bastante próximo da câmera, de nós quando estamos prestes a perceber sua fisionomia, seu rosto, ele passa. Alheio, se perde no extracampo e se distancia novamente.

Para produzir suas imagens, Marcellvs parece se situar ali, em uma zona ambígua, misto de atenção, crença e desprendimento. A contingência da captura desses eventos (ou quase eventos, já que quase nada acontece) é fundamental na produção dos vídeos. Essa espécie de “atenção desatenta” é o que permite o encontro o afeto (no sentido literal de afetar e ser afetado) entre o olho e o mundo: encontro distendido pelo tempo, mediado pela câmera, transfigurado pela edição digital (parcimoniosa aqui).

Não há, contudo, a ilusão de que basta olhar o mundo para que ele se revele aos nossos olhos: objetivo, ingênuo, transparente. Nada é puro, natural. Apesar da sua aparente crueza e brutalidade, essas são paisagens eletrônicas, acontecimentos mediatizados, mundos que só podem emergir *entre*: o evento e sua dissolução em *pixels* e elétrons.

Essa paisagem eletrônica, que se produz entre o artifício e a natureza, é ainda uma paisagem temporal. Nela, a duração exerce uma função estética, mas também política. No caso da obra de Marcellvs, é a duração que nos permite entrever no mundano, no banal, no ordinário, sua potência inaudita, rotineiramente sufocada pela pressa: aquilo que sempre escapa à escuta apressada dos jornalistas; o que o editor, pressionado pelo *deadline*, deixa de fora; o que o documentarista, preocupado com a pertinência de seu argumento, se recusa a perceber; o que nosso olhar de espectador, sedento por novas e novas imagens, não nos deixa esperar: o acontecimento (ou quase um acontecimento). Desejar o acontecimento (mas não na forma do esperado), ser digno dele, este não é, desde os estóicos, um ato indissociavelmente ético, estético e político?³

E se o acontecimento é raro ao contrário do que nos querem fazer crer os telejornais, é porque ele precisa da duração, em sua multiplicidade de tempos sobrepostos, para acontecer (para ser percebido, nos afetar). A duração adquire dimensão política porque, através das imagens, nos permite vislumbrar, ou melhor, inventar o acontecimento e os “mundos” precários que se formam em torno dele. É a duração, portanto, que, aberta ao acontecimento, nos possibilita novas “partilhas do sensível” (RANCIÈRE. 2005): novos modos de percepção e de visibilidade, formas inauditas de nos relacionar com o outro, reconfigurações do possível e do pensável.

O pensamento que deriva dessa imagem, que dura em sua eventualidade, é um pensamento precário, indissociável do acontecimento: vai se ensaiando enquanto acontece. A imagem será cortada, mas, antes e depois do corte, o pensamento vinha e agora continua, passa.

Pensamento horizontal

Se *Man.road.river* acontece entre a paisagem esboçada do início da seqüência e a clareza figurativa dessa mesma paisagem ao fim do vídeo, o que dizer do fluxo abstrato de linhas horizontais que passam por *Flatland*? O que há

³ Sobre o acontecimento cf. Deleuze, principalmente, em *Lógica do sentido* (1998).

por trás dessa paisagem dilatada, superfície lisa por onde deslizam dados?

O vídeo foi realizado em uma viagem da dupla ao delta do rio Mekong, no Vietnã, região chamada pelos habitantes de *Flatland* (terra plana). Se as duas primeiras obras são formadas por uma única imagem, aqui o processo é um pouco mais complexo. Depois de realizarem um *travelling*, ao longo de um dia, pelo rio, os artistas selecionaram oito *frames* extraídos de diferentes horários. As colunas de *pixels* de cada um desses quadros foram distendidas e reeditadas, o que torna a experiência de descida calma pelo rio algo veloz. A paisagem horizontal parece ter-se rarefeito, chapada pela velocidade.

O fluxo de linhas que varrem a tela em *Flatland* torna essa uma experiência bastante distinta, quase oposta à de *Filme de horror* e *Man.road.river*: De um lado, o plano que dura em seu tempo lento, aberto às nuances, aos detalhes, enfim, à espessura da experiência. De outro, o fluxo, em que nada acontece, tudo passa: a experiência impossibilitada pela velocidade.

Mas, paradoxalmente, não é bem disso que se trata, e a oposição torna-se logo enganosa. O que nos parece uma experiência de velocidade é, na verdade, pura desaceleração: *travelling* imobilizado, tornado sucessão de quadros fixos *frames* tratados no programa de computador. O que se tem, nesse caso, é a invenção, a simulação de um tempo paradoxal, tempo distendido, suspenso, entre a mobilidade e a imobilidade.

Em *Flatland*, o áudio garante certa indicialidade às imagens. Apesar de toda abstração, a trilha sonora preserva densidade à experiência: sons ambientes, trechos de músicas e falas captadas de uma rádio local. Indícios, ainda que precários, de uma experiência.

Essa indicialidade do áudio pode se articular com outros recursos de linguagem, que garantem espessura à tradução digital da descida pelo rio Mekong: ora, nos diriam os artistas, a experiência de percorrer o

delta, em sua planura, ao longo de um dia, por mais lenta que seja, acaba por se assemelhar à experiência da pura velocidade. Não sem certa monotonia, a paisagem desliza plana, vai perdendo suas nuances e particularidades, diante de um olhar que se rarefaz. Resta a luminosidade, que transforma a paisagem ao longo do dia e que se traduz, indicialmente no vídeo, por linhas de diferentes tonalidades.

Imagem-fluxo, dados que deslizam pela tela e que encarnam emblematicamente aquilo que, para Deleuze, caracteriza um novo regime do visível. Diante das imagens eletrônicas, o par natureza-corpo, ou paisagem-homem, cede, pouco a pouco, lugar ao par cidade-cérebro. “A tela não é mais uma porta-janela (por trás da qual...), nem um quadro-plano (no qual), mas uma mesa de informação sobre a qual as imagens deslizam como dados” (DELEUZE. 1992: 98). Para além do que sugere a perspectiva deleuziana, contudo, podemos dizer que, em *Flatland*, através dessas linhas luminosas, reencontramos a paisagem. Imersos nela, podemos ter novamente uma experiência não apenas visual, mas também corporal, sensória e sensível.

Essa experiência imersiva, permeada de indicialidades, nos permitiria, não sem problemas, situar o vídeo de Lain e Angela no domínio do documentário (para Giselle Beiguelman, um “documentário líquido”).⁴ Líquido, diríamos, não apenas por se constituir de um fluxo de dados, mas pela fluidez do pensamento que produz. Pensamento paradoxal, situado entre mobilidade e imobilidade, entre duração e velocidade, entre experiência sensível (a natureza) e conceitual (o modelo numérico do computador), entre paisagem natural e sua rarefação em sinais eletrônicos.

O ensaio: estranho a si mesmo

Ensaio de uma imagem só, repetimos, para, mais adiante, negar: a imagem que dura na tela é sempre a mesma, mas já outra a cada instante. Porque o que a constitui é o tempo em sua duração: e enquanto o tempo passa, ela se atualiza em outra, outra e outra imagem.

⁴ Uma interessante abordagem nesse sentido está em PONTBRIAND. 2005.

Estes são vídeo-ensaios, não porque propõem um argumento, por mais oblíquo que esse argumento possa ser. Quase imperceptível, o acontecimento atravessa a imagem e, sutilmente transfigurado pelos artistas, provoca o movimento do pensamento. Precário e hesitante, este só pode ser um pensamento estético.

Se acreditamos em Bergson (1999), o mundo é um conjunto de imagens que se chocam umas com as outras, que deslizam umas sobre as outras. Diante desse movimento incessante e caótico, podemos intervir de duas maneiras: barrar o movimento, obstruí-lo, adestrá-lo, tornar as imagens do mundo meras repetições das imagens que, desde já, costumamos ter do mundo; ou simplesmente abrir passagens, fissuras, brechas através das quais imagens (outras, diversas, estranhas) possam vazar, nos afetar e continuar seu movimento mundano.

O que deriva da primeira alternativa é um pensamento confortável, que nos oferece o conhecido e o reconhecível; afinal, é sempre ao mesmo que ele nos conduz. Bem diferente é o pensamento (à deriva) produzido pela potência de movimento das imagens: instável, *quase* por se fazer e logo já desfeito, ele é “um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional” (RANCIÈRE. 2005: 32).

Pensamento branco

A imagem branca, estourada, torna essa uma paisagem indecisa. Em primeiro plano, se esboça a figura de um homem, que, muito lentamente, entra no quadro e ali permanece por um longo tempo. Aos poucos, percebemos que ele pesca. Mas, entre uma e outra tentativa, nada acontece.

Se em *Man.road.river* a câmera é fixa, precisa, neste outro vídeo de Marcellvs *Man.canoe.ocean* (2005) a precisão não se sustenta, desequilibrada pelo balanço da embarcação ao longe. Somos arremessados ao mar e, momentaneamente, a terra falta. Um homem insiste em pescar, mas o que consegue é pouco, quase nada. Nós insistimos em nos equilibrar

diante de uma imagem instável.

Se há uma pertinência para o pensamento ensaístico, é a de nos levar para o mar alto, nos retirando o chão de nossas certezas e convicções. Mas, em via inversa, é ele que nos permite criar, inventar novamente os caminhos que nos trazem de volta à terra (nunca a mesma, sempre outra terra). As imagens são parte dessa experiência que nos leva do acontecimento à sua rarefação e, de novo, à possibilidade do acontecimento.

Em *O Amante da China do Norte*, de Marguerite Duras, o barco deixa o rio Mekong em direção ao mar. A criança observa um rapaz com sua câmera fotográfica a tiracolo: “Fotografava as pontes. Pendurava-se para fora da amurada e fotografava também a proa do navio. Depois fotografava apenas o mar. Depois mais nada” (DURAS. 1992: 174).



Referências

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, Duas Cidades, 2003.
- BEIGUELMAN, Giselle. “Assim é se não lhe parece”. <http://www.video-brasil.org.br/ffdossier/ffdossier001/ensaio.pdf> (Último acesso em 29 de novembro de 2005)
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- DANEY, Serge. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: a imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *O mistério de ariana*. Lisboa: Vega, 1996.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DURAS, Marguerite. *O amante da China do Norte*. São Paulo: Nova Fronteira, 1992.
- LOPES, Silvina. *Literatura, Defesa do Atrito*. Lisboa: Vendaval: 2003.
- MACHADO, Arlindo. “O filme-ensaio”. http://www.intercom.org.br/papers/congresso2003/pdf/2003_NP07_machado.pdf (Último acesso em 29 de novembro de 2005)

MIGLIORIN, Cezar. "Man.road.river e Da janela do meu quarto: experiência estética e medição maquínica". *Contracampo*. <http://www.contracampo.com.br/67/manroadriverjanela.htm> (Último acesso em 29 de novembro de 2005)

PONTBRIAND, Chantal. Éclats du documentaire. *Mouvement*. http://www.mouvement.net/html/fiche.php?doc_to_load=9708 (Último acesso em 29 de novembro de 2005)

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

ZACCAGNINI, Carla. *Wagner Morales*. <http://www.videobrasil.org.br/ffdossier/ffdossier002/Wagner%20Morales.pdf> (Último acesso em 29 de novembro de 2005)

Filmografia

DETANICO, Ângela e LAIN, Rafael. 2003. *Flatland*. Brasil, 7 min.

L, Marcellvs. 2004. *Man.road.river*. Brasil, 9 min, 27 seg.

L, Marcellvs. 2005. *Man.canoe.ocean*. Brasil, 12 min, 21 seg.

MORALES, Wagner. 2003. *Filme de guerra*. Brasil, 23 min.

MORALES, Wagner. 2003. *Filme de horror*. Brasil, 5 min 30 seg.

MORALES, Wagner. 2003. *Ficção científica*. Brasil, 6 min 25 seg.

MORALES, Wagner. 2003. *Cassino, filme de estrada*. Brasil, 14 min.

Résumé: Filme de horror, de Wagner Morales. Man.road.river, de Marcellvs L., Flatland, de Ângela Detanico et Rafael Lain. Ce sont des essais d'une seule image. Nous affirmons pour le nier plus tard : l'image qui dure sur l'écran est toujours la même, mais devient une autre à chaque instant, parce que ce qui la constitue est le temps dans sa durée.

Mots-clés: Essai audiovisuel. Filme de horror. Man.road.river. Flatland.



Abstract: Filme de horror, by Wagner Morales. Man.road.river, by Marcellvs L. Flatland, by Ângela Detanico and Rafael Lain. These are essays of a single image. We affirm, in order to deny later on: the image that remains on the screen is always the same, though already another each instant. Since it is constituted by time in its duration.

Keywords: Audiovisual essay. Filme de horror. Man.road.river. Flatland.





Comunidades por vir e imagens provisórias

Clarisse Alvarenga

Mestre em Multimeios pela Unicamp

Resumo: Com este artigo pretendemos pensar três filmes realizados na periferia de São Paulo - *Vira-vira*, *Maravilha Tristeza* e *Super-Gato contra o apagão*, todos de 2001 -, dentro do programa das Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual, tendo como base os conceitos de “modelo sociológico” (Jean-Claude Bernardet), “intercessores” (Gilles Deleuze) e, finalmente, o de “comunidade por vir” (Georgio Agamben).

Palavras-chave: Cinema documentário. Vídeo comunitário. Cinema verdade. Periferia. Oficinas de vídeo.

