

DE V I R ES

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

V. 10 N. 2

JUL / DEZ 2013

ISSN 1679 - 8503

DE V I R ES

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

ORGANIZAÇÃO TEMÁTICA LIVRE

César Guimarães
Glaura Cardoso Vale
Maria Ines Dieuzeide

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Brandão (UNISUL)
Amaranta César (UFRB)
Ana Luíza Carvalho (UFRGS)
Andréa França (PUC-Rio)
Ângela Prysthon (UFPE)
Anita Leandro (UFRJ)
Beatriz Furtado (UFC)
Cezar Migliorin (UFF)
Consuelo Lins (UFRJ)
Cornélia Eckert (UFRGS)
Cristina Melo Teixeira (UFPE)
Denilson Lopes (UFRJ)
Eduardo de Jesus (PUC-MG)
Eduardo Morettin (USP)
Eduardo Vargas (UFMG)
Erick Felinto (UERJ)
Erly Vieira Júnior (UFES)
Fernando Resende (UFF)
Henri Gervaiseau (USP)
Ismail Xavier (USP)
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)
João Luiz Vieira (UFF)
José Benjamin Picado (UFBA)
Leandro Saraiva (UFSCAR)
Márcio Serelle (PUC/MG)
Marcius Freire (Unicamp)
Mariana Baltar (UFF)
Maurício Lissovsky (UFRJ)
Maurício Vasconcelos (USP)
Osmar Gonçalves (UFC)
Patrícia Franca (UFMG)
Paulo Maia (UFMG)
Phillipe Dubois (Paris III)
Phillipe Lourdou (Paris X)
Ramayana Lira (UNISUL)
Réda Bensaíma (Brown University)
Regina Helena da Silva (UFMG)
Renato Athias (UFPE)

Ronaldo Noronha (UFMG)
Sabrina Sedlmayer (UFMG)
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)
Stella Senra
Susana Dobal (UnB)
Suzana Reck Miranda (UFSCar)
Sylvia Novaes (USP)

EDITORES

Anna Karina Bartolomeu
André Brasil
Cláudia Mesquita
César Guimarães
Carlos M. Camargos Mendonça
Mateus Araújo
Roberta Veiga
Ruben Caixeta de Queiroz

CAPA E PROJETO GRÁFICO

Bruno Martins
Carlos M. Camargos Mendonça

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA E COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Thiago Rodrigues Lima

BOLSISTA TÉCNICO - PPGCOM

Nilmar Barcelos

IMAGENS

Imagem de Vincent Carelli utilizada em *Piñhitsu, mulheres xavantes sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres, 2009) (pág. 12)
Vingue tudo, mas deixe um de meus olhos (Avi Mograbi, 2005) (pág. 24)
Ne change rien (Pedro Costa, 2009) (pág. X)
Branco sai, preto fica (Adirley Queirós, 2014) (págs. 4-5 e 58)
O Inventário da Rapina (Aloysio Raulino, 1986) (pág. 78)
Juízo (Maria Augusta Ramos, 2008) (pág. 90)
Nelson Freire – um filme sobre um homem e sua música (João Moreira Salles, 2002) (pág. 112)

APOIO

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*
FAFICH – UFMG

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) – v.10 n.2 (2013) –

Semestral
ISSN: 1679-8503

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

Sumário

- 6 Apresentação
César Guimarães

Temática Livre: documentário

- 12 Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco
Amaranta Cesar
- 24 Três suposições sobre a adversidade no documentário
Marcelo Pedroso
- 42 A apropriação de repertórios como operação amorosa
Fábio Ramalho
- 58 O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo
Victor Guimarães
- 78 Fotograma comentado - Escrita e leitura do movimento no cinema de Aloysio Raulino
Glaura Cardoso Vale

Entrevista

- 88 As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos
Andréa França e José Carlos Avellar

Fora-de-campo

- 110 Ouvir o lugar, compreender o espaço, escutar a cena
Serge Cardinal
- 130 Normas de publicação





Apresentação

Ao migrar para o Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER), a *Devires – Cinema e Humanidades* inicia uma nova fase, tendo também renovado seu Conselho Editorial, que passou a contar com a participação ampliada e diversificada de pesquisadores do campo do cinema e da fotografia de diferentes universidades do país. Esse processo nos tomou tempo, mas também ensejou outras mudanças. Aproveitamos assim para variar a estratégia editorial que vínhamos adotando desde então – ao organizar dossiês em torno de questões específicas ou de autores escolhidos – e lançamos uma chamada para artigos de temática livre. Recebemos uma quantidade significativa de trabalhos que nos permitiu organizar dois números, um dedicado ao documentário, outro à ficção.

O vol. 10, n. 2, ao tratar de filmes orientados por diferentes preocupações e estilísticas, abordados também sob perspectivas variadas, demonstra o quanto o documentário se assume cada vez como forma aberta e mutante, que se vale de uma multiplicidade de recursos expressivos – em franco diálogo com a ficção – e pronto a enfrentar as forças com que o real o interpela e fustiga, seja no âmbito das existências subjetivas, seja na escala dos processos históricos e coletivos.

No artigo que abre esse número, “Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco”, Amaranta César analisa dois filmes que, ao confrontarem as ameaças que atingem os sujeitos filmados – caso de *Corumbiara* (Vincent Carelli) e de *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôrres) – instituem gestos de resistência e salvam modos de vida indígena, fazendo valer a dimensão performativa das imagens e a sua potência em suscitar acontecimentos no mundo.

Em “Três suposições sobre a adversidade no documentário”, Marcelo Pedroso distingue três princípios que sustentam os filmes que se põem numa relação de conflito entre o realizador e os sujeitos filmados. Tomando como exemplo principal a obra de Michael Moore, Pedroso explana sobre a

conciliação entre cumplicidade e adversidade, a dimensão ética daí derivada e a necessidade do reconhecimento mútuo do realizador e do sujeito filmado como adversários.

Fábio Ramalho, em “A apropriação de repertórios como operação amorosa”, detalha em filigrana o universo de citações e referências das canções interpretadas pela cantora e atriz Jeanne Balibar no documentário *Ne change rien*, de Pedro Costa. Ao se deter especialmente nas reverberações do verso de Gertrude Stein – “*Rose is a rose is a rose is a rose*” –, refrão de uma das canções, o autor mostra como a evocação da figura da amante traduz igualmente uma relação amorosa com o repertório das formas cinematográficas.

Victor Guimarães, em “O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo” extrai os traços mais significativos de um diversificado conjunto de filmes em um arco de experimentação e inventividade que inclui desde *Jogo de cena*, de Eduardo Coutinho, até *A cidade é uma só?*, de Adirley Queirós. Atento à diversidade estilística do conjunto, o autor sublinha as muitas maneiras de se promover o trânsito entre os regimes da ficção e do documentário.