Voltando a cabeça um pouco à esquerda, vê o perfil direito de Sexta-Feira. Lavram-lhe o rosto equimoses e golpes e, no malar proeminente, afastam-se os bordos violáceos de uma chaga feia. Robinson observa, como sob uma lupa, esta máscara prognata, um tanto bestial, que a tristeza torna mais obstinada e mais amuada. É então que nota nesta paisagem de carne sofredora e feia qualquer coisa de brilhante, de puro e de delicado: o olho de Sexta-Feira. Sob as longas e curvas pestanas, o globo ocular perfeitamente liso e limpo é incessantemente varrido, refrescado e lavado pelo movimento da pálpebra. A pupila palpita sob a ação variável da luz, aplicando exatamente o seu diâmetro à luminosidade ambiente, de modo a que a retina seja sempre igualmente impressionada. Na massa transparente da íris encontra-se imersa uma ínfima corola de plumas de vidro, uma tênue rosácea, infinitamente preciosa e delicada. Robinson está fascinado por este órgão tão sutilmente composto, tão perfeitamente novo e brilhante. Como é que uma tal maravilha pode estar incorporada num ser tão grosseiro, ingrato e vulgar? E se, neste instante preciso, descobre por acaso a beleza anatômica, espantosa, do olho de Sexta-Feira, não deverá, honestamente, perguntar-se se o araucano não é todo ele uma adição de coisas igualmente admiráveis que ele ignora só por cegueira? Robinson debate-se interiormente com esta dúvida. Pela primeira vez, entrevê nitidamente, no mestiço grosseiro e estúpido que o irrita, a possível existência de um outro Sexta-Feira tal como outrora pressentira, antes de descobrir a gruta e o combo, uma outra ilha, escondida na ilha administrada.

Michel Tournier

A relação que se estabelece entre homens e mulheres que filmam frente aos sujeitos filmados se modifica ao longo da história do cinema brasileiro. A cada movimento que fazem, um no sentido do outro, surgem novos conflitos evidenciados, do ponto de vista fílmico, na busca de outras maneiras de filmar ainda impensadas. Não seria difícil afirmar que, no cinema documentário contemporâneo brasileiro, os cineastas procuram com suas câmeras encontrar a experiência vivida pelos sujeitos ordinários, em suas marcas corporais, atos de fala ou situações cotidianas, diferentemente do que aconteceu nas décadas de 1960 e 1970, quando a perspectiva era criar imagens do povo que dessem conta de explicar uma situação de opressão social ou política ou ainda desconstruir toda e qualquer possibilidade de representação. Junto da busca pela encenação pouco impostada do cotidiano está no horizonte de nosso tempo a possibilidade do próprio sujeito ordinário assumir o papel de cineasta. Pretendemos aqui levantar elementos que possam nos fazer pensar três trabalhos audiovisuais realizados nessa chave, a saber: os vídeos *Vira-vira*, *Mara-*

Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no IX Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine), Porto Alegre, 2005.

vilha Tristeza e *Super-Gato contra o apagão* (todos de 2001), realizados dentro das Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual, programa de oficinas de vídeo que acontece na periferia da cidade de São Paulo desde 2001.

A partir da segunda metade da década de 1990, como em nenhum outro momento no Brasil, podemos detectar uma série de iniciativas envolvendo grupos que encontram, ao “alcance das mãos”, para usar a expressão de Santoro (1989), um equipamento de vídeo digital, que lhes permite atuar como realizadores de imagens em movimento. Entretanto, há traços históricos, nas últimas três décadas, que permitem aproximar a possibilidade atual de cineastas leigos empreenderem projetos de filmes de manifestações presentes na sociedade brasileira, notadamente da experiência institucional da Associação Brasileira do Vídeo Popular, ABVP (SANTORO, 1989; OLIVEIRA, 2001), que reivindicava a participação direta dos integrantes dos movimentos sociais na produção de vídeos. Também é possível localizar vínculos entre o chamado vídeo comunitário e experiências autorais de cineastas como Aloysio Raulino (*Jardim Nova Bahia*, 1971) (Bernardet, 2003 [1985]), sendo que, cabe notar, a perspectiva de dar a câmera para o outro filmar representou ainda um “objetivo a ser perseguido” dentro da atuação indigenista de Andrea Tonacci (*Conversas no Maranhão*, 1978) (FRANÇA, 2003), experiência que, aliás, foi levada adiante a partir de 1987 pelo projeto Vídeo nas Aldeias.

Diferentemente dessas ocorrências anteriores, sejam elas institucionais ou autorais, no caso do vídeo comunitário contemporâneo observa-se um tipo de produção compartilhada, motivada por oficinas de vídeo.¹ A partir das oficinas, os cineastas, ao invés de inscrever o mundo com sons e imagens, passam a formar a comunidade num conjunto de técnicas de realização, lançando mão, para tanto, da projeção de filmes, de dinâmicas de encenação e gravação e de discussões posteriores sobre as imagens gravadas. Por parte dos realizadores das comunidades, eles passam a estar a um só tempo dentro da comunidade, ao negociar internamente com os seus pares que imagens querem mostrar e como devem mostrar, e fora da comunidade, atuando, de certa forma, como documentaristas.

¹Rose Satiko Hikiji e eu desenvolvemos conjuntamente uma reflexão acerca do estado do vídeo comunitário brasileiro contemporâneo, os processos de realização envolvidos, temas tratados, traços estilísticos, suas potencialidades, pretensões e referências. Esse trabalho tornou-se possível devido à pesquisa de campo que Satiko realiza para seu pós-doutorado em Antropologia (USP) e à minha pesquisa de campo para o mestrado em Mídias (Unicamp). É preciso dizer também que essa reflexão contou com a colaboração da antropóloga Evelyn Shuler. Ver Alvarenga & Hikiji, no prelo.

As variações de papéis e funções, tanto da comunidade como do cineasta e do próprio filme e de suas imagens, pode nesse caso reconfigurar a experiência dos sujeitos envolvidos no trabalho, a partir da utilização dos recursos materiais do vídeo dentro do presente vivenciado e compartilhado pelo grupo, nas situações de tomada ou de discussão sobre as imagens gravadas. Com isso, abre-se um campo para que a comunidade possa, em tese, retrabalhar seus espaços, tempos, modos de fazer, ser e dizer requeridos por esta ou aquela atividade, e é preciso dizer também que se abre uma possibilidade do grupo remanejar suas imagens.

Guardadas as diferenças, as experiências atuais de vídeo comunitário mantêm um alto grau de continuidade em relação às motivações que estavam presentes nos 23 filmes documentários curtas-metragens produzidos nos anos 1960 e 1970 analisados por Jean-Claude Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*, daí a importância de retomar a crítica de Bernardet.² Se os cineastas do período estavam preocupados em restituir a palavra ao povo, o crítico estaria interessado em mostrar que havia furos nesse tipo de orientação. Portanto, apesar das várias tentativas cinematográficas que foram empreendidas, teria sido impossível dar a voz ao povo, nesse período, mesmo que a câmera tenha passado para as mãos de um personagem, como aconteceu no belo filme de Raulino citado anteriormente.

Partindo da leitura de Bernardet, sugiro que para tratar o atual vídeo comunitário se focalize não a palavra que se pretende dita pelo povo, como se almejava no passado, mas que se pense hoje na possibilidade da experiência de compartilhamento de uma filmagem.

Sabemos que Gilles Deleuze, em sua obra destinada ao cinema, desenvolve a idéia da criação do que chamou de “intercessores”, que permitiriam tanto aos que filmam quanto aos filmados se colocarem a fabular, passando incessantemente entre o real e o fictício (a potência do falso), e esse devir é que viria a se confundir com um povo, que sempre falta. Nesse caso, um sujeito pode operar como intercessor do outro e isso é o que interessa, e não a composição de categorias como o povo, a nação. De acordo com Deleuze,

² Mateus Araújo Silva (1999) já havia apontado a necessidade de relacionar a reflexão sobre o moderno documentário brasileiro e experiências de vídeo comunitário. Ele se referia, especificamente, ao projeto Vídeo nas Aldeias.

seria dentro desse processo que se daria não um discurso de um ou de outro, mas um discurso indireto livre, tal como havia formulado Pasolini.

“Não é mais *O nascimento de uma nação*, mas é a constituição ou reconstituição de um povo, em que o cineasta e suas personagens se tornam outros em conjunto e um pelo outro, coletividade que avança pouco a pouco, de lugar em lugar, de pessoa em pessoa, de intercessor em intercessor. Sou um caribu, um alce do Canadá... ‘Eu é outro’ é a formação de uma narrativa simulante, de uma simulação de narrativa ou de uma narrativa de simulação que destrona a forma da narrativa veraz.” (DELEUZE. 1990: 186)

Animados por essa proposta, não pretendemos aqui considerar o vídeo comunitário como um discurso do povo sobre si mesmo, que se opõe ao discurso dos cineastas sobre o povo. Mas, justamente como um discurso que pode vir a se livrar das armadilhas recorrentes de certa busca por ancorar a verdade, a representação ou a identidade, na medida em que se constituir de forma precária, como um discurso simulante, que falseia, que duvida, que oscila.

Portanto, assinalamos que o vídeo comunitário tem a chance de se tornar uma experiência estimulante do ponto de vista tanto da produção como de sua pesquisa e análise se aceita o desafio não de retratar um povo existente *a priori*, mas de tornar possível a emergência de uma comunidade por vir, no sentido vislumbrado por Giorgio Agamben.

“se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal e fazer do seu ser-assim não uma identidade e uma propriedade individual mas uma singularidade sem identidade, uma singularidade comum e absolutamente exposta, se os homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas o assim, a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável.” (AGAMBEN. 1993: 52)

A respeito do cinema-verdade, Jean Rouch, antropólogo-cineasta que experimentou o compartilhar das filmagens em várias de suas acepções, disse certa vez que esse cinema (lembramos que se trata de uma homenagem a Dziga Vertov) não prevê uma verdade única, mas uma verdade que surgiria com o filme, uma “verdade do filme”. Parafraseando Jean Rouch, teríamos não um vídeo comunitário, mas algo como uma “comunidade do filme” (ALVARENGA. 2004). Ou seja, não um grupo social preexistente que deva ser retratado, e sim um coletivo que pode se criar e se recriar em torno da realização do filme. Dessa forma, seria possível que se reconfigurasse a experiência dos sujeitos envolvidos em um trabalho audiovisual, a partir da utilização dos recursos materiais do vídeo dentro do presente vivenciado e compartilhado.

Com isso pretendemos propor que o vídeo comunitário não tenha como finalidade gerar um tipo único de representação de qualquer comunidade preexistente isso em geral é feito para forjar a afirmação de uma identidade apaziguadora e, como já foi dito, acaba nos colocando novamente diante dos mesmos impasses. Essa proposta totalizante, que busca empreender uma, e somente uma, representação identitária de um povo, faz com que tratemos essas imagens como algo sob nosso controle, sobre as quais temos poder devido ao fato de estarem dentro de nossa capacidade intelectual de elaboração.

Se acreditamos na possibilidade da realização do filme reunir ao seu redor sujeitos vindos de diversas partes, temos que entender que a diferença não está apenas entre cineastas e comunidade. A diferença está no próprio sujeito, seja ele aquele que filma ou aquele que é filmado, nas relações do sujeito com a comunidade e desta com os recursos do vídeo, e assim por diante. A despeito de um julgamento que considere essas experiências boas ou más para as comunidades, teremos que são experiências que agrupam inevitavelmente uma gama heterogênea de aspectos em sua composição, tal como poderemos identificar nos vídeos que analisamos a seguir.



O vídeo *Vira-vira*, realizado na favela Monte Azul, inicia-se com uma panorâmica da favela, seguida por um testemunho de um ex-alcoólico. Ao invés de um discurso reconfortante, que nos ofereça uma perspectiva de alívio em relação ao sofrimento deixado pra trás, ele nos diz que a qualquer momento pode voltar a beber, que a bebida permanece ao alcance das mãos, como se de fato todo o discurso do filme também pudesse ser revertido a qualquer instante.

José Quinhas, morador de Monte Azul, conta sua história de vida: mudou-se de Goiás para São Paulo em 1978, quando passou a viver um mundo de fantasias ocasionado pelo álcool. Enquanto narra sua história, são mostradas encenações feitas por um participante da oficina que, de terno e gravata, fala no celular e fuma, em uma cadeira posta no meio de um esgoto; depois, como um político, cumprimenta as pessoas, inclusive o próprio José Quinhas, sorri e carrega as crianças no colo.

Seu maior problema na fase da bebida era a escadaria do morro, onde, segundo o relato, ele vivia caindo. Essas cenas também são refeitas a partir da encenação de um participante. Elas são importantes dentro do filme porque o ex-alcoólico atribui às escadarias o principal obstáculo à permanência de sua vida ética. Interessante que, ao menos na estratégia narrativa do filme, a existência concreta das escadas que o atrapalhavam ao chegar em casa à noite e as fantasias ocasionadas pelo álcool são usadas não apenas como argumentos mas com força de encenação, dentro da narrativa.

Ao final, o ex-alcoólico afirma que naquela época chegou a “perder o domínio sobre a própria pessoa” e sentencia: “Hoje, o que eu posso dizer pra câmera é que passei a minha vida ao redor de uma mesa à procura da felicidade”.

No segundo bloco do filme se passa a encenação de uma Santa Ceia, na qual estão “ao redor de uma mesa” os realizadores do vídeo, incluindo o próprio personagem que deu o testemunho sobre seu alcoolismo. Ao fundo há um muro coberto de grafites. Os participantes da oficina compartilham pães e um cálice de vinho, que depois de ser

sacralizado por um MC, é colocado sobre a mesa. Um movimento repetido de *zoom in zoom out* nos sugere hesitação em relação à bebida, em seguida compartilhada por todos, inclusive pelo ex-alcoólico.

Esse vídeo, que leva o sugestivo nome de *Vira-vira*, nos coloca de frente para a incerteza quanto à significação que pode ser atribuída à experiência do personagem. A figura do ex-alcoólico aqui não é apresentada como um caso encerrado, mas como algo dotado de reversibilidade, no sentido de que o personagem pode, sim, voltar a beber, como é dito por ele no início do filme.

A inexistência de uma explicação exemplar e final aparece no lugar daquilo que poderia ser tomado como um caso bem sucedido, passível de ser usado para tipificar o sujeito dentro do grupo ou mesmo para falar do grupo para o próprio grupo de uma maneira positiva, valorizando aqueles que apesar de tudo conseguiram ultrapassar limitações. Ao não traçar o perfil do personagem de forma conclusiva, o filme abre uma possibilidade para que a comunidade do filme se forme de outras maneiras que não a delimitação de uma identidade, no sentido de que há uma chance do filme se relacionar com diversas outras reversibilidades existentes sobre o mundo, tanto em Monte Azul como fora dali.

Maravilha Tristeza é o nome de uma rua na Cohab Raposo Tavares, periferia de São Paulo. Lá foi realizado um vídeo homônimo que questiona o porquê dos nomes dados às ruas dessa região. Peter Burke (2005) havia observado que os nomes de ruas permitem que os passantes “leiam a cidade no sentido literal e no metafórico a um só tempo”. É justamente o choque entre o potencial metafórico do nome e sua literalidade que é exposto ao longo desse trabalho.

O vídeo começa com um *travelling* pelas ruas da Cohab que é entremeado por detalhes das placas de ruas com seus nomes. Passamos aos depoimentos: uma moradora da rua Cachoeira do Jacu diz que, quando vai fazer compras, em geral os vendedores entendem Cachoeira do Caju, e ela prefere deixar por isso mesmo a explicar o nome real. Manoel João afirma não ter o mesmo problema, pois a rua

onde mora leva o seu nome próprio. “Melhor do que colocar o nome da minha mãe”, completa.

Um terceiro morador afirma que a rua Cachoeira dos Arrepentidos foi assim nomeada porque alguns moradores achavam que as pessoas que haviam se mudado pra lá estavam arrependidas do que fizeram. Um outro diz que é culpa do PT, outra que os nomes ficaram assim porque as pessoas não participaram quando as ruas foram batizadas, tanto é que os nomes das ruas das pessoas que participaram são positivos, entre eles são citados Cachoeira das Flores, Vida Nova e Rio da Paz.

Em meio ao *qüiproquó*, um outro morador recoloca a questão: na verdade, na rua Rio da Paz “de paz mesmo não tem nada”, “só rola fofoca”, o que nos faz duvidar da legitimidade de todos os nomes, independentemente de serem mais ou menos agradáveis. O desfecho acontece com uma pergunta do entrevistador sobre o porquê da reincidência do nome “cachoeira” em várias das ruas, ao que uma moradora nos diz que seria porque cachoeira “dá idéia de imensidão, fartura”, o que dobra o sentido novamente sobre si mesmo e oferece uma possibilidade de crença dos sujeitos na comunidade, ali mesmo onde tudo fora colocado em xeque. Não é preciso dizer que daí poderia surgir uma outra questão que colocasse novamente em dúvida a possibilidade da crença e que outros demais nomes de ruas, não apenas da Cohab Raposo Tavares, mas também de outras localidades, poderiam ser questionados.

O filme *Super-Gato contra o apagão*, realizado na Freguesia do Ó, apresenta uma encenação motivada pelo apagão, vivenciado no Brasil no ano de 2001. Ao invés de simplesmente denunciar a precariedade do planejamento acerca dos recursos energéticos, investigar as causas desse problema ou mesmo culpabilizar nominalmente seus responsáveis, tipologia de procedimentos assumidos pela mídia em relação ao ocorrido, o filme coloca em cena outras questões, que só poderiam surgir através de encenações distintas daquela praticada, por exemplo, pela figura do repórter e do apresentador, quando a função da imagem está inteiramente comprometida com a informação.

O filme começa com uma tomada noturna de um plano de fios emaranhados em um poste da Freguesia, tendo como trilha sonora o tema de *Batman*, associado a ruídos de cães e gatos. É no meio dessa profusão de fios que chegam até ali tanto as informações que a mídia fabrica como podem vir a chegar também os vídeos feitos naquela região, através das chamadas “antenas coletivas”, que nada mais são do que circuitos de televisão cabeados internamente.

Entra em cena um personagem, que fala para a câmera que vai mostrar como se faz um gato, entendido no filme como uma gambiarra feita nos pontos de energia elétrica que permite o acesso ilegal dos moradores das periferias à energia, de custo mais elevado do que os bolsos dali podem suportar. Primeiramente, somos levados a entender que o problema da falta de energia não é eventual, mas perene. Interessante como a lógica da informação, que governa o funcionamento da mídia, mostra-se quase absurda quando contraposta ao modo como a periferia usa seus recursos.

Surge uma senhora que afirma ter lido no *Apocalypse* uma previsão “sobre o apagão e sobre essas coisas que podem acontecer no mundo”. Mais adiante, ela vai deixar o discurso religioso pra trás e entrar novamente em cena para assumir um discurso crítico, tendo uma televisão ligada ao fundo: “o povo está virando um Pinóquio nas mãos do governo”. Nesse momento, surge na televisão a imagem do ventríloquo falante se movimentando a partir de um manipulador.

Antes de apresentar o passo a passo necessário para se fazer um gato, que se constitui como a promessa enunciada no início do filme, o personagem que conduz o vídeo enaltece a gambiarra nos dizendo que é graças ao gato que se tem o acesso à energia. Nesse momento, ele está com um gato (animal) nas mãos e o gato sobe em seu corpo. Ele justifica o movimento aparentemente inesperado do animal em sua direção como sendo uma comprovação de que o gato gosta dele, num jogo de palavras que desloca o sentido original do filme, que é, ao contrário, mostrar o gosto daqueles personagens pelo artifício técnico do gato.

Surgem recortes de jornal sobre o assunto, em seguida são postas imagens de um ritual indígena, cortadas de maneira brusca pela inserção de recortes de jornal com a palavra “modernidade” seguida de um ferro de passar roupas que atravessa a bandeira do Brasil com os dizeres “ordem e progresso”. É a partir daí que vão ser dadas, finalmente, por parte de uma espécie de super-herói, o Super-Gato, as indicações técnicas sobre como fazer a gambiarra, que requer apenas uma escada, um alicate, fita isolante e fios.

Podemos pensar: a quem essa encenação de *Super-Gato contra o apagão* se endereça? Ao que parece não se trata de uma encenação feita para os moradores da periferia, mas para os de fora. Os moradores dali conhecem perfeitamente as técnicas apresentadas, o que nos leva a supor que a encenação é feita para aqueles que podem pagar pela energia que consomem e por isso não teriam aderido ao gato. Justamente por estarem por fora da possibilidade do gato, estariam ainda mais despreparados para atravessar a falta de energia. De acordo com a lógica desse filme, as soluções para driblar a precariedade não seriam uma prerrogativa exclusiva da periferia dos grandes centros, mas poderiam ser algo estendido para fora dali através de uma ligação, que seria o reverso do gato, proporcionada pelo vídeo.



Nos três filmes abordados pretendíamos mostrar que a distância entre o sujeito ordinário e a comunidade por vir é dada pela impossibilidade de uma explicação que nos permita agrupar o ponto de vista ou mesmo as reivindicações que são não apenas econômicas, mas sempre de toda ordem dos sujeitos envolvidos na realização de um filme em uma localidade específica. É nesse campo que o vídeo comunitário pode se mover: entre o sujeito ordinário e a comunidade do filme comunidade por vir a partir da experiência do filme, que, devemos lembrar, é inevitavelmente uma experiência de produção de sentido. A baixa delimitação local que pode surgir no meio de alguns trabalhos de vídeo comunitário abre a possibilidade de gerar uma comunidade por vir, e foi justamente isso que procuramos mapear nas análises apresentadas.

Sabemos que a formação de uma comunidade do filme não é uma regra entre as produções de vídeo comunitárias, que caminham muito mais na direção da formação de um ponto de vista exclusivista para uma comunidade delimitada e predefinida. A grande parte dos grupos de vídeo comunitário está às voltas com a produção de uma visão de dentro, em geral com a função de contrapor essa visão a um olhar dos cineastas de fora lançado sobre ela.

A proposta deste artigo era caminhar em outra direção, tentando mostrar justamente o potencial de deslocamento de olhares que algumas experiências específicas ocorridas nesse campo podem sugerir. O desafio que está em jogo do ponto de vista analítico, neste caso, é nada menos que lidar com a artificialidade das categorias explicativas sobre os outros e a maneira como eles se enxergam ou se auto-representam e sobre as fronteiras que erguemos para contrapor ou polarizar os mundos possíveis, seja de maneira física ou abstrata, ficcional ou documental. O sentido pendular, que remete à oscilação entre os vários olhares possíveis envolvidos na produção de sentidos com o qual um cinema periférico e minoritário terá inevitavelmente que se haver, é apenas uma brecha para tentar entender a impossibilidade de levar a termo limites previamente definidos, como nas situações que procuramos apresentar.



Referências

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

ALVARENGA, Clarisse. *Vídeo e experimentação social: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil*. Campinas, 2004. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Unicamp. (mimeo.)

ALVARENGA, Clarisse & HIKIJI, Rose Satiko. De dentro do bagulho: o vídeo a partir da periferia. *Sexta-Feira - Antropologia, Artes, Humanidades*, 8. (no prelo)

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineasta e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [São Paulo: Brasiliense, 1985].

BURKE, Peter. A alma encantadora das ruas. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 31 de julho de 2005, p. 3.

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

⁴ Os filmes realizados nas Oficinas Kinoforum encontram-se integralmente disponíveis na internet: www.kinoforum.org/oficinas.

FRANÇA, Luciana Barroso Costa. *Conversas em torno de Conversas no Maranhão: etnografia de um filme documentário*. Belo Horizonte, 2003. Monografia (graduação em Ciências Sociais), Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG (mimeo.)

GUIMARÃES, César. A imagem e o mundo singular da comunidade. In: FRANÇA, Vera Regina Veiga (Org.). *Imagens do Brasil: modos de ver, modos de conviver*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 17-25.

NICHOLS, Bill. *Representing reality*. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

NICHOLS, Bill. *Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. São Paulo, 2001. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em História, PUC-SP (mimeo.)

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Comunicação intercultural: Vídeo das Aldeias. *Geraes Revista de Comunicação Social*, Belo Horizonte, n.49, p.44-49, 1998.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.

SHULER, Evelyn. Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência waiãpi do Vídeo nas Aldeias. *Sexta-Feira - Antropologia, Artes, Humanidades*, n.2, ano 2, abr. 1998.

SILVA, Mateus Araújo. Jean-Claude Bernardet e o documentário brasileiro moderno, provisoriamente. *Devires Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte n.0, p.27-39, dez. 1999.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Enunciação do documentário contemporâneo: o problema de “dar a voz ao outro”. São Paulo, 2001. Departamento de Comunicação e Semiótica da PUC-SP (mimeo.)

TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou os limbos do Pacífico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

Filmografia⁴

SAGHAARD, Christian (Coord.); BRITO, Luis Cláudio de; EVANS; MAGNO, Dáfnis Alessandro; NOVAES, Fábio José; SILVA, Diógenes Pires da. 2001. *Super-Gato contra o apagão*. Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual. Brasil, 5 min.

SAGHAARD, Christian (Coord.); CENCI, Adriano; DOMINGUES, Alexandre Denis; GROSSMAN, Vanessa; OLIVEIRA Andréa Bandoni de. 2001. *Maravilha Tristeza*. Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual. Brasil, 4 min.

RAULINO, Aloysio. 1971. *Jardim Nova Bahia*. Brasil, 15 min.

SAGHAARD, Christian (Coord.); SOUZA, Claudinei Alves de Souza; OLIVEIRA, André; ARAÚJO, Manuel Vanderlei Pinto. 2001. *Vira-vira*. Oficinas Kinoforum de realização e produção audiovisual. Brasil, 6 min.

TONACCI, Andrea. 1977. *Conversas no Maranhão*. Brasil, 120 min.

Résumé: Avec cet article nous proposons de penser trois films réalisés dans la périphérie de São Paulo *Vira-Vira*, *Maravilha Tristeza* et *Super-Gato* contra o Apagão, tous les trois de 2001, dans le programme des Ateliers Kinoforum de réalisation et production audiovisuel, ayant comme base les concepts de « modèle sociologique » (Jean-Claude Bernardet), de « intercesseurs » (Gilles Deleuze) et, finalement, celui de « communauté à venir » (Georgio Agamben).