A seção Fotograma Comentado é assinada por Glaura Cardoso. Em “Escrita e leitura do movimento no cinema de Aloysio Raulino”, a autora se detém em um plano de *Inventário da rapina* no qual o cineasta narra um episódio que, ao evocar o universo de Jorge Luis Borges, traduz, à maneira de um enigma, a relação entre a escrita do filme e seu atravessamento pelos personagens e espaços urbanos.

Maria Augusta Ramos, a cineasta que deixou seus estudos de música eletroacústica para se dedicar ao documentário, é entrevistada por Andrea França e José Carlos Avellar. Em uma conversa guiada pela atenção à especificidade dos recursos expressivos acionados pelo seu método de criação a realizadora fala, dentre outros assuntos, da importância de Bresson e Ozu em sua formação (dos quais herdou o rigor na composição dos planos e a economia narrativa), das passagens entre ator e personagem e da cumplicidade que mantém com os sujeitos filmados.

A seção Fora-de-campo, que fecha essa edição, traz um texto de Serge Cardinal, estudioso do som no cinema, traduzido por Cristiane da Silveira Lima. Em “Ouvir o lugar, compreender

o espaço, escutar a cena”, o autor descreve como as ocorrências sonoras (tanto na qualidade acústica quanto na identidade da fonte sonora) conduzem à criação do espaço fílmico pelo espectador, que divide sua escuta entre a apreciação da dimensão qualitativa da matéria sonora e atividade cognitiva que lhe permite construir o quadro situacional da narrativa.

Enfim, sem perder o foco de suas preocupações teóricas e críticas, este número de temática livre permitiu à revista reunir um grupo de artigos que primam pela diversidade de suas abordagens e pela consistência de seus argumentos, o que vem inteiramente ao encontro do modo com que o cinema tanto guarda e reproduz suas formas estabelecidas, quanto as lança em movimentos de deslocamento e mudança.

César Guimarães

TEMÁTICA

LIVRE

documentário



Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco

AMARANTA CESAR

Professora adjunta da UFRB, onde coordena o Grupo de Estudos e Práticas em Documentário e o Festival de Documentários de Cachoeira – CachoeiraDoc

Resumo: Através da análise de *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) e de *Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres, 2009), o presente artigo pretende refletir sobre o que acontece com o documentário quando ele nasce de um confronto com a vida ou um modo de vida em risco. À pergunta formulada por Marie-José Mondzain – “pode a imagem matar?” – sobrepõe-se outra: “o que e em que medida pode a imagem salvar”?

Palavras-chave: Documentário. Vídeo nas Aldeias. Cultura.

Abstract: By analyzing the documentaries *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) and *Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres, 2009), this study intends to examine what happens to documentary film when it is confronted with a threatened life or culture. If Marie-José Mondzain asks “can the image kill?”, this paper aims to pose the opposite question: “what – and in which extent – can the image save”?

Keywords: Documentary film. Vídeo nas Aldeias. Culture.

Resumé: À travers l'analyse de *Corumbiara* (Vincent Carelli, 2009) and *Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (Divino Tserewahú e Tiago Campos Tôres, 2009), cet article met en place une réflexion sur la façon dont le documentaire se confronte à la vie ou à un mode de vie menacés. À la question formulée par Marie-José Mondzain – “l'image peut-elle tuer?” – on juxtapose une autre: “qu'est-ce que, et dans quelle mesure, l'image peut-elle sauver”?

Mots-clefs: Cinéma documentaire. Vídeo nas Aldeias. Culture.

L'image, pas plus que l'histoire, ne ressuscite rien de tout. Mais elle "rédime": elle sauve un savoir, elle récite malgré tout.

Georges Didi-Huberman

Porque é um registro que nunca morre. Memória viva, que dura para sempre. Você vai falando como se estivesse vivo. É isso que eles acham importante: não deixar a coisa acontecer na aldeia sem registro. Sempre precisam da presença da câmera. E isso é muito bom para mim: sem mim não há comunidade. Eu sou um dos principais da comunidade.

Divino Tserewahú

Como há muito já se constatou, uma das dimensões fundamentais da imagem cinematográfica é o seu aspecto referencial, que permite sua atuação contra o desaparecimento, no tempo, dos gestos e movimentos do mundo. Em alguma medida, pode-se afirmar que a dimensão referencial das imagens está no cerne das ações proliferadas das câmeras no mundo atual. No entanto, não é possível perder de vista que, hoje, mais do que registrar, as câmeras passaram também a constituir os acontecimentos. Uma imagem, enquanto ação, parece atuar no mundo contemporâneo não apenas para salvaguardar os seus movimentos, fazendo-os resistir ao tempo, mas para garantir-lhes mesmo a existência ou a sobrevivência. Neste artigo, através da análise de dois filmes produzidos no contexto do *Projeto Vídeo nas Aldeias*, pretende-se abordar a maneira como as imagens articulam, em si mesmas, resistências e atuam no mundo como um impulso de sobrevivência. Trata-se, pois, de refletir sobre o que acontece ao documentário quando ele nasce de um confronto com a vida ou um modo de vida em risco. À pergunta formulada por Marie-José Mondzain (2002) – “pode a imagem matar?” – sobrepõe-se outra: “o que e em que medida pode a imagem salvar?”.

Abordarei as considerações sobre a provocadora pergunta de Mondzain posteriormente. Começemos, assim, tentando responder à questão inversa, analisando algumas imagens

produzidas para agirem como instrumento de salvamento, imagens feitas para funcionar como garantia de vida, a partir da crença na atuação jurídica de seu caráter referencial. São imagens de *Corumbiara* (2009), filme de Vincent Carelli, em que se expõe o confronto do documentário, e do documentarista, com o sobrevivente. Em 1986, mesmo ano em que fez seu primeiro vídeo para o projeto Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli recebeu o convite de Marcelo Santos, indigenista da Funai, para filmar os vestígios de um massacre de índios na gleba Corumbiara, no sul de Rondônia. Para Vincent, era a chance de dar ao vídeo uma “função de militância”, como ele afirma. E, para Marcelo, era “a última chance de registrar as evidências do massacre que iriam desaparecer a qualquer momento”, também segundo suas palavras. Desse primeiro impulso, evidentemente alicerçado no reconhecimento do valor jurídico do caráter referencial da imagem audiovisual, até a finalização de um documentário, passaram-se 20 anos. O que se conta em *Corumbiara* é justamente a trajetória que vai do registro ao filme, passando pela crise da fé na imagem e pela consciência do fracasso judicial. No âmago do filme estão dois momentos em que Vincent experimenta e ao mesmo tempo registra o primeiro contato com índios isolados sobreviventes do massacre. O primeiro deles é o contato com dois reminiscentes Canoé: uma aproximação de dupla via, efetivada pelo toque mútuo nos corpos, que a câmera registra com discrição. O contato parece ser conduzido por ambos os lados, a equipe da Funai e os dois índios que visivelmente compartilham o desejo de diálogo. A mulher Canoé fala muito e com eloquência, o que leva Vincent a interpretar como uma denúncia aquilo que, tempos depois, se descobriu ser apenas a narração da chegada da equipe e do contato. “Assim como ela tinha observado nossos passos, eles estavam acompanhando o movimento das fazendas, pegando plásticos, sacos de estopa para fazerem seus colares e suas bermudas”, conta Vincent, explicando como, refugiados entre fazendas, espreitando os vizinhos que os ameaçavam, os Canoé adaptaram-se às condições dos conflitos territoriais, recolhendo elementos das fazendas. As imagens do contato com os índios isolados são divulgadas internacionalmente pela *Reuters* e ganham ampla repercussão na região quando são exibidas em matéria no *Fantástico*. Diante das imagens que provam a existência dos índios, a Justiça Federal decreta a demarcação da área, mas o advogado dos fazendeiros, Dr. Flauzino, contesta. Em conversa com Vincent, ignorando o fato de ser ele o autor daquelas

imagens, o advogado questiona a sua veracidade: “como que você vai acreditar que um índio daquele nunca teve contato, um índio de roupa, vestido de colar de plástico (...), quem vai acreditar numa história dessas?!” Posteriormente, os fazendeiros, deputados e seus advogados montam o que Vincent chama de “verdadeira operação” para deslegitimar a descoberta da equipe comandada por Marcelo Santos. Eles vestem os índios e produzem novas imagens que ilustram matéria difamatória publicada no jornal do *O Estado de São Paulo*. O jogo de crença, descrença e farsa que se instala em torno dessas imagens dos Canoé sobreviventes, além da epifania a respeito da historicidade do índio e da exposição do imaginário perverso em torno de sua autenticidade, dizem do caráter precário das imagens em si mesmas. Quando se espera dela a evidência, a prova, a imagem aparece em sua ambiguidade, necessariamente instalada em um campo de forças heterogêneas que ela não é capaz de apaziguar. Há aqui um domínio de disputas pela imagem – e pelo imaginário – que é extensivo ao conflito territorial. Em um primeiro momento, esse confronto, ocupado no seu centro pela necessidade de construção e reconstrução de olhares, parece ter motivado Vincent a abandonar o projeto de documentário e se dedicar, com ainda mais afinco, a evidenciar “a verdade” para punir os culpados pelos massacres. E ele persiste em seus registros, lançando mão de procedimentos diversos, até se deparar com outro sobrevivente, o chamado “índio do buraco”. É esse encontro e a tentativa frustrada de registrá-lo que determina, definitivamente, a virada reflexiva que, 20 anos depois, tornou possível *Corumbiara*, o documentário, afastando o filme do propósito inicial do seu diretor.

Analisando a cena da tentativa de contato com o índio do buraco, tensionada, de um lado, pela câmera e, de outro, pela flecha, Clarisse Alvarenga observa:

Diferentemente de todos os demais contatos com índios isolados que são filmados em *Corumbiara* (2009), o encontro com o índio do buraco se destaca pela radicalidade dos gestos de parte a parte: alguém que decide filmar a todo custo versus alguém que não cede ao contato. (ALVARENGA, 2013: 120)

A experiência de filmar o índio do buraco coloca o realizador em risco e instala a crise. Diante do incômodo sentido pela sua insistência e agressividade em garantir uma imagem do “índio

do buraco”, Vincent diz ter pensado: “que filhos de uma puta a gente é”, tentando elaborar a complexidade das contradições das posições em jogo. Enquanto o índio do buraco se esmera em apagar seus rastros, inventando artifícios que camuflam seu corpo no espaço, a equipe da Funai e Vincent perseguem “evidências” e “vestígios”, perturbando-o na sua tarefa de existir. Para o índio, sobreviver significa permanecer invisível; para Vincent, para a Justiça, para a Funai, ao contrário, sua existência depende da visibilidade. “O índio só passará a existir se conseguirmos uma imagem dele: índio que ninguém viu é boato”, afirma Vincent. O “índio do buraco” está lá, existe, mas continua sendo um mistério. O filme é obrigado a lidar com a invisibilidade e a opacidade do índio, entendidas como gesto de resistência (resistência também ao filme), e com o fracasso do registro como produtor de evidências e reparador social. Da tensão que preenche o espaço entre a câmera e a flecha emerge, então, a atitude reflexiva que termina sendo a forma encontrada para que o filme exista. Para Clarisse Alvarenga, Vincent Carelli cria, com sua narração, “um fato para a câmera ao dizer que o índio reagiu mais fortemente a ele pelo fato dele estar com a câmera” (ALVARENGA, 2013: 125), e parece, assim, querer “garantir à câmera o lugar que lhe foi tirado”. É provável que ela tenha razão. Efetivamente, a narração auto-reflexiva assume no filme a função de tentar encontrar um lugar para a câmera, um sentido para a experiência de filmar os índios sobreviventes e para as imagens produzidas. O que nos interessa observar, no entanto, não é a justeza desses sentidos e do lugar que Vincent encontrou para si mesmo, mas o modo como esse gesto explicita a ambivalência fundadora de qualquer imagem, da qual depende o entendimento de sua atuação política. A narração dá às imagens o acompanhamento de um primeiro texto, para que elas possam ser compreendidas, menos pelos significados produzidos em relação a um referente do que pelo ato mesmo que as tornou possíveis. Trata-se, pois, de um gesto de *montagem*, na acepção de Georges Didi-Huberman (2003). Em um determinado momento do filme, Vincent reconhece que a questão deixa de ser “provar ou não provar” e passa a ser, em suas palavras, “contar a história”. A possibilidade de transformar essa experiência de mais de uma década em história parece estar vinculada à possibilidade de, pela montagem, retirar a imagem de um impasse entre o simulacro e a prova: ou ela não mostra nada ou ela mostra tudo. Como afirma Georges Didi-Huberman, “as imagens não oferecem

nunca *tudo à vista*; melhor, elas sabem mostrar a ausência a partir do *nem-tudo à vista* que elas nos propõem constantemente” (2003: 156). Assim, o lugar da imagem na (H)istória – e sua capacidade de salvamento – parece se articular com o fora de campo das vozes, textos e falas do qual depende sua visibilidade. É o que, de algum modo, defende também Marie-José Mondzain (2012), para quem a imagem, enquanto tal, não mostra nada; sua natureza é constituída pela espera do olhar. A imagem, ela afirma, só atinge sua visibilidade na relação que se instaura entre quem a produz e quem a vê; seus sentidos são tecidos, portanto, no lugar invisível da alteridade dos olhares. Por isso, para Mondzain, se há no regime das visualidades algo que mata ou violenta, isto seria o apagamento da ausência, da distância, do lugar da alteridade do olhar e do sujeito de fala, que é invisível mas inerente à imagem. Segundo ela, a história de Narciso “nos fala de um reflexo que mata”. A história de Medusa e Teseu nos dizem a mesma coisa: “a imagem nos olha e pode nos engolir”. A violência está, assim, nos dispositivos de crença e fabricação que são fundados na identificação. O que salva é sempre a produção de uma diferença, de um afastamento libertador: “viver, curar é afastar-se de toda fusão” (MONDZAIN, 2012: 29).