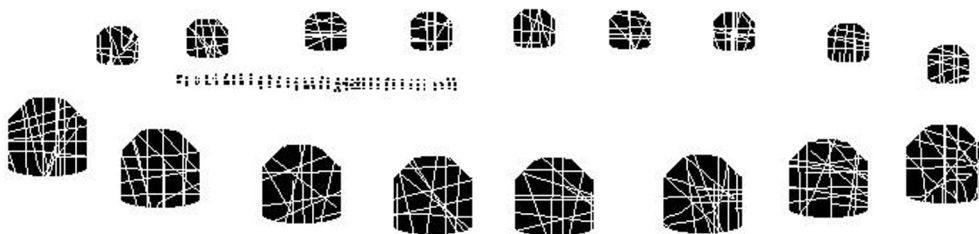
Mots-clés: Cinéma documentaire. Vidéo communautaire. Cinéma vérité. Périphérie. Ateliers de vidéo.



Abstract: In this paper, it is intended to think about three movies made in slums in São Paulo periphery (“*Vira-Vira*”, “*Maravilha tristeza*” and “*Super-gato* contra o apagão”, all of them from 2001), having as ground the concepts of “sociological model” (Jean-Claude Bernardet), “intercessors” (Gilles Deleuze) and, finally, the concept of “coming community” (Giorgio Agamben).

Keywords: Documentary Film. Community video. Cinéma-verité. Slum. Video workshops.

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”



“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

Cláudia Gonçalves

Doutoranda em Antropologia Social pela UFSC

Resumo: Neste artigo analiso *Wai'á Rini: o poder do sonho* (2001), do xavante Divino Tserewahú da aldeia Sangradouro (MT), um realizador “nativo” que produziu cinco documentários no âmbito do projeto Vídeo nas Aldeias. Trata-se de um documentário sobre a iniciação masculina aos conhecimentos secretos do homem xavante. Investiga-se o texto fílmico em sua linguagem cinematográfica de abordagem do real, e como produto de um encontro intersocietário que objetiva “uma visão nativa de cultura”. Utilizo “encontro intersocietário” para caracterizar modalidades de aliança política que empreendem, envolvem e relacionam índios e não índios em um projeto de produção audiovisual.

Palavras-chave: Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. Leitura documentarizante. Encontro intersocietário.

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

Durante a Mostra “Um olhar indígena”, assisti à primeira projeção de *Wai’á Rini: o poder do sonho* (65’, 2001) ao lado do realizador Divino Tserewahú. Percebi que ele chorou algumas vezes, e procurei saber a respeito. “Eu amo esse meu trabalho, Cláudia... eu me emociono muito toda vez que assisto”.¹

No evento, acompanhei os debates dos diferentes públicos com o realizador após as exposições. Também conversei com os demais realizadores indígenas do Vídeo nas Aldeias (VnA) sobre este trabalho em que Divino assina individualmente a direção, fotografia e roteiro, e em co-autoria a edição e a tradução para o português. A reação comum é a de espectadores “impressionados”. O documentário propicia uma experiência forte, de intensa comunicação estética e de imersão num mundo desconhecido. As imagens são belas, o tema é bem desenvolvido, e os públicos aplaudem.² Um ano depois, presenciei a mesma experiência de reação de públicos, em visionamentos com professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGAS/UFSC).

Apresentado no 29º Encontro da Anpocs (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais), no Grupo de Trabalho “Os regimes de subjetivação ameríndios e a objetivação da cultura”, Caxambu, 25 a 29 de outubro de 2005. Agradeço aos colegas e professores do PPGAS/UFSC pelas sessões de visionamento, e aos professores Alberto Groisman e Theophilos Rifiotis pelas discussões sobre os documentários de Divino Tserewahú. Agradecimentos especiais a Jérôme Tiberghien pela digitalização de *Wai’á rini: o poder do sonho*; a Flávio Wiik, Simone Pereira Gonçalves, Rita de Cássia Oenning da Silva, Eliana Diehl por seus comentários ao texto, e a Marcos Pellegrini por suas sugestões.

Divino Tserewahú Tsereptsé já realizou cinco documentários no âmbito do Vídeo nas Aldeias e participou de outras produções. Sua profissão é o “vídeo”, e ele se considera um “funcionário” de sua comunidade. Quando não está envolvido em alguma realização audiovisual, atua como assessor do vereador Bartolomeu Patira, hoje no seu segundo mandato pelo município de General Carneiro (MT). Companheiros de longa data, membros de clãs opostos, ambos fazem parte do Vídeo nas Aldeias. Bartolomeu é professor, e nas realizações de Divino ele é o produtor na aldeia e colaborador nas traduções para as legendas em português.

O realizador tem hoje 31 anos. Xavante da aldeia Sangradouro (MT), é casado e pai de sete filhos. Estudou em Cuiabá dos 12 aos 15 anos, e em São Paulo por mais um ano e meio. Voltou de Cuiabá porque estava “preocupado com a cultura”, e de São Paulo para “furar a orelha”, a iniciação do jovem xavante na vida adulta. Nesse ritual as noivas são apresentadas aos iniciandos. Divino já tinha sua noiva, mesmo sem conhecê-la. Logo após a apresentação, mar-

¹ Mostra Vídeo nas Aldeias, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 19 a 25 de abril de 2004.

² Prêmio Nacionalidade Kichwa, IV Festival Continental de Cinema e Vídeo das Primeiras Nações de Abya Yala, Equador, 2001. Prêmio Anaconda, Il Anaconda, Bolívia, 2002.

caram o seu casamento. Ele resistiu como pôde, pois queria continuar a estudar. Casou-se em 1992 e fixou residência em Sangradouro.

Pessoa cativante, que fala com doçura e possui apurado senso de humor, ele tem uma extensa rede de relações fora da aldeia. Perguntei-lhe se havia “um jeito Divino de fazer vídeo”. E ele me explicou “dois jeitos”. O primeiro, refere-se ao período do “antes de aprender a fazer vídeo”, quando ele usava “imagem lenta, mais clipe, mais num sei o quê pra pessoa assistir e dar emoção neles”. Esse é “um jeito de fazer o vídeo que é de brincadeira, um experimento”, o que às vezes ele ainda faz e edita na TV Universidade de Cuiabá, mas de circulação restrita aos amigos. “Meu jeito agora é contar a história do vídeo, levar bem a estrutura que vai no vídeo, é fazer um documentário”.

O que é fazer um documentário?

“É levar a sério, é contar história, é coisa acontecida, acontecimento, que tem que contar tudo bem certo... porque o Vincent me falava, me fala também sempre, ‘não falha quando você trabalha, trabalha sério porque trabalho de vídeo não é brincadeira, trabalho de vídeo é uma coisa séria pra pessoa entender o que que tá se passando no vídeo tudo’. É isso.” (Divino Tserewahú, aldeia Sangradouro, 23 de agosto de 2004)

Trazer a discussão sobre “o que é documentário” extrapola os objetivos deste artigo. Fundada na oposição real/ficção, há tanto aqueles que reconhecem como os que negam a diferenciação em campos próprios ao documentário e ao filme de ficção (TEIXEIRA. 2004; RAMOS. 2001). Apesar de uma consolidada tradição de “cineastas do real” que remonta à década de 1920, com Robert Flaherty e Dziga Vertov, e que abriga uma multiplicidade de manifestações em seu fazer (PIAULT, 2000), há consenso em torno da idéia de que “documentário é o que os documentaristas fazem” (NICHOLS. 1997). Paulo Menezes formula o problema em outros termos:

“A questão propriamente sociológica que se coloca é sobre o tipo de informações e de conhecimento que devemos

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

procurar em um filme e que, portanto, ele e suas imagens são capazes de comportar e transmitir. A partir daí, e conseqüentemente, devemos nos indagar sobre os limites, se é que existem, entre ficção e documentário, e ir mais além, entre documentário e filme sociológico, antropológico ou etnográfico.” (MENEZES. 2004: 24)

A análise que aplico ao *Wai'á rini*... baseia-se na abordagem de Roger Odin (2000), que reconhece um campo próprio ao documentário, e coloca a questão do real/ficção em um duplo processo de construção textual. Para esse autor, o documentário é um filme que solicita do espectador uma “leitura documentarizante”, assim como a obra de ficção solicita uma “leitura ficcionalizante”. A diferença entre “ficcionalização” e “documentarização” reside na maneira como os dois modos colocam o espectador em relação ao real. Enquanto que a ficcionalização propõe uma mediação para aceder ao real, a documentarização interpela diretamente o espectador enquanto pessoa real. Ele propõe a maneira como se constroem textos e os efeitos desta construção em uma abordagem “semio-pragmática”: um modelo de comunicação no qual a transmissão de um texto de um emissor a um receptor se dá por um duplo processo de produção textual, um no espaço da realização e o outro no espaço da leitura. O filme ficcional precisa oferecer *um mundo* coerente interno à *narrativa*, uma *aproximação afetiva* que permite ao espectador entrar em ressonância com os desejos do autor, um *enunciador* fictício que promove o esquecimento no espectador de que alguém conta alguma coisa. No filme documentário, a relação que se estabelece é com o mundo ao qual pertence o tema tratado, e a principal diferença reside na construção de um enunciador real. A identidade do responsável pelo desenvolvimento do tema é buscada pelo espectador, seja através dos créditos ou da narração na qual alguém se coloca como o detentor do conhecimento necessário para compreender os fatos (o fotógrafo/cineasta, o responsável pelo discurso, a pessoa filmada, um consultor científico). Além disso, esse enunciador coloca para o espectador a questão da verdade, e cabe a ele confirmar a veracidade das imagens, fatos ou fenômenos.

Divino diz fazer uso de uma linguagem cinematográfica de abordagem do real. Se aceitamos que a realização documentária que tem como objeto *culturas* ou *parte delas* pode

ser uma forma de produção e transmissão de conhecimento antropológico, podemos tratar os documentários indígenas como documentos etnográficos e investigar o que temos a aprender com eles.

Uma descrição

Da tela escura penetramos na aldeia Sangradouro, Mato Grosso, o que é indicado por letreiro em vermelho. Imagem aérea, ao som de um canto ritmado por chocalhos, vemos do alto o formato circular da aldeia em meio ao cerrado, casas redondas com telhados de palha e paredes brancas em alvenaria, com algumas formações de mangueiras entre elas. Vista lateral de um grupo de mais ou menos 35 rapazes em fila, de *shorts* e torso nu, cantando e dançando com a borduna deitada nos braços, sob um céu azul claro, límpido. Outro grupo de rapazes, também de *shorts* e torso nu, pulando e tocando com as duas mãos a cabaça presa ao pescoço por um cordão, passa em frente aos rapazes com as bordunas, arrodando o pátio central da aldeia. Vemos de perto os rapazes com as cabaças, e um mais velho, de *short* vermelho, torso e braços pintados com urucum, dançando lateralmente à fila, fora do círculo. Dois homens jovens de *shorts* vermelhos, peito, costas e braços pintadas com urucum, dançam sincronizados em frente aos rapazes com as bordunas. Vemos os rapazes que cantam, da cintura a seus rostos, atrás deles o pátio e casas ao fundo.

Um senhor de peito nu, com colar de algodão e um cordão com uma medalha, brincos cilíndricos de madeira nas orelhas, sentado, contra uma parede externa de palha, fala em xavante sem olhar para a câmera. No alto e à esquerda do quadro, no letreiro em branco, “*Alexandre Tsereptsé, Velho Wai’á*”. Na legenda: “*Os meninos da cabaça pulam muito para sofrerem bem*”. Vemos de novo os rapazes pulando e tocando a cabaça, passando em fila. “*Isso se chama Wai’á rini, o sofrimento do homem xavante para conhecer as forças sobrenaturais. Os meninos da madeira também ficam de pé o dia todo... cantando e segurando a madeira nos braços*”. Imagem dos rapazes da madeira, cantando com as bordunas nos braços. “*Eles também sofrem muito, como os meninos da cabaça*”.

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

Um homem jovem, de peito nu, brincos e colar de sementes, atrás dele árvores sob o céu cinza, fala em xavante olhando para a câmera. Na legenda: *“Eu sou Divino Tserewahú. Na minha iniciação do Wai’á eu fui um menino da cabaça”*. Imagem de Divino pulando com os meninos da cabaça em círculo. Letreiro em vermelho: *“Sangradouro 1987”*. Na legenda: *“Eu estou aqui pulando com o meu grupo”*. Grande plano do grupo de Divino em 1987, todos com *shorts* e torso nu, circundando o pátio da aldeia. Divino de perto, pulando com a cabaça nas mãos, com dois rapazes pintados com urucum e *shorts* vermelhos dançando no meio do pátio, som das cabaças. Divino de frente, peito e braços pintados com urucum, colar de algodão, brincos, pintura de carvão nas pernas, pulseiras e tornozeleiras de fibra, *short* vermelho, cordinha de fibra na cintura, dançando no pátio, crianças ao fundo. Letreiro em vermelho: *“Sangradouro 2000”*. Ele olha para a câmera. Na legenda: *“Neste novo Wai’á, eu sou guarda. Aqui estou eu batendo o chão para os meninos”*.

Divino de costas, peito nu, bermuda azul, sandálias havaianas, com a câmera sobre o ombro, filmando um guarda que retira crianças pequenas do pátio. Legenda: *“Além de guarda, eu sou cinegrafista. Faço a filmagem e participo ao mesmo tempo”*. Divino, apoiado sobre um joelho, com a câmera na altura do peito o vemos de cima, com o detalhe do corte de cabelo raspado em círculo no alto e centro da cabeça pintada com urucum, e o restante do cabelo preso na altura da nuca. Ele caminha, passa ao lado da câmera que o segue, vemos a câmera que ele transporta em primeiro plano, uma SVHS Panasonic. Sobre ela, duas fitas adesivas: *“Divino Tserewahú Tsereptsé”* e *“Câmera 2”*.