Para Mondzain, perguntar se uma imagem pode matar diz respeito a uma interrogação sobre “o elo entre o que vemos e o que fazemos” e, de certa maneira, “sobre o carácter performativo da imagem, com a diferença de peso que não perguntamos o que a imagem faz mas o que ela faz fazer” (MONDZAIN, 2012: 20). Quando nos perguntamos, em relação aos filmes do Vídeo nas Aldeias, em que medida uma imagem pode salvar, salvar pelo menos um saber, indagamos também a força performativa da imagem e sua capacidade de fazer acontecer – nesse caso, fazer ressurgir uma festa, um ritual. No cerne do dispositivo audiovisual construído pelo projeto coordenado por Vincent Carelli está não apenas a produção de imagens de registro mas também o visionamento dessas imagens, que provocam outras imagens e, simultaneamente, as ações a serem por elas registradas – como podemos observar na sequência inicial de *Corumbiara*, em que o cineasta conta a primeira experiência do projeto com os índios Nambiquara que deu origem ao filme *Festa da moça* (1987): “Esse jogo de espelho ia gerando um entusiasmo e, com a possibilidade de se ver na telinha, os Nambiquara começam a delirar e a

gente com eles. Eles, então, (...) furam o nariz de trinta jovens numa cerimônia que não se realizava há vinte anos”. A força do dispositivo criado – filmar, mostrar, filmar novamente – e do que Vincent chama de “jogo de espelho” está, pois, na origem do projeto.

Como poderia uma imagem salvar, sendo ela baseada no que Vincent chama de “jogo de espelho”? Estaria aqui em causa um princípio de identificação, que é, para Mondzain, justamente onde pode residir a violência do regime das visualidades? A análise de uma das raras produções do Vídeo nas Aldeias que fracassa na sua proposição de retomar e registrar o ritual pode nos ajudar a enfrentar essas questões. Trata-se de *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* (2009), filme realizado em colaboração entre o cineasta Xavante Divino Tserewahú, que tem no seu currículo alguns filmes premiados sobre rituais tradicionais Xavante, e Tiago Campos Tórres, que dirige filmes e ministra oficinas no Projeto Vídeo nas Aldeias. *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* narra o caminho tortuoso trilhado por Divino, durante oito anos, para fazer o filme sobre o ritual de nomeação das mulheres Xavante, praticado unicamente em Sangradouro, uma das centenas de aldeias Xavante do Brasil. Desde que resolveu fazer um filme sobre o tema, em 2001, todas as tentativas de realização da festa foram interrompidas graças a uma sucessão de acidentes, envolvendo doenças e óbitos, conforme nos conta Divino no filme. Mas o percurso da narrativa revela também outro impedimento: são as relações sexuais que acontecem fora do casamento durante os quatro meses de ritual que suscitam a resistência dos jovens e parecem atravancar a realização da festa. Diante da dificuldade, o filme passa a incorporar este debate, que tem como pano de fundo a história de evangelização da aldeia situada numa missão salesiana. A montagem nos conduz alternando os debates em que se negocia a realização do ritual às entrevistas com jovens e velhos da comunidade e às conversas entre Divino e Tiago na ilha de edição. Ao passo que vamos compreendendo as dificuldades dos jovens em realizar a festa nem sempre condizente com a perspectiva tradicional dos mais velhos, vamos também acompanhando o processo de elaboração da relação do próprio Divino com o ritual. Na frente do computador, na sequência que figura como o ato reflexivo de montar o filme, Divino revela para Tiago que ele mesmo foi concebido numa relação entre seu

tio e sua mãe durante o ritual que lhe deu um nome Xavante. A maneira como Divino vai tecendo uma compreensão da sua própria história, revelando as complexidades dos sentimentos que nutre em relação a ela, é exemplar dos dilemas enfrentados pelos Xavante de Sangradouro, situados entre a defesa da tradição e a evangelização que, contraditoriamente, os salvou do extermínio. São esses dados que tornam também complexa a produção de filmes nesse contexto, como se pode perceber pelas declarações de Vincent Carelli, que assina o roteiro do filme, em parceria com Divino e Tiago:

O nosso desafio era conseguir mostrar as transformações e contradições geradas na comunidade a partir do contato. Uma coisa é o segredo do ritual, outra é o segredo do mundo cotidiano, da realidade contemporânea. Porque existe um conflito entre aquilo que se vive e o que se deseja mostrar nos filmes. Embora isso ocorra também em outras comunidades, nos Xavantes isso é latente. A câmera é vista como um instrumento de registro da “cultura”, capaz de trazer de volta o mundo idealizado da tradição. Desde o início, o interesse dos Xavante voltou-se para a documentação de suas festas de iniciação, rituais estruturantes de sua sociedade. (CARELLI, 2010: 65)

Nesse sentido, é interessante notar em uma sequência fundamental do filme a maneira como os registros feitos em 1967, pelo missionário Adalbert Heide, são exibidos na praça e os efeitos que eles têm sobre os índios. Sentados no centro da aldeia, em cadeiras reunidas sobre o chão de terra e em frente à tela improvisada, homens mais velhos assistem às imagens realizadas há 40 anos pelo missionário alemão, que guarda vasto acervo de imagens dos Xavante de Sangradouro e que divide com Divino o protagonismo do filme mais recente realizado na região, o premiado documentário dirigido por Tiago Campos, *O mestre e o Divino* (2013). As imagens, filmadas em película, mostram em planos abertos longas sequências do ritual. Os velhos se reconhecem, reconhecem os parentes, avaliam os gestos, examinam a tradição e ensaiam com os olhos a sua retomada. A exibição das imagens de arquivo constituem o processo do filme e são exibidas para provocar um tipo de engajamento muito particular, capaz de gerar matéria para o filme que se realiza: a imagem de arquivo deve engendrar uma ação, e é para isso

que ela é mostrada no centro da aldeia. Se a imagem parece ser convocada pelo seu caráter referencial – filma-se para guardar e lembrar –, não se pode deixar de considerar o seu caráter performativo; trata-se de uma imagem que atua como força ativa no mundo – filma-se para fazer, faz-se para filmar. Conforme o esperado, as imagens do missionário agem no desejo de atuação dos mais velhos. A imagem do passado deve, assim, articular-se com o presente na materialidade dos corpos: ela não simplesmente aciona uma memória, ela precisa operar uma passagem corporal entre os tempos. Acontece que essa passagem não se realiza aqui, ao contrário do que acontece em muitos filmes produzidos pelo Vídeo nas Aldeias, a exemplo de *Festa da moça* (Vincent Carelli, 1987) e *Hiper mulheres* (Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette, 2011). *Mulheres Xavante sem nome* parece explicitar que entre a imagem e a retomada do gesto registrado nela há um espaço de negociação, de mediação, que é um espaço de fala. É nesse sentido que é possível falar aqui de salvamento e não de violência, porque, como afirma Marie-José Mondzain (MONDZAIN, 2002: 56), “o visível não mata no campo de uma fala sempre ativa. (...) O que é violento é a manipulação dos corpos reduzidos ao silêncio do pensamento fora de toda alteridade”. A possibilidade de atuação política da imagem sustenta-se pela palavra dada pelo prazer de ver que é ofertado nela – na imagem.

Mas o que exatamente está em jogo em *Pi’õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome* se o ritual não ressurgir, não volta do passado? O que acontece quando, diferentemente do que se vê em um filme como *Hiper Mulheres*, a tradição não é, digamos assim, salva? A retomada e a reencenação da tradição, pelo e com o documentário, parecem estar vinculadas a uma atitude reflexiva diante da cultura que corresponde ao que Manuela Carneiro da Cunha chama de “cultura com aspas”. Segundo ela, “vários povos estão mais do que nunca celebrando sua ‘cultura’ e utilizando-a com sucesso para obter reparação por danos políticos” (CUNHA, 2009: 313). Um filme como *Mulheres Xavante sem nome* explicita outra dimensão dessa dinâmica, menos explorada e talvez até menos desejada pelos próprios cineastas. Não se trata de salvar um saber tradicional e celebrar a “cultura”, mas de ativar a percepção histórica, fazer vibrar uma história. Interessa mostrar que a diferença, que demarca o território, é negociada permanentemente e é atravessada por forças antagônicas e

heterogêneas. O que se pode notar em *Mulheres Xavante sem nome* é o documentário atuando como força catalizadora da História, e não somente da memória. E isto se dá não apenas quando a demanda referencial não pode ser satisfeita, porque o ritual já não acontece mais, mas também quando a dimensão performativa da imagem falha, ou seja, quando o documentário enquanto ação na comunidade não é capaz de provocar a retomada do ritual. Mas não é só isso: por um lado, o filme torna muito claro que o documentário na aldeia engaja e é resultado do destino político que se dá, na comunidade, à paixão ofertada pelas imagens; por outro lado, a presença do documentário, enquanto prática, na aldeia, instala a imagem num lugar essencialmente político. Se a imagem salva é porque, no fora de campo da fala, ela passa a ser um dos elementos articuladores da comunidade em si mesma.

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, Clarisse. A câmera e a flecha em Corumbiara. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 118-127, Jan/Jun 2012.
- CARVALHO, Ana; CARVALHO, Ernesto de; e CARELLI, Vincent (Org). *Vídeo nas aldeias: 25 anos*. Olinda: Editora Vídeo nas Aldeias, 2010.
- CESAR, Amaranta. Tradição (re)encenada: o documentário e o chamado da diferença. *Devires*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 86-97, Jan/Jun 2012.
- CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'image, peut-elle tuer?*. Paris: Bayard Éditions, 2002.

Data do recebimento:
26 de março de 2014

Data da aceitação:
24 de junho de 2014



Três suposições sobre a adversidade no documentário

MARCELO PEDROSO

Documentarista e mestre em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo: O artigo levanta três suposições em torno de um tipo específico de documentário, aquele em que o realizador se coloca no que passo a chamar de um regime de adversidade em relação aos sujeitos filmados. Com isso, o texto propõe parâmetros para a observação analítica de um modo de produção que acompanha o documentário ao longo de sua evolução histórica, mas que ainda carece de uma bibliografia mais extensa para seu exame.

Palavras-chave: Documentário. Adversidade. Conformidade. Cumplicidade.

Abstract: The article poses three assumptions around a particular type of documentary, one in which the director is placed on a regimen of adversity in relation to the filmed persons. Thus, we propose parameters for the analytical observation of a mode of production that accompanies the documentary along its historical development, but still lacks a more extensive bibliography for examination.

Keywords: Documentary. Adversity. Conformity. Complicity.

Resumé: L' article pose trois hypothèses autour d' un type particulier de documentaire, celui dans lequel le réalisateur se place dans un régime d' adversité par rapport aux personnes qu' il filme. Ainsi, je propose les paramètres pour l' observation analytique d' un mode de production qui accompagne le documentaire au long de son développement historique, mais qui manque encore d' une bibliographie plus étendue pour l' examen.

Mots-clés: Documentaire. Adversité. Conformité. Complicité.

Proponho-me neste artigo a desenvolver três suposições em torno do tipo particular de documentário em que o diretor se coloca em situação de conflito com relação às pessoas que filma. Esse campo específico de práticas, que acompanha o documentário ao longo de sua evolução histórica, encontra ainda pouca bibliografia voltada para seu exame. Um dos autores que se dedicaram a debater a questão foi o francês Jean-Louis Comolli, através da publicação, em 1995, do artigo “Mon ennemi préféré?”, posteriormente reescrito e publicado no Brasil em 2008 com o nome de “Como filmar o inimigo?”. Em suas duas versões, o texto se volta para o debate de aspectos estéticos e políticos com os quais o autor se deparou ao filmar, em diferentes ocasiões, militantes do *Front National* (FN), partido francês de extrema direita e orientação xenófoba, frente ao qual o autor-documentarista guarda divergências. O inimigo, no caso de Comolli, ganha corpo na figura de Jean-Marie Le Pen, antigo líder do FN que foi filmado pelo autor francês durante campanhas presidenciais.

As reflexões elaboradas a seguir dialogam com os textos de Comolli, mas se fundam também em minha própria experiência pessoal enquanto documentarista. É a partir delas que tento circunscrever o horizonte contido nas três suposições. Embora eu recorra a exemplos para ilustrar algumas situações, meu esforço na formulação das suposições está ligado a uma tentativa de delimitar pontos que se apliquem a uma observação geral dos documentários em que o conflito ou a divergência são cultivados como elementos impulsionadores do fazer-filme. Para isso, recorro a um vocabulário específico a fim de designar o campo de práticas que pretendo abordar.