Sr. Alexandre, sentado contra uma parede externa de palha, olhando para o que está acontecendo longe dali, continua seu depoimento. Na legenda: *“O trabalho dos guardas mais velhos é pegar a água quando as mulheres trazem para os meninos”*. De costas, um guarda robusto, correndo, alcança uma jovem com garrafa plástica verde, segura-a pela camiseta e a moça deixa a garrafa d’água cair no chão. O guarda consegue pegar um braço dela, gira-a 360° e, segurando-a pelos pulsos, dá-lhe um pisão no pé. Quando a solta, ela sai correndo e a câmera acompanha o guarda que segue em direção à gar-

rafa plástica no chão. Voz do Sr. Alexandre, na legenda: “*Os guardas pegam a água e derramam no chão para os meninos não beberem*”. Vindo em direção à câmera, um guarda correndo atrás de outra moça de camiseta e *short* vermelhos, com uma garrafa verde de plástico. Ele a alcança, segura-a por um ombro e pelo outro braço. Ambos são robustos. Mas antes de soltar a garrafa, a moça esvazia parte da água sobre um menino. Outro guarda vem em direção à garrafa já no chão, a moça sai de cena sorrindo.

Divino, na mesma posição e local da cena em que se apresentou, explicando os planos que seguem, alternados com os do *Wai’á* de 1987 e os de 2000, mostrando um companheiro de seu grupo de iniciação, Jair, que hoje é guarda, e de Benjamim, que era guarda e hoje é cantador. “*É assim que cada um se inicia nas funções do Wai’á. Isso vem desde o tempo dos nossos antepassados*”.

Sr. Alexandre, de peito nu, brincos, colar de algodão e cordão com medalha, ao fundo casa e árvores, som ambiente cotidiano, escutamos voz de criança. Enquanto fala, gesticula com uma mão, olha para os lados e para a direção da câmera: “*Eu não sei se vou viver até o próximo Wai’á. Gravem bem o que vocês estão vendo na TV. Aprendam como é duro viver a tradição Xavante. Por isso eu falei para o meu filho, que está me filmando, guardar bem estas imagens. Não posso contar tudo sobre o Wai’á. Por isso preste bem atenção neste vídeo até o final. Se eu morrer, este vídeo será sempre lembrado pela comunidade*”.

Divino filmando um guarda que interage com meninos pequenos, dando na boca de um deles alguma coisa que ele mesmo estava comendo. Vemos Divino com a câmera de frente, ele não está paramentado de guarda. A voz é do Sr. Alexandre: “*Por isso que eu gosto de dar entrevista para o meu filho. Muito obrigado e bom trabalho neste vídeo*”. Divino segue com a câmera sobre o ombro, filmando o menino que recebeu algo do guarda, aproxima-se dele, e outros meninos o arroteiam.

Sr. Alexandre, sentado, de frente, encostado na parede externa de uma casa, olha ao longe, ora acima ora abaixo da

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

câmera. Na legenda: *“O sonho é muito importante para a vida do homem Xavante. Através do sofrimento e do desmaio durante a celebração ele pode ver o que vai acontecer no futuro. Quando ele conta o que sonhou, acontece mesmo. Ele também pode encontrar os mortos através do sonho. Por isso é importante sofrer e desmaiar muito durante a celebração do Wai’á rini. Quem sofre mais, sonha mais, e tem mais poder. O homem Xavante é obrigado a participar do Wai’á, e sofrer dentro desse rito. Aquele que não sofre bem, nunca vai sonhar, nem ver as coisas que vão acontecer na vida dele. Ele nunca vai sonhar e receber o canto, o choro, o canto da corrida do buriti. Para ele vai ser muito difícil”*. Na penumbra, homens dançando em círculo tocando chocalhos. Na luz, os homens paramentados como os guardas tocando chocalhos, em círculo.

No alto e à esquerda do quadro, letreiro em branco *“Celestino Tsererób’õ, Velho Wai’á”*. De peito nu, colar de algodão e brincos, sentado, ele fala olhando de frente para a câmera. Na legenda: *“É no Wai’á que aprendemos a curar os doentes, e a ressuscitar os mortos. É para isso que fazemos o Wai’á. Mais os meninos sofrem, mais força eles recebem”*. Close sobre uma mulher. *“As mulheres não sabem nada sobre o Wai’á, porque a festa é só dos homens”*. Outra mulher, na janela, olhando ao longe, uma jovem chega na janela e olha para a câmera. No pátio, rapazes da cabaça circulando, pulando e tocando, rapazes da madeira cantando e dançando no mesmo local, em fila, com os guardas entre eles, som das cabaças e do canto dos meninos da madeira.

Sr. Alexandre, de frente, contra a parede externa de uma casa, fala sem olhar para a câmera. Na legenda: *“Eu sou bom sonhador de canto porque desmaiei muito na minha iniciação do Wai’á rini”*. A voz de quem opera a câmera, Divino. Na legenda: *“Então canta o canto que você sonhou”*. Sr. Alexandre começa a cantar, olhando para longe.

Escurecimento da tela. Escutamos o canto do Sr. Alexandre. Seqüência de planos com letreiro em vermelho no centro da tela escura: *“Vídeo nas Aldeias e o Programa Norueguês para Povos Indígenas”, “Apresentam”, “WAI’A RINI, O Poder do Sonho”*.

Resumindo

Essa descrição refere-se ao conteúdo dos planos que constituem a abertura do documentário, e totalizam seis minutos de duração. Esta é também a estrutura do filme³ como um todo, no qual se alternam planos da ação ritual e de depoimento daqueles que participam. O documentário é de uma hora e cinco minutos, montado em 522 planos. A trilha sonora do documentário é sutil, não a percebemos como tal. Ouvimos as músicas nas situações em que pensamos que elas fazem parte. O clímax é o desmaio a que os iniciantes são submetidos por “envenenamento”. O antes do desmaio é o período dos iniciantes dançando e cantando no pátio, e constitui 1/3 da duração do documentário. Na seqüência vamos assistir aos participantes atuando e falando sobre seus respectivos papéis. D. Pierina Wa’utó, a única mulher que dá depoimento, vai expressar o ponto de vista das mulheres sobre a primeira fase do ritual: elas sabem que é o trabalho dos guardas impedir que as mulheres levem água aos iniciantes, mas elas o fazem porque têm pena dos meninos. Os guardas falam do cansaço e das dores no corpo a que estão submetidos por correrem o dia todo da Casa dos Homens ao pátio, e um deles, em causa própria, observa que nem todos são magros para correr tanto e durante tantos dias. Os rapazes iniciantes falam de suas atividades começam cedo e vão até o final do dia e do sofrimento de dançar sob o sol quente. A idade dos iniciantes varia de meninos muito pequenos ainda até rapazes que já têm suas orelhas furadas, isto é, já são considerados adultos.

Nesse período eles executam um rito de caça, e depoimentos de três participantes explicam que não se pode falar sobre ele, que se trata de um alimento sagrado que só os velhos comem. As caças são apresentadas ritualmente, moqueadas e ingeridas no pátio da aldeia. Ainda nesta primeira fase do documentário, acontece um momento de tensão forte entre guardas e iniciantes. Um iniciante “fala para a câmera” que não agüenta mais as atividades diárias, que “*os velhos são ruins*” por prolongarem excessivamente a festa. Um guarda que bate o chão para o seu grupo intervém, chamando sua atenção e empurrando-o para voltar a sua atividade. O inici-

³ Utilizo indistintamente “filme” e “vídeo” para referir-me aos produtos audiovisuais do Vídeo nas Aldeias, sendo todos eles captados em suporte videográfico, e a maioria deles editados em suporte digital ou on-line.

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

ante diz ao guarda que não está “*reclamando com*” eles, que ele está apenas “*falando para a câmera*”. Ele insiste mais duas vezes, e por mais duas vezes é empurrado. Outro iniciante protesta sobre o ocorrido, e a tensão aumenta até que um guarda mais velho, acompanhado por outros, chega ao local. Ele impõe sua autoridade e coloca fim ao conflito argumentando que todos estão sofrendo, o que é regra do *Wai’á*.

Percebemos, por indicações, que três semanas se passaram, e que o rito da quebra da cabaça vai encerrar as atividades dos iniciantes e guardas no pátio. O rito consiste em um guarda jovem dar água na cabaça para um dos iniciantes, e um guarda velho, que devem ser ambos do mesmo clã, tomar a cabaça e quebrá-la atirando-a ao chão. Momento forte do documentário, com planos espetaculares de corpos robustos lutando ritualmente, um entrevero de homens batendo o chão e pisando uns nos pés dos outros, à beira de tornar-se uma briga de verdade. Como há muitas mulheres assistindo, uma delas entoando um choro ritual, os velhos intervêm para que eles se dirijam à Casa dos Homens, e resolvam lá a disputa. A Casa dos Homens não é mostrada. Vemos de longe uma construção de palha amarrada, de formato aparentemente redondo.

O dia seguinte é o último dia dos meninos da madeira e da cabaça no pátio. Guardas e iniciantes passam o dia sem se alimentar, e suas atividades devem ser praticadas com mais intensidade. As mulheres preparam bolos para os meninos da cabaça, e vemos duas delas trabalhando. Também é o dia em que se apresenta a última caça e assistimos a parte do rito, na qual são mostrados um tamanduá e um veado.

No outro dia, cedo, um grande corredor de mais ou menos um metro de largura é formado por duas filas de participantes: os homens jogam os bolos para os iniciantes da cabaça, e o que eles não conseguem pegar deve ficar no chão. Em seguida, os iniciantes correm para o rio com quantos bolos eles conseguem segurar. Eles tentam chegar antes dos guardas, que têm a função de turvar a água do rio batendo os pés dentro d’água. Lá eles os lavam, esforçando-se para não perderem seus bolos, e os velhos recolhem estes em cestas. Enquanto isso, os rapazes da madeira vão recolher

palha de buriti e construir o acampamento onde eles ficam antes e após o desmaio. Os meninos da madeira desmaiam primeiro. Os da cabaça vão passar a noite sem comer e beber, para desmaiar no dia seguinte.

O modo de proceder para o desmaio é ensinado pelos velhos duas vezes: antes, como um ensaio; e como parte do rito, nos momentos que antecedem à sua realização. Os velhos falam aos rapazes que aqueles que desmaiarem muito serão bons curandeiros ou sonhadores. Os iniciantes são pintados com urucum e paramentados como os guardas por seus pais. Os meninos da madeira têm padrinhos para protegê-los do veneno; os da cabaça têm madrinhas.

Na hora do desmaio, todos os homens que participam do ritual estão no pátio. Forma-se um grande círculo de homens com *shorts* vermelhos, torso e braços vermelhos de urucum, com arranjos de cabelos especiais e pernas pretas de carvão. Os iniciantes estão em fila, dentro do grande círculo, e correm para o centro do pátio com os padrinhos atrás deles. Os guardas vêm de todas as direções, e se embolam no centro. Vemos em seguida iniciantes desacordados recebendo água na cabeça. Outros, já conscientes, são levados para o acampamento por seus padrinhos, caminhando lentamente. O que distingue o desmaio dos meninos da cabaça é a participação das madrinhas e o fato delas usarem uma corda sobre seus afilhados. Vemos algumas jovens preparando-se para a função: elas se pintam com carvão nos braços, peito e costas, usam *shorts* e sutiãs pretos. A função da pintura é protegê-las do veneno.

Após os desmaios, os velhos recolhem todos os ornamentos. Os rapazes aguardam para receber a flecha *Darã*, símbolo de *Danhimite*, “o espírito da natureza ou o que o branco chama de Deus”. Eles passam o resto do dia e a noite com as flechas, executando um rito de cuidado com ela: nos braços, como uma criança, andam bem devagar indo e voltando. Essa noite eles dormem num acampamento no pátio, com braseiros em frente e forquilhas onde repousam as flechas. No dia seguinte ao amanhecer, eles executam outro rito de entrega das flechas. Em seguida, um velho corre em direção ao rio à procura de abóbora e volta ao pátio com um pedaço dela. E

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

então os rapazes vão recolhê-las. O rito da abóbora no rio é segredo dos homens, e assim os velhos não autorizaram as filmagens, porque as mulheres não podem ver. As abóboras são trazidas para o pátio e empilhadas. Na seqüência, outro rito que também não pode ser revelado, o de lançamento da flecha do *Pi'ú*. Divino dá depoimento explicando que “*o que é segredo não pode ser filmado*”, e que ele não pode comentar muito a respeito.

O próximo rito é no *Marã*, local que até então não tínhamos visto: uma clareira, longe da aldeia, onde os jovens iniciados participam “*da festa secreta do homem Xavante*”. Lá estão todos os homens paramentados. Os cantadores, sentados em roda, tocam chocalho e cantam. Os guardas dançam, e os jovens iniciados assistem. Dona Pierina dá outro depoimento, reafirmando que o *Wai'á* é a festa dos homens, que as mulheres respeitam e nunca procuram saber sobre o que é proibido a elas. Os homens voltam para a aldeia, e os cantadores vão passar a noite cantando no pátio e cuidando dos meninos. No outro dia cedo, os iniciados agradecem os cantadores trazendo-lhes bolos.