É assim que chego ao horizonte em que sugiro um recorte sobre a natureza das relações que um documentarista pode desenvolver com as pessoas que filma a partir de dois polos, em princípio distintos, que se assentam sobre a órbita de regimes de *conformidade* ou de *adversidade*. Proponho que, em se tratando de documentários, não importa qual seja o outro com quem o diretor vai se relacionar, ao iniciar o filme, ele pode ser movido por uma *inclinação* de conformidade ou de adversidade em relação ao mesmo. Trata-se de uma espécie de propensão do ânimo do realizador, que pode ter efeito momentâneo ou duradouro, mas que o guia em geral no gesto fundador do filme, podendo ou não sofrer modificações ou atenuações ao longo de seu processo.

Por conformidade ou adversidade, eu não entendo uma disposição de *simpatia* ou *antipatia* do documentarista em relação aos sujeitos filmados. Não se trata de *gostar* ou *não gostar* da pessoa com a qual o realizador vai se relacionar. É preciso olhar para os conceitos a partir da proposição de uma zona de *convergência* ou *divergência* que envolveria a subjetividade das pessoas ligadas pela realização do filme. Essa zona de convergência ou divergência cria um campo de identificação entre as partes que se inscreve dentro de uma racionalidade de ordem política.

A compreensão do termo “político” aqui evocada diz respeito a uma divisão social baseada na disputa ou no conflito entre partes com visão de mundo ou interesses antagônicos. A fim de localizar o conceito, recorro à distinção proposta por Chantal Mouffe entre as categorias de “político” e “política”.

Por “o político” refiro-me à dimensão do antagonismo inerente às relações humanas, um antagonismo que pode tomar muitas formas e emergir em diferentes tipos de relações sociais. A “política”, por outro lado, indica o conjunto de práticas, discursos e instituições que procuram estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são sempre conflituais porque são sempre afetadas pela dimensão do “político”. (MOUFFE, 2005: 20)

Entendendo por política a busca de “criação de uma unidade em um contexto de conflitos e diversidade”, o político, de seu lado, liga-se ao estabelecimento de dois campos, onde um “nós” se opõe a um “eles” (MOUFFE, 2005: 20). É nessa oposição que eu localizo a natureza da relação que une o documentarista ao sujeito filmado em regime de adversidade, sendo que a oposição pode encontrar razões ideológicas, morais ou sociais, entre outras.

No documentário, portanto, os ânimos de conformidade ou adversidade dizem respeito à disposição observada estritamente no âmbito do espírito do *documentarista* – pois é dele, em geral, que parte o desejo de realizar o filme. Trata-se de uma propensão *dele* em relação aos sujeitos filmados, de como *ele* é inicialmente movido a se relacionar com o outro – e não de como o outro se entende em relação a ele. Ao estado de conformidade, ligam-se sentimentos de afinidade referencial: embora o realizador possa se localizar num contexto completamente *adverso* ao do sujeito

filmado, ele nutre em relação ao outro um sentimento afim, de alinhamento; eles pertencem a uma racionalidade de ordem política de natureza *convergente*. Já no regime de adversidade, instituem-se sentimentos contrários, de não afinidade, de discordância: o documentarista se situa, com relação àquele que vai filmar, numa racionalidade de ordem política de natureza *divergente*. Trata-se de um tipo de relação que não está ligada a uma comunhão ou um alinhamento entre as partes, mas essencialmente a um conflito ou uma divergência.

Não se pode, no entanto, confundir conformidade com *cumplicidade*. Entendo que *cumplicidade* se refira a um estado de *colaboração* que se institui entre documentarista e sujeitos filmados e que é imprescindível à maioria dos filmes. A *cumplicidade* entre as partes, em menor ou maior grau, é condição para a realização de praticamente todo documentário. Na maioria deles, o desejo do diretor de fazer um filme precisa encontrar o desejo dos futuros personagens de se tornarem parte do mesmo. Esse princípio é responsável pelo surgimento de um *pacto* entre as partes, que institui um terreno de *cumplicidade* entre elas.

A *cumplicidade* é um regime de *estar-junto* para fazer o filme. Trata-se de um envolvimento de natureza intersubjetiva que se manifesta afetivamente e que é posto em prática, voluntária e reciprocamente, entre as partes durante a produção do documentário (podendo ou não se estender para além dela). A *cumplicidade* se constrói *processualmente*. Ela vai se afirmando, em geral, ao longo de um convívio que se inicia na pré-produção (pesquisa) e se intensifica na produção propriamente dita (filmagem). Em algumas concepções de documentário, o sucesso da filmagem é aferido pelo grau de *cumplicidade* que ela consegue instalar entre o documentarista e as pessoas filmadas: tanto maior for a *cumplicidade*, maior será a *naturalidade* da cena e, logo, melhor resultado terá o filme (segundo esse pensamento, a *cumplicidade* atuaria na redução da distância entre sujeito e objeto, suposição típica do regime representativo).

Curiosamente, a *cumplicidade* – ao menos em sua dimensão presencial – não costuma ser cultivada na etapa de finalização (montagem) dos documentários. Esse é um espaço, segundo entendimento majoritário, reservado ao diretor e seu colaborador imediato, o montador. Logo, a *colaboração* (ou *cooperação*), instituída e desejada ao longo da pesquisa e da filmagem, sofre uma

breve interrupção no período da montagem e volta a ser alimentada (quando o é) na ocasião do lançamento do filme, momento em que as pessoas que geraram os personagens do documentário são normalmente convidadas a ver o resultado no cinema.

Mas, se a cumplicidade é *condição* para a realização da maioria dos documentários, ela não deve ser confundida com um regime de conformidade entre o documentarista e os sujeitos filmados. Conformidade e cumplicidade não são a mesma coisa: o diretor pode estabelecer uma relação de cumplicidade com os sujeitos filmados sem estar necessariamente associado a uma racionalidade de ordem política de natureza convergente para com eles. Isso leva à *natureza paradoxal* do documentário que tento definir, aquele em que o diretor cultiva uma relação de adversidade com as pessoas que filma. O paradoxo desse tipo de filme consiste exatamente na necessidade de encontrar um *arranjo conciliável* entre duas forças em princípio opostas: de um lado, a propensão do realizador à adversidade para com os sujeitos filmados e, de outro, o imperativo da cumplicidade entre as partes que se impõe à realização da maioria dos filmes documentais.

O que me leva a uma primeira suposição: a de que o documentário realizado a partir de uma inclinação adversativa do diretor para com os sujeitos que vai filmar opera necessariamente dentro de um regime de excepcionalidade, porque o imperativo da cumplicidade implica numa determinação conformativa do ânimo do documentarista em relação à racionalidade de ordem política do sujeito filmado. Em outras palavras, havendo uma inclinação manifestamente adversativa do documentarista para com os sujeitos que pretende filmar, o princípio da cumplicidade, normalmente fundador do pacto documental, é posto em xeque, podendo passar a ser cultivado em condições excepcionais ou simplesmente abolido. A fim de ilustrar uma situação em que a adversidade manifesta resulta num terreno de não cumplicidade entre as partes, evoco o exemplo do documentarista norte-americano Michael Moore.

Um polo de poder antagônico aos sujeitos em adversidade

Consagrado pela obtenção de prêmios como Oscar de Melhor Documentário (*Tiros em Columbine*, 2002) e Palma de Ouro no Festival de Cannes (*Fahrenheit 11 de Setembro*, 2004), Michael Moore aparece comumente como protagonista de seus

próprios filmes, nos quais levanta a agenda de grandes temas da sociedade americana: o funcionamento do sistema de saúde, a cultura disseminada do porte doméstico de armas, os atentados do 11 de Setembro, etc.

Os filmes tomam partido em causas coletivas, posicionando-se contra o que consideram injustiças atribuídas a grandes corporações, grupos econômicos ou governos. Enquanto tal, são documentários que elaboram hipóteses para servir de mote a uma filmagem que se lança no mundo histórico a fim de realizar uma investigação sobre os temas escolhidos – mas que acaba obtendo como resultado investigativo, quase invariavelmente, a confirmação da suspeita inicialmente estabelecida. Essa suspeita se funda usualmente sobre um funcionamento inadequado das instituições, públicas ou privadas, causadas por desvios de conduta de seus controladores, sejam dirigentes de empresas, líderes partidários ou políticos. São essas, afinal, as pessoas que Michael Moore situa numa zona de adversidade.

Uma estratégia performativa muito comum ao diretor consiste em criar situações de humor a partir da recusa em participar do documentário das pessoas que ele localiza na área de adversidade. Se elas se recusam a participar, é porque reconhecem a predisposição adversativa que o documentarista alimenta em relação a elas próprias, o que as leva a não aderir ao território de cumplicidade. O reconhecimento que essas pessoas são capazes de realizar da inclinação adversativa do realizador se deve ao fato de ele assumir, no momento da *inscrição verdadeira*¹ ou em circunstâncias que lhes são anteriores, uma postura de *hostilidade* em relação às mesmas – mas uma hostilidade cínica, travestida de polidez.

Para ilustrar, cito dois exemplos tirados do documentário *Fahrenheit 11 de Setembro*. No primeiro deles, Michael Moore persegue insistentemente o então presidente americano George W. Bush para tentar conversar com ele. Claramente localizado na área de adversidade, o ex-chefe de Estado é tido no filme como despreparado e irresponsável, alguém que se deixa levar por interesses particulares na hora de tomar decisões que dizem respeito à vida de milhões de pessoas – como ao declarar guerra ao Iraque. Numa cena em que Moore tenta a todo custo, e em meio a uma multidão de jornalistas, aproximar-se do ex-presidente, o mesmo se esquivava, recusando-se a colaborar

1. Definida como o momento específico em que câmera e corpo filmado dividem uma mesma duração (COMOLLI, 2008: 224-230).

com o filme e aconselhando o documentarista a conseguir um “emprego decente”. Trata-se de um caso evidente em que o pacto documental não se estabelece porque o desejo do cineasta de realizar o documentário esbarra na indisposição do sujeito filmado em fazer parte dele.

Em outra cena, Moore se posta em frente ao Congresso americano com um alto-falante em mãos e passa a convidar os congressistas a ler a Lei Patriótica, responsável pela limitação dos direitos civis em função do combate ao terrorismo. Movido pela hipótese de que os parlamentares haviam assinado a lei sem sequer conhecê-la direito, o documentarista aborda os congressistas indagando-lhes: “Por que tão poucos membros do Congresso – na realidade apenas um – têm seus filhos no Iraque? O senhor enviaria os seus para combater?”. Como resposta, os congressistas abordados apenas se afastam sem sequer falar com o cineasta.

A recusa das pessoas localizadas na área de adversidade em participar de seus filmes é registrada e capitalizada por Michael Moore como uma confirmação de sua hipótese – a de que suas atitudes são inadequadas às funções que desempenham ou de que suas posições são nocivas ao interesse coletivo –, e não vista como resultante da inclinação adversativa que ele deposita sobre elas. No caso do diretor norte-americano, a adversidade é intransigente, não se deixa transformar durante o processo do filme porque o diretor se coloca como enunciador esclarecido: embora assuma a aparência de uma investigação, a filmagem não passa, na verdade, de um processo em que o cineasta vai confirmar o saber que acredita deter sobre aqueles que deseja filmar. A recusa a participar do filme daqueles cuja racionalidade de ordem política é divergente da dele torna-se então uma condição para que o filme exista – e que só pode ser alcançada a partir do cultivo da postura adversativa.

O caráter declaradamente militante de Michael Moore em seus filmes, cujo horizonte político se configura pelo confronto a personagens que ocupam espaços referendados de poder através de uma inclinação adversativa, conduz justamente ao conceito de *poder* tal como pretendo abordá-lo neste estudo. Partindo de um ideário que institui a divisão do social como “constitutiva do próprio político, o poder surge como um polo simbólico que

transcende a sociedade e no qual ela não aparece como unificada nem como indivisa, mas como *resolvendo* suas divisões” (CHAUÍ, 2010: 170; grifo meu).

O poder seria esse polo no qual a sociedade simboliza para si mesma o modo como trabalha com suas divisões internas. Ora, esse caráter transcendente do poder vai ser representado imaginariamente: em vez de aparecer como transcendente e como campo simbólico (no qual a sociedade mostra para si mesma sua maneira de trabalhar com os conflitos internos) o poder vai aparecer como um polo (externo e *não transcendente*). O lugar da exterioridade aparece, então, como o lugar do poder. Por quê? Se o poder se confundir com a sociedade, se fizer parte dela, não poderá realizar a tarefa que lhe incumbe, isto é, oferecer à sociedade uma visão unificada de si mesma. (CHAUÍ, 2010: 170)

Para que o poder possa dar à sociedade essa visão de si unificada, prossegue Marilena Chauí, ele aparecerá identificado com certas imagens encarregadas de produzir a unificação do social a despeito da sua divisão real: formam-se, então, as imagens do *Estado*, dos *governantes*, dos *dirigentes* como um polo exterior à sociedade e que, pela virtude dessa exterioridade, podem dominá-la inteiramente e unificá-la (CHAUÍ, 2010: 170, grifos meus). É por isso que, ainda de acordo com a autora, quando o sujeito de conhecimento, inserido no regime da representação, pretende que, para conhecer o objeto, ele precisa estar separado deste, ser-lhe externo, o que está pretendendo não é uma posição de conhecimento, mas uma posição de *poder* (CHAUÍ, 2010: 170, grifo meu).