Divino, peito nu, com os olhos fixados na lente da câmera, encerra o documentário com um depoimento. Na legenda: “*É assim que os Xavante fazem a festa. Somos um povo autêntico que ama as suas tradições. Nós vamos lembrar com muita saudade desta festa, pois passamos várias semanas de sofrimento. Agora o meu grupo vai esperar os próximos quinze anos para se iniciar nas novas funções de cantador*”. Vemos Divino no pátio, o mesmo plano do início, *short* vermelho, batendo o chão. Meninos pequenos atrás, caminhando.

E então os créditos. A ficha técnica de realização do documentário repete planos ou mostra sua continuidade, cuja fotografia é particularmente bela. O letreiro, em branco, segue o padrão de letras garrafais para a função, e letra normal para os nomes.

Divino no pátio, continuação do plano de abertura do documentário, *short* vermelho, batendo o chão. Meninos pequenos atrás, caminhando. “*Direção, Fotografia e Roteiro Divino Tserewahú*”. Divino de costas batendo o chão, fila de meninos

da cabaça passando, casas ao fundo. “*Imagens Adicionais Tokoda Kazutaka*”. Close sobre um rapaz da cabaça, rostos de mais outros. “*Assistente de Câmera César Xavante*”. Plano da quebra da cabaça. “*Imagens Wai’á 1987, Paulo César Soares*”. Guarda tomando de uma moça a garrafa plástica com água. “*Edição Valdir Afonso, Divino Tserewahú*”. Moça correndo com garrafa d’água. “*Produção na Aldeia Bartolomeu Patira*”. Guarda correndo ritualmente, simulando o voo de um pássaro. “*Coordenação Vincent Carelli*”.

Meninos da cabaça pulando. “*Depoimentos Alexandre Tserept-sé, Bartolomeu Patira*”. Guardas em círculo, dançando com os punhos cerrados. “*Celestino Tsererób’õ, Cesario Pari’õwa Dzéwa, Felix Nõmõtsé*”. Velhos da cabaça, de longe, correndo para a demonstração do desmaio. “*Floriano Matsa, Genésio Oribiwe, Hipólito Tshobó*”. Guardas tomando a garrafa d’água de uma moça, com força ostensiva. “*José Meirelles, Lucas Ruri’õ, Márcio Baruré, Marino Tsimhoné*”. Dois guardas dançando no pátio, diante dos meninos sentados em roda. “*Patrício Rnairõri, Pierina Wa’utó, Raimundo Tsererudu, Tiago Tseretsu*”.

A cabaça sendo atirada ao chão. “*Tradução Divino Tserewahú, Bartolomeu Patira*”. Guarda batendo o chão, ele pisa os artelhos do iniciado. “*Agradecimentos Elisa Otsuka, Tokoda Kazutaka, Comunidade Xavante da Aldeia Sangradouro*”. Guarda com caças no ombro, arrodado de homens. “*Apoio Programa Norueguês para Povos Indígenas*”. Plano inédito, dois meninos pequenos, paramentados como iniciados, vindo de suas casas com os bolos nas mãos. Eles param em frente à câmera, sorrindo. “*Realização Vídeo nas Aldeias © 2001*”. Escurecimento da tela.

O documentário

Em termos de construção do espaço, aquele que o documentário quer fazer o espectador descobrir e que é o mundo construído pelo espectador, “*Wai’á Rini...*” começa informando de maneira concisa e completa: vamos adentrar numa aldeia indígena localizada no estado de Mato Grosso, em meio ao cerrado, no ano de 2000. A referência articula todas as imagens a que assistiremos a partir de então: trata-

se de um mundo xavante e atual, com muitas casas em um estilo particular, redondas e com cobertura de palha, onde vivem os personagens que vamos descobrir atuando no ritual durante mais de três semanas.

O discurso, entendido em sentido genérico como a mensagem veiculada, está colocado já na abertura do filme: durante os seis minutos iniciais aprendemos sobre aquilo de que trata o documentário, qual a importância do ritual para eles, quem participa e suas funções. A partir de então assistimos ao modo como fazem o ritual, em seqüências de planos espetaculares: a quantidade de homens paramentados igualmente, o sincronismo de suas ações, e a visão deles em conjunto complementada com os detalhes das expressões individuais, dos movimentos dos corpos, do contraste destes no ambiente em que estão. As mulheres, que não podem saber nada sobre o ritual, estão presentes em grande parte dos planos. Elas levam água para os iniciantes, preparam bolos, atuam como madrinhas e assistem aos ritos no pátio. Em termos formais, trata-se de um filme de ação, com predomínio da imagem sobre a palavra. Os planos fora da ação ritual são depoimentos, e parte deles é captada após o ritual. As legendas são bem colocadas nos planos, nunca mais do que duas linhas, de fácil leitura. Alguns elementos do dualismo social jê e bororo “se dão a ver”: aldeia circular, oposições demarcadas (masculino/feminino, vermelho/preto, velhos/jovens), “casa dos homens”, metades cerimoniais (da madeira e da cabaça), grupos de idade (Divino refere-se ao seu “grupo de iniciação”). Mas nesse domínio não há concessão ao espectador não xavante: “isso é dado”. O documentário guarda um nível de mistério condizente com o caráter secreto e iniciático que eles querem manter do ritual.

A estratégia de aproximação do realizador revela-se na intenção de tocar o espectador com a experiência que ele próprio viveu e está vivendo naquele momento. O ponto de vista do autor é o de iniciado que foi “menino da cabaça” e que agora é “guarda” e “cinegrafista”, e é desta tripla perspectiva que ele dá ao espectador o observar de quem sabe o que vai acontecer, que se preparou para captar situações que não iriam se repetir, consciente de que tem que “levar bem a história do vídeo” para satisfazer às exigências dos

públicos xavante e não xavante. Divino revela também que seu ponto de vista é ainda parcial: ele diz que vai se iniciar com seu grupo na função de “cantador” no próximo *Wai’á*, e com a câmera ele interroga a ação captada em movimentos do geral ao particular, com proximidades e distâncias calculadas conforme a hierarquia das funções rituais. Como um bom diretor, ele coloca os atores em situação: a espontaneidade de expressão do ponto de vista dos personagens revela cumplicidade entre aquele que filma e quem é filmado. Ao mesmo tempo que sabemos que aquelas pessoas tão diferentes e tão reais estão fazendo o que fazem para elas mesmas, todos elas falam *com* o espectador. Os “velhos *Wai’á*” estão visivelmente emocionados em seus depoimentos, a ponto de não pensarmos que estes possam ter sido captados fora do contexto ritual. Nas “conversas” dos iniciantes e dos guardas “com a câmera”, combinando atitudes solenes e descontração crítica, há sentimentos, opiniões, dúvidas; a vulnerabilidade revelada nos seus depoimentos contrasta com a força, a vitalidade e mesmo a agressividade daqueles corpos em atividade.

A função de “enunciador real” é assumida pelo realizador, mas é também compartilhada com outros atores sociais. Divino está presente: o vemos quando ele vivenciou essa iniciação em 1987, o vemos na função de guarda no ritual que ele filma, o vemos filmando, e ele intervém para explicar que não pode mostrar ou revelar tudo. Sr. Alexandre Tsereptsé tem uma participação destacada no documentário. Como um ator habituado a expressar naturalidade “para” e “apesar” da câmera, “o velho *Wai’á*” não olha diretamente para a objetiva. Ele é um dos organizadores do ritual, e além de seus depoimentos o vemos atuando junto com os iniciantes. Essa participação confere autoridade ao trabalho de Divino: ele fala como pai e como velho que entende do ritual. Ao dizer que gosta de dar entrevista para o seu filho, ressalta a importância das imagens a que vamos assistir como aprendizado. As explicações dos especialistas rituais fornecem os sentidos conferidos a determinados ritos, mas não têm caráter didático: são comentários sobre a ação que acaba de acontecer ou que vai acontecer. Não há tentativa de convencimento ou de persuasão: vemos o que pode ser visto, e isto é o que eles querem mostrar. Todas as falas

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

são referenciadas com nome e função. Nos créditos, sob o título “imagens adicionais”, sabemos quem filmou Divino em atividade, e o autor das imagens do ritual em 1987. E, por fim, o contexto institucional do documentário *Vídeo nas Aldeias* com apoio do Programa Norueguês para Povos Indígenas confirma não apenas que aquilo a que assistimos é verídico, como também que houve um trabalho organizado para a sua produção.

Wai’á rini... oferece ao espectador os elementos para uma “leitura documentarizante”. Nenhuma das questões levantadas pelos públicos que presenciei solicitava explicações para o entendimento do que tinham acabado de assistir. Todas elas entre outras, por que as mulheres não podem saber do ritual, o que a cor vermelha significa para os Xavante, por que há um afro-descendente entre eles sendo iniciado referiam-se ao interesse que o filme despertou no espectador para além da obra. Como documentário, ele traz informações sobre um mundo e um tema que envolve um grande contingente de pessoas; como objeto-imagem, propicia a experiência de ver o evento como um todo, transmite conhecimento de um ritual do ponto de vista daqueles que o realizam, dentro dos limites do que querem revelar publicamente. Como documento, informa que as relações que articulam os domínios cosmológico, estético e sociológico do ritual estão entre o *que é mostrado* e o *que se dá a ver* como dado. E como produção audiovisual indica, com a ficha técnica, um roteiro para investigação de sua fabricação.

Há poucos trabalhos antropológicos sobre as experiências de produção audiovisual indígena no país. Em parte, talvez, porque esses produtos sejam ainda mal conhecidos; mas, sobretudo, porque investigar o que acontece para fora e além dos quadros de suas imagens requer acesso ao contexto no qual as imagens são captadas e àquele em que elas são editadas. Guardadas as proporções do uso de recursos entre o mundo profissional do cinema e o da realização vídeo, ambos dependem de um saber fazer especializado no domínio de uma mesma linguagem, de investimentos econômicos, de uma organização que mobiliza e de uma rede que articula pessoas nas diferentes fases de sua produção. É dessa organização, necessariamente anterior, que depende

o documentário em discussão. Isto é, Divino Tserewahú não teria chegado a dirigir, roteirizar e montar o *Wai'á rini* sem o aprendizado da realização documentária. Ou mais exatamente, nas palavras da documentarista e pedagoga, diretora do Vídeo nas Aldeias: “aprender a usar uma câmera pode ser fácil, aprender a fazer filmes é uma outra história” (CORR A. 2004: 34).

Breve retrospectiva

Essa “outra história” começa em 1987, quando Lucas Ruri’õ, cacique de Sangradouro e professor, tinha 26 anos. Ele foi designado pelos “velhos” para ser um dos organizadores do próximo *Wai'á*, e assim, para ele, o daquele ano revestia-se de uma importância ainda maior.

“Quinze anos é muito tempo pra se perder, pra se esquecer tudo... e também, corria o risco de ser adulterado ou modificado e isso já não faria parte da nossa cultura. Então, eu fiquei muito preocupado. E além disso porque eu, que nasci aqui, que fui alfabetizado na escola salesiana, que fui catequizado e que tive essa lavagem cerebral, como é que eu vou ser um organizador bom, como? Porque pra ser organizador, é captar tudo, gravar tudo, carregar na sua memória, para depois daqui quinze anos repassar tudo como que foi aquela festa pra um outro...” (Lucas Ruri’õ, aldeia Sangradouro, 22 de agosto de 2004)

Lucas compartilha suas preocupações e a idéia de buscar uma equipe de televisão ou alguém que pudesse filmar o ritual com Bartolomeu Patira, também professor, que o apóia. Mas faltava a autorização do Conselho dos Anciães, e de início foi difícil convencer os velhos que temiam a revelação de práticas e saberes considerados secretos. Lucas e Bartolomeu seguem para Cuiabá, onde, nas palavras de Lucas, “tivemos a felicidade de encontrar a pessoa do Sílbene na Funai”. Sílbene de Almeida os informa dos trabalhos do Centro de Trabalho Indigenista (CTI) e os coloca em contato com Vincent Carelli. Eles seguem direto para São Paulo, e desse primeiro encontro com Vincent Carelli e Virgínia Valadão tem início a participação xavante no Vídeo nas Aldeias. O encontro aconteceu no final do mês de março, e o ritual

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

começaria em fins de abril. Vincent Carelli já tinha um compromisso para essa data, e então Virgínia Valadão assume a direção das filmagens. O diretor de fotografia é Paulo César Soares, e sua esposa integra a equipe.

Idealizado por Vincent Carelli e Virgínia Valadão, naquele momento o Vídeo nas Aldeias estava apenas começando, como um dos projetos do Centro de Trabalho Indigenista de São Paulo, organização não-governamental constituída desde 1979 e da qual eles são co-fundadores.⁴ Os objetivos do projeto eram promover o encontro do índio com a sua imagem e tornar-lhe acessível o vídeo como meio de informação, comunicação e expressão (CARELLI. 1995). A primeira experiência, entre os Nambiquara em 1986, extrapola as expectativas do projeto e resulta na edição do documentário *A festa da moça* (1987).⁵ Carelli (1995) considera que, apesar de o registro não estar à altura dos acontecimentos delirantes que o experimento gerou, esse vídeo inaugurava também a segunda dimensão do projeto, uma série de vídeos para o público não índio. Ou seja, a própria documentação de como cada comunidade fazia uso do vídeo era um instrumento de divulgação e de sustentação do programa como um todo, na medida em que oferecia um meio de convencer as agências financiadoras a apoiar um movimento de reafirmação de valores culturais em sociedades indígenas, com a introdução de uma tecnologia que lhes era estranha.

⁴ Criado “por um grupo de antropólogos e educadores que desejavam estender sua experiência inicial de pesquisa etnológica na forma de programas de intervenção adequado às comunidades indígenas com as quais se relacionavam” (GALLOIS & CARELLI. 1995: 49), desde então o CTI atua junto às comunidades indígenas brasileiras na demarcação de reservas, projetos econômicos e educacionais. Como um de seus projetos, o VnA teve no CTI uma importante história de parcerias profissionais com seus membros na aliança política com diferentes grupos indígenas, até o ponto de sua continuidade requerer autonomia institucional. Em 2000 constitui-se em associação civil sem fim lucrativos, com sede em Olinda (PE).

⁵ “Os índios assumiram rapidamente a direção do processo, e a única coisa que eu tive que fazer foi me deixar conduzir por eles, que passaram a se produzir tal como eles gostariam de se ver e ser vistos na tela. O ato de filmá-los, e deixá-los assistir o material filmado, foi mobilizando suas lideranças e gerando uma catarse que acabou numa furação coletiva de nariz e beijo [diante da câmera], costume que eles haviam abandonado há mais de vinte anos” (CARELLI. 1995: 1).

Do trabalho entre os Xavante resultou *Waiá, o segredo dos homens* (1988), dirigido por Virgínia Valadão. Lucas Ruri’õ conta que este teve uma enorme repercussão não só entre os Xavante de Sangradouro, como também em várias outras aldeias. Ele não soube me indicar a quantidade de horas/imagem captadas, mas considera que o fato de ter sido editado com apenas 15 minutos era condizente com o objetivo deles: “A intenção não era divulgar o registro, né, do ritual, mas documentar. E o registro para guardar, porque este registro iria servir para a geração que vier” (Lucas Ruri’õ, aldeia Sangradouro, 22 de agosto de 2004).

A experiência começa a ser levada a outros grupos. Carelli realiza *Pemp* (1988) com os Parakatêjê/Gavião e *Vídeo nas Aldeias* (1989). Este último, um pequeno institucional que

o realizador diz ter sido editado às pressas para sua primeira viagem aos Estados Unidos em busca de financiamento para o projeto, também extrapola sua finalidade imediata. Construído com imagens de como os Nambiquara, Gavião, Tikuna e Kaiapó incorporavam o uso do vídeo nos seus projetos políticos e culturais, ele “se tornou um autêntico *portfolio* do projeto, ganhando uma enorme divulgação nos meios interessados em projetos alternativos de comunicação” (CARELLI. 1995: 2). Essa repercussão motiva Carelli a produzir uma descrição mais consistente sobre o projeto, e em parceria com Dominique Gallois ele realiza *O espírito da TV* (1990) com os Waiãpi.

Na seqüência, inicia-se o processo de constituição de videotecas nas aldeias, dotando-as de aparelhos de exibição e câmeras, e da criação de uma rede de distribuição dos vídeos da série VnA, dos materiais brutos que eles iam produzindo, como também cópias de filmes de terceiros. Mantido por bolsas para artistas de fundações americanas (Guggenheim, McArthur, Rockefeller, Ford), o projeto realiza novas experiências, como a do encontro dos Waiãpi e Zo'é (*A arca dos Zo'é*. 1993), e Parakatêjê e Krahô (*Eu já fui seu irmão*. 1993), povos que tinham se conhecido através do vídeo. A série foi se tornando conhecida como uma experiência inovadora na área da comunicação, e em 1995 o VnA passa a receber apoio da Agência de Cooperação da Noruega (Norad), com o seu Programa Norueguês para Povos Indígenas. Nessa época, uma nova oportunidade se apresenta para o projeto, colocando seus executores diante de seu potencial de promoção de mídia indígena. Em conjunto com a TV Universidade de Cuiabá, o VnA produziu o “Programa de Índio” com uma equipe de índios de Mato Grosso:

“O desafio foi tornar a realização do Programa de Índio uma escola de jornalismo e de produção para índios de diferentes etnias do Estado de Mato Grosso. Além de personagens, eles eram idealizadores, realizadores e apresentadores de um programa televisivo, sobre eles próprios. Os quatro programas produzidos foram difundidos no Mato Grosso e pela rede nacional da TVE, a TV Educativa do Rio de Janeiro. (MONTE; CORR A & CARELLI. 2003: 3)

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

A experiência é inédita na televisão brasileira, e revela que há um público interessado na realidade indígena, como também o interesse dos índios, que dela participaram, em reivindicar o direito de ocupar esse espaço. Para os envolvidos no projeto ela revelou, sobretudo, que para ocupar de fato espaços nesse meio ainda não havia uma equipe de índios suficientemente numerosa e capacitada; e dessa avaliação eles projetam a formação profissional de realizadores indígenas. Em 1997, o VnA inicia o trabalho de oficinas de capacitação nas aldeias e de oficinas de edição na sede em São Paulo. No ano seguinte, a consolidação dessa nova fase do VnA se dá com o ingresso de Mari Corrêa na equipe, que vem para criar e estruturar uma pedagogia de formação de documentaristas indígenas. Desde então, o Vídeo nas Aldeias já formou 21 realizadores, autores de 13 títulos do catálogo.⁷

Muito antes disso, Lucas Ruri’õ teve a iniciativa de pedir ao CTI a doação de uma câmera e o treinamento de um cinegrafista para a aldeia. Pedido atendido, ele leva Jeremias Tsereptsé até São Paulo em fins de 1989. Divino começa a mexer, escondido, na câmera sob a responsabilidade de seu irmão. Jeremias não estava motivado com o trabalho que vinha fazendo há dois anos e, percebendo o interesse de Divino, termina por entregar-lhe a câmera. Bartolomeu Patira leva Divino até São Paulo para formalizarem a mudança de cinegrafista junto ao CTI. Divino recebe um treinamento e volta para a aldeia. Durante os três anos seguintes ele realiza várias filmagens, que circulam também de outras aldeias. O primeiro trabalho editado, não restrito ao público xavante, é uma reportagem sobre os ritos de casamento para o Programa de Índio (1996). E o seu primeiro trabalho individual, *Hepari Idub’radá, obrigado irmão* (1998), conta a história de sua iniciação na profissão de videasta.

Encontro intersocietário

Em outro lugar, reuni indagações sobre modalidades de relações que empreendem e envolvem índios e não índios, discutindo a abrangência e o limite de qualificá-las como étnicas.⁸ Uma questão não resolvida é a de sua designação como “relações interétnicas” quando uma das partes em relação não seria uma etnia ou, para poder ser tratada como

⁷ A filmografia dos realizadores indígenas pode ser consultada (e adquirida) na página www.videonasaldeias.org.br.

tal, seria preciso adjetivá-la de majoritária ou dominante. Pacheco de Oliveira (1998) observa que é necessário refletir mais detidamente sobre o contexto intersocietário no qual se constituem grupos étnicos, que não constitui um contexto abstrato ou genérico que possa absorver todas as sociedades e suas diferentes formas de governo, e sim uma interação que é processada dentro de um quadro político preciso, que tem seus parâmetros dados pelo Estado-nação.

Na aliança política entre indígenas e indigenistas, que configura o Vídeo nas Aldeias, não há presença do Estado, e esta aliança não se coloca como uma representação política ou simbólica da “sociedade nacional” com as sociedades indígenas envolvidas. A iniciativa dos grupos indígenas de ingresso no VnA tem antecedentes no bojo das relações construídas com indigenistas ao longo das últimas duas décadas, e na própria repercussão do projeto entre o público indígena.⁹ Como modalidade, não tem caráter de necessidade, e as relações que propicia são hierárquicas: a ação entre as partes é complementar a partir de uma posição definida no contexto geral do projeto, e como no modelo dumontiano, a predominância de uma delas é função de contexto específico.

Os protagonistas dessa experiência passam a se conhecer e a se relacionar em encontros mais ou menos freqüentes e de duração variada, com deslocamentos dos executores do projeto até as aldeias para os trabalhos de formação, dos realizadores indígenas até a sede para seus trabalhos de edição, e outros como atividades de reunião do grupo, cursos, festivais nacionais e internacionais. A unidade de relação indígena, no genérico “a aldeia”, constitui-se pelo grupo da liderança local no momento da implantação do projeto, e é mantida pelo apoio do grupo ao qual pertence o membro escolhido para tornar-se realizador.¹⁰ O aprendizado e o uso do vídeo têm propiciado encontros não apenas entre sociedades, como também dentro delas. Os jovens realizadores, que têm como material de trabalho suas próprias aldeias, têm buscado no conhecimento dos velhos os dados para a construção de seus textos audiovisuais. Durante as filmagens, um trabalho de reflexão conjunta sobre o que estão registrando começa logo depois de sua captação, pois eles assistem às imagens ainda

⁸ Política, cultura e etnicidade: indagações sobre encontros intersocietários. Antropologia de Primeira Mão, PPGAS-UFSC, 2005.

⁹ “Desde seu início, o projeto escolheu trabalhar com os grupos que passam por processos de luta pela demarcação e fiscalização de seus territórios, a construção de sua autonomia política e econômica, a valorização de seu patrimônio cultural e a implantação de um ensino diferenciado que possa formar as próximas gerações dentro de uma perspectiva formulada pelas próprias comunidades indígenas. O público principal do projeto são as comunidades e associações indígenas interessadas na produção e no intercâmbio de seus trabalhos audiovisuais com os outros povos indígenas e na revisão de sua imagem e representação junto à sociedade brasileira e internacional” (MONTE; CORR A & CARELLI. 2003 :10).

¹⁰ “Levar o vídeo para determinada aldeia significa para nós estar instrumentalizando o projeto político do líder desta comunidade, e portanto cabe sempre a ele escolher quem vai ficar responsável pelos equipamentos. E a opção sempre tem sido por um filho, um sobrinho ou algum parente próximo, de maneira a não perder o controle do processo” (CARELLI, 1995: 7).

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

sem tratamento. E a edição final do documentário depende da aprovação da comunidade, o que pode resultar em mais de uma versão editada. Um contrato é estabelecido entre as duas partes, protegidos os direitos de autor, de imagem da comunidade e de distribuição pelo VnA. São, enfim, relações de trabalho nas quais se trocam saberes, fazeres e amizade. Da mesma forma que Divino Tserewahú foi agente direto dessa passagem da *imagem do índio ao olhar indígena*, os executores do VnA não poderiam ensinar o uso de uma linguagem audiovisual aos índios, se não tivessem eles mesmos passado pelo aprendizado de incorporar o que não se reduz.¹¹

Pode-se dizer que a produção audiovisual indígena do Vídeo nas Aldeias objetiva “uma visão nativa de cultura” e, portanto, daquilo considerado por eles próprios como seu “patrimônio cultural”. No vocabulário dos Xavante de Sangradouro, “valorização”, “registro”, “memória” são empregados em função de uma remota perda das “nossas cerimônias” e “da nossa língua”. Remota porque eles confiam no caráter pedagógico do acervo documental bastante significativo em horas/imagem brutas arquivado no Vídeo nas Aldeias, em condições técnicas adequadas. Como “um museu particular”, na opinião de um professor, e que deve um dia vir para a aldeia, pois o aspecto de “propriedade” desse acervo é considerado como uma fonte econômica que, eventualmente, pode ser usada indevidamente por terceiros. Integram a noção de “patrimônio xavante” a reserva e o cerrado em sentido amplo, como bens materiais imprescindíveis à manutenção do “nosso jeito de viver” com as “nossas festas”, “nossos cantos”, “nossas danças”.

Valorizar a cultura

Mari Corrêa relata uma discussão com os realizadores sobre os assuntos de que eles gostariam de tratar em seus filmes durante um encontro em São Paulo:

“O tema recorrente era o de *filmar a cultura*: filmar a cultura para não perdê-la, para mostrar para os mais jovens, para o homem branco respeitar mais. Nesta conversa, e em muitas outras antes e depois desta, cultura é muitas vezes identificada exclusivamente como ritual, é festa tradicional e ponto. Começamos a questioná-los sobre

¹¹ Prof. Rafael José de Menezes Bastos propõe os termos “armistício” e “ir-redutível” para tratar do conjunto das relações intersocietárias que envolvem índios e não índios. Contrários à noção de “campo” (OLIVEIRA, 1988), esses termos exprimem a idéia de pacto, que tanto é construído como pode ser rompido. Os termos que permitem o seu estabelecimento incorporam o que não se reduz.

esta idéia: então um povo que não faz mais sua festa tradicional não tem mais cultura? O conceito de cultura foi se ampliando na medida em que aprofundávamos a discussão: falar sua língua, o jeito de cuidar dos filhos, de fazer sua roça, de preparar sua comida, as coisas em que se acredita, as histórias, os valores... foram aparecendo como elementos e manifestações de cultura.” (CORR A, 2004: 34-35)

“Valorizar as culturas indígenas”, um dos objetivos do projeto, argumento presente no discurso dos índios e dos não índios envolvidos, tem resultado concretamente em documentos audiovisuais nos quais se ressalta o que eles gostam de fazer, acham bonito em seu modo de viver e os diverte, como também o que projetam fazer e resolver. Problemas, quando mostrados, são em relação aos “brancos”. Na visão nativa de cultura veiculada, regras e modos de viver são relacionados ao contexto atual. Em comum, discursos e visualidades têm a peculiaridade de expressar algo como “somos diferentes de todos vocês espectadores”, “temos um modo de viver único”, “conhecemos coisas que vocês desconhecem”, “temos segredos”. O “outro” da antropologia se diz realmente *outro* e se mostra *diverso*.

Perguntei a Divino o que é, para ele, “cultura xavante”.

“Cultura é o jeito da gente, o jeito que a gente vivia, vive, sabe... Eu tô andando com meu brinco, se eu tô pintado ou com o urucum também, faz parte da cultura. Pra mim cultura xavante é corte de cabelo, tem que usar o brinco, tem que se pintar, tem que andar nu... antigamente andava nossos pais, agora não, acabou... é isso que é cultura para mim, eu não vou falar tradição, tradição acho que é quase a mesma... então, pra mim é isso né, a cultura xavante é usar brinco, usar o corte de cabelo como xavante, pintar na festa, fazer luto quando é morte, rapar cabelo, isso é nossa cultura, faz parte da nossa cultura de xavante...” (Divino Tserewahú, Primavera do Leste, 25 de agosto de 2004)

No entanto, entre os Xavante, Divino só filma rituais. O cotidiano como tema, trabalhado nos documentários ashaninka, ikpeng, panará, waimiri e atroari, ainda não entrou para os planos do realizador xavante. As razões para isso não estão no entendimento de “cultura xavante”, noção que pude inves-

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

tigar com outros interlocutores que expressam ponto de vista semelhante ao de Divino. No geral, elas devem ser buscadas na delicada situação de construção social de um autor que se utiliza de conhecimentos e práticas coletivas de uma tradição oral, e em particular, considerando tratar-se de uma sociedade dividida em clãs e hierarquizada por classes de idades, que quer manter o controle da produção de sua imagem.

Os objetivos de “registro” e de “documentação” que levaram Lucas Ruri’õ e Bartolomeu Patira até o VnA ainda hoje justificam a participação dos Xavante de Sangradouro no projeto. Pessoas não envolvidas diretamente, como os professores indígenas, afirmam que “o vídeo é registro”, “tudo na língua”, “importante para a memória”. Mas para o realizador, que usa o termo “registro” como uma fase técnica de seu trabalho, o interesse coletivo de documentação quer dizer um pouco mais.

“O vídeo para nós é uma coisa que faz parte do conhecimento, como aprendizado, sabe? Pra mim é uma coisa dessas, porque através do vídeo você vai vendo as coisas que você não conhece, que você vai aprender, pra mim é um tipo ensinamento.” (Divino Tserewahú, Primavera do Leste, 25 de agosto de 2004)

Ele considera que o seu trabalho “ensina”, que é isso para eles, inclusive para os velhos que gostam muito de assistir aos vídeos sobre outros povos, outras aldeias. Sobre “um tipo de ensinamento”, ele me explica:

Di: Porque o vídeo, trabalho de vídeo, os outros, que eu já falei pra você, vai contando alguma coisa, você vai aprendendo, vai filmando, vai aprendendo, quando você assiste aí você vai analisando tudo. É assim que eu aprendi, aprendi a valorizar a cultura xavante, aprendi a respeitar, sabe... é o vídeo, através do vídeo, através de filmagem eu descobri várias coisas, vários tipos da convivência xavante, a tradição, como é feita furação de orelha, tudo isso eu aprendi a respeitar minha cultura.

Cl: E antes do vídeo...?

Di: Era normal, né, mas agora quando eu vou entrevistando os velhos, olhando no visor da câmera, ele vai falando

eu vou pegando as coisas bom que ele fala, aí presto atenção, vou ouvindo coisa interessante que eu nunca ouvi antes desse trabalho... eu fico sempre prestando atenção nas coisas pra nunca esquecer, mas na imagem eu vou ouvindo de novo, eu vou descobrindo 'é isso mesmo', 'será que é assim', 'será que é isso', 'hoje em dia nós não fazemos isso, não falamos isso'..." (Divino Tserewahú e a pesquisadora, Primavera do Leste, 25 de agosto de 2004)

Divino me explica que respeito e valorização de sua cultura decorrem da aquisição de conhecimentos sobre práticas e saberes cerimoniais. E ele também me ensina como se deu essa aquisição: pelo seu aprendizado da observação. Com a câmera ele é inserido na relação entre observador e observado, outras relações lhe são franqueadas e ele pode torná-las objeto-imagem. Como espectador do seu próprio observar, ele realiza um trabalho analítico sobre o observado: a passagem ao *olhar* o que antes era normal. Mas com esse "nativo realizador", com seus textos audiovisuais, e sobretudo com "o nosso trabalho" como Divino se refere à nossa relação de autor para autor, ainda tenho muito a aprender. A começar, que "ninguém nasce antropólogo, e menos ainda, por curioso que pareça, nativo" (VIVEIROS DE CASTRI. 2002: 119).

Wai'á Rini: o poder do sonho é produto de um encontro intersocietário, com 14 anos de relações à época de sua realização. O documentário de autoria indígena é um testemunho da transformação de um projeto de levar o índio ao encontro com a sua imagem em profissionalização de índios no processo de realização audiovisual. E tanto mais significativo por não estar nos objetivos do projeto: "Eu nunca teria imaginado naquela época que chegaríamos a formar realizadores indígenas" (CARELLI, 2004:23).

Wai'á é considerado por eles "a religião xavante", e já foi objeto de quatro documentários. Além daquele dirigido por Virgínia Valadão, *Dairini*, de Caime Waiassé de Pimentel Barbosa (MT), que foi aluno do VnA e hoje faz parte da ONG Nossa Tribo, foi divulgado em reportagem da TV Cultura de 12 de maio de 2005. E dois de autoria de Divino o segundo a convite dos membros da aldeia Guadalupe na reserva de São Marcos, *Daritidzé, Aprendiz de curador* (2003).

“Eu, Divino Tserewahú, aprendi a valorizar a minha cultura através do vídeo”

O futuro para Divino, com o seu trabalho, é deixar seu nome para o seu povo. *Wai’á rini...* o emociona muito por fazê-lo lembrar-se de tudo o que viveu durante sua realização, mas em especial, “porque é quando o meu futuro começou”.



Referências

CARELLI, Vincent. *O programa e os documentários: duas dimensões distintas e complementares do projeto Vídeo nas Aldeias*. Center for Media, Culture and History/New York University, Programa para Meio-ambiente das Nações Unidas (Unep/UN), 1995.

CARELLI, Vincent. *Moi, un Indien. Mostra Vídeo nas Aldeias - Um olhar Indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

CORR A, Mari. *Vídeo das aldeias. Mostra Vídeo nas Aldeias - Um Olhar indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.

GALLOIS, Dominique & CARELLI, Vincent. *Vídeo e diálogo cultural: experiência do projeto Vídeo nas Aldeias. Horizontes Antropológicos*, 1995. v.1, n.2, pp. 49-57,

GONÇALVES, Cláudia. *Política, cultura e etnicidades: indagações sobre encontros intersocietários. Antropologia de primeira mão*. PPGAS-UFSC, 2006.

MENEZES, Paulo. *O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento*. In: NOVAES S. C. et al. (Orgs.) *Escrituras da imagem*. São Paulo, Fapesp/Edusp, 2004.

MONTE, Nietta; CORR A, Mari & CARELLI, Vincent. *Vídeo nas Aldeias se apresenta*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2003.

NICHOLS, Bill. *La representacion de la realidad: cuestiones e conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

ODIN, Roger. *De la fiction*. Paris: De Boeck Université, 2000.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Uma etnologia dos índios misturados? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais. Mana*, 1998. v.4, n.1, pp. 47-77

OLIVEIRA, João Pacheco de. *“O nosso governo”: os Ticuna e o regime tutelar*. São Paulo: Marco Zero, 1988.

PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma: passage à l’image, passage par l’image*. Paris: Nathan, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa. *O que é documentário?* In: RAMOS, F. P. et al. (Orgs.) *Estudos de cinema 2000 - Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2001.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre*. In: TEIXEIRA F. E. (Org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *O nativo relativo. Mana*, 2002. v.8, n.1, pp. 113-148

Filmografia

ALBUEZ, Glória; CARELLI, Vincent. 1995-1996. *Programa de índio 1, 2, 3, 4*. Brasil, 26 min. cada programa.

CARELLI, Vincent . 1987. *A festa da moça*. Brasil, 18 min.

CARELLI, Vincent. 1988. *Pemp*. Brasil, 27 min.

CARELLI, Vincent. 1989. *Vídeo nas Aldeias*. Brasil, 10 min.

CARELLI, Vincent. 1993. *Eu já fui seu irmão*. Brasil, 32 min.

CARELLI, Vincent e GALLOIS, Dominique. 1990. *O espírito da TV*. Brasil, 18 min.

CARELLI, Vincent e GALLOIS, Dominique. 1993. *A arca dos Zoé*. Brasil, 22 min.

TSEREWAHÚ, Divino. 1998. *Hepari Idub'radá, obrigado irmão*. Brasil, 17 min.

TSEREWAHÚ, Divino. 2001. *Wai'á Rini: o poder do sonho*. Brasil, 65 min.

TSEREWAHÚ, Divino. 2003. *Daritidzé, aprendiz de curador*. Brasil, 35 min.

VALADÃO, Virgínia. 1988. *Waiá, o segredo dos homens*. Brasil, 15 min.

Résumé: Dans cet article j'analyse Wai'á Rini: o poder do sonho (2001), du Xavante Divino Tserewahú du village Sangradouro (MT), un réalisateur « autochtone » qui a produit cinq documentaires dans le contexte du Projet vidéo dans les villages. Il s'agit d'un documentaire sur l'initiation masculine aux connaissances secrètes de l'homme Xavante. On recherche le texte filmique dans son langage cinématographique de traitement du réel, et comme produit d'une rencontre « intersociétaire » qui a comme but « une vision autochtone de culture ». J'utilise « rencontre intersociétaire » pour caractériser la modalité d'alliance politique qui entreprennent, enveloppent et mettent en relation les indigènes et les non-indigènes dans un projet de production audiovisuel.

Mots-clés: Divino Tserewahú. Vídeo nas aldeias. Lecture documentaire. Rencontre intersociétaire.



Abstract: In this article, I analyze Waj'á Rini: o poder do sonho (2001), made by Divino Tserewahú, who is from the indian nation Xavante, from a settlement called Sangradouro, in Mato Grosso State, Brazil. He is a "native" filmmaker who made five documentaries within the "Video nas Aldeias" Project. It is a documentary on the male initiation in the secret knowledge of Xavante men. The film-text is investigated focusing on its cinematographic language of approaching reality and as a product of an intersociety meeting that aims at "a native vision of culture". I mean by "intersociety meeting" the modalities of political alliance that undertake, involve and relate Indians and non-Indians in a project of audiovisual production.

Keywords: Divino Tserewahú. Vídeo nas Aldeias. Doc reading. Intersociety meeting.

Lista de ilustrações

1. Ilustração da página 08: *Sara Ramo*
2. Ilustração da página 46: *Vlad Poenaru*
3. Ilustração da página 64: *Maria do Céu Diel*
Têmpera, fotos em colagem digital
4. Ilustração da página 88: *Cíntia Marcelle*
5. Fotogramas das páginas 106 e 113: *Dogville (2003)* de Lars Von Trier
6. Ilustração da página 114: *Nydia Negromonte*
7. Ilustração da página 132: *Rodrigo Freitas Rodrigues*
Pintura em têmpera.
8. Ilustração da página 150: *Marcelo Drummond*
Cut copy paste, intervenção gráfica, 2006
9. Ilustração da página 166: *Conceição Bicalho*
Acrílica e colagem digital
10. Ilustração da página 180: *Roberto Bethônico*

Normas para publicação de trabalhos

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

1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 15 laudas de 30 linhas de 70 toques, ou 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

1.2 - Resenha crítica de um ou mais filmes (até 7 laudas de 30 linhas de 70 toques, ou 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

1.3 - Entrevistas inéditas (até 15 laudas de 30 linhas de 70 toques, ou 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

1.4 - Traduções inéditas de artigos clássicos ou contemporâneos não disponíveis em português (até 15 laudas de

30 linhas de 70 toques, ou 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

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 (um dos quais membro do Conselho Editorial) que decidirão sobre sua 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 anualmente.

2.2 - Eventuais sugestões de modificação de estrutura ou conteúdo das contribuições feitas pelos pareceristas serão previamente acordadas com os autores dos textos. Não serão admitidas modificações depois que as contribuições tenham sido enviadas para diagramação.

2.3 - 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 - As versões impressas das contribuições devem ser enviadas, 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 - As versões eletrônicas das contribuições devem ser enviadas como arquivos anexados a correios eletrônicos para revistadevires@gmail.com

3.2.1 - As versões eletrônicas devem ser enviadas como arquivos do processador de textos Word ou equivalente.

3.2.2 - As versões eletrônicas também devem ser enviadas, sob a forma de arquivos salvos em CDs, para o endereço da revista constante no item 3.1.

4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo, palavras-chaves, corpo do artigo, bibliografia, filmografia e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação, principais publicações) 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.

6.1. O resumo e as palavras-chave 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 ou filmográficas.

8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA. 2003:66)

9 - A filmografia deve especificar, quando possível, os seguintes dados: nome do diretor, ano, título original do filme, sua versão em português (se houver), país e tempo de duração.

10 - Qualquer ilustração deve ser encaminhada separadamente, e o local de sua inserção no texto pode ser sugerida. Os editores, de acordo com o projeto gráfico da revista, podem decidir publicar ou não as ilustrações sugeridas pelo autor do texto.

11 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.