Em seus filmes, Michael Moore se coloca como sujeito externo e separado daqueles que eleger para seu regime de adversidade: não por acaso, trata-se de pessoas que coincidem com as imagens que encarnam o poder na sociedade moderna: os governantes, dirigentes, lobistas. Em suas investidas sobre o mundo, o documentarista apenas *pretende* se relacionar com essas pessoas, mas não busca fazê-lo de fato: ele não opera em termos reflexivos ou dialógicos com as figuras de alteridade em zona adversativa. Mas, pelo contrário, cultiva a não cumplicidade delas a partir de sua própria propensão adversativa como forma de instituir para si mesmo um lugar de poder – um poder que se constitui pela mesma

natureza estrutural daquele que deseja combater. Trata-se de um poder paralelo e autoproclamado, que se subleva contra o poder instituído – mas dentro de sua mesma lógica.

Sem operar deslocamentos efetivos, o documentário agencia sujeitos em adversidade que se agridem na mesma medida em que se repelem. Michael Moore responde ao poder socialmente atribuído aos governantes e dirigentes empresariais a partir de um poder que ele investe em seu próprio cinema, localizando-se enquanto polo externo e esclarecido sobre a alteridade em zona adversativa. Não há relações dialógicas, o conhecimento é da ordem da representação. A ausência de cumplicidade em decorrência da adversidade, no lugar de inviabilizar o documentário, torna-se-lhe fundadora.

A adversidade em face da ética

No caso de Michael Moore, a adversidade é cultivada de forma manifesta, seja na tomada ou em circunstâncias que lhes são anteriores – o que resulta num quadro de não cumplicidade dos sujeitos filmados. Em outras situações, porém, o documentarista pode tentar desenvolver uma relação de maior proximidade com relação aos sujeitos que localiza em área de adversidade. Essa opção se estabelece a partir da coabitação de dois desejos aparentemente contraditórios, que Comolli situa em torno das disposições a *combater* e ao mesmo tempo *compreender* aquele que filma (2008: 126). Na primeira versão do texto, de 1995, o autor afirma que o risco de filmar o inimigo estaria justamente nesse pêndulo que oscila entre a hostilidade e a conivência ou complacência (1995: 46). Para Comolli, filmar o inimigo refere-se fundamentalmente a esse gesto de natureza ambígua em que dois sentimentos se misturam: de um lado, o desejo de compreender e, de outro, o de combater. Significaria então dar corpo ao inimigo talvez não exatamente para lhe dar vida, mas fazê-lo para criar condições de melhor enfrentá-lo em seguida.

Ora, se a adversidade manifesta tende a resultar num quadro que inviabiliza a cumplicidade, uma das soluções a que o documentarista inserido nesse contexto pode recorrer a fim de estabelecer um território de maior proximidade com as pessoas que deseja filmar consiste na *ocultação* de seu ânimo adversativo – o que conduz ao quadro de *cumplicidade excepcional* e o

coloca necessariamente em face de questões éticas complexas. Para muitos autores, a ética se constitui enquanto elemento determinante e mesmo fundador do documentário (NICHOLS, 2005; SALLES, 2005; RAMOS, 2004). Por ética, Ramos entende um conjunto de valores, coerentes entre si, que fornece a visão de mundo que sustenta a valoração da intervenção do sujeito nesse mundo. Segundo o autor, a ética compõe “o horizonte a partir do qual o cineasta e espectador debatem-se e estabelecem sua interação, na experiência da imagem-câmera/som conforme constituída no corpo a corpo com o mundo, na circunstância da tomada” (RAMOS, 2008: 33).

A ética do documentário, afirma Ramos, não é algo estático, que pode ser definido dentro de um panorama valorativo, mas se estabelece a partir de um modo de enunciar que varia em pelo menos quatro grandes formações do século 20. São elas: a ética educativa (ligada à voz do saber), a ética da imparcialidade (associada ao cinema direto americano e seu princípio observacional), a ética interativa (que admite e assume a intervenção do documentarista e da sua equipe no mundo) e, finalmente, a ética modesta (fundada numa retração do campo do saber à própria experiência do documentarista, como nos filmes em primeira pessoa) (RAMOS, 2008: 35 a 39).

Ramos insiste na necessidade de frisar a dimensão histórica que incide sobre a própria posição do sujeito que enuncia, afirmando que, por exemplo, a ética que norteou Robert Flaherty a realizar *Man of Aran* (1934) poderia entrar em conflito com pressupostos éticos hoje dominantes.

A definição do campo do documentário deve extrapolar o horizonte do *eticamente correto*, aprofundando e valorando sua dimensão histórica. Ao distanciarmos a definição de documentário do campo monolítico da verdade, criamos um espaço onde podemos discutir a distância de nossa crença em relação à voz que enuncia as asserções sobre o mundo, sem que tenhamos necessariamente de questionar o estatuto documentário do discurso narrativo. (RAMOS, 2008: 34; grifos do autor)

De seu lado, Nichols estima que a ética existe para regular a conduta dos grupos nos assuntos em que regras inflexíveis ou leis não bastam. Como exemplo, ele se pergunta se deveria Jean

Rouch ter advertido os membros da tribo Hausa, filmados durante cerimônia de posseção em *Os mestres loucos* (1955), de que suas atitudes poderiam parecer bizarras, senão bárbaras, àqueles que não estivessem familiarizados com seus costumes e suas práticas, a despeito da interpretação que a *voice-over* proporciona. Ou ainda se deveria Michael Moore ter dito aos habitantes de Flint, em Michigan, entrevistados por ele em *Roger e eu* (1989), que talvez os fizesse parecer tolos, no intuito de que a General Motors aparentasse ser ainda pior (NICHOLS, 2008: 35).

O autor é particularmente sensível aos “efeitos imprevisíveis que um documentário pode ter sobre os que estão representados nele” e afirma que as questões éticas se impõem justamente para tentar minimizar esses efeitos. “A ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para os que estão representados no filme como para os espectadores” (NICHOLS, 2008: 36). Nichols propõe o princípio do “consentimento informado” como forma de o cineasta lidar com essas questões. Embasado na antropologia, na sociologia, na experimentação médica e em outros campos, o “consentimento informado” sugere que “se deve falar aos participantes de um estudo das possíveis consequências de sua participação”, mas o próprio autor admite que há casos em que esse pacto se torna insuficiente. “Até que ponto o cineasta pode revelar honestamente suas intenções ou prever os efeitos reais de um filme?” ou “Que obrigação têm os documentaristas com as pessoas que são tema de seus filmes, no que diz respeito ao público ou à própria concepção de verdade?” são questões que Nichols coloca (2008: 37).

A preocupação ética circunscrita pelo autor se define portanto como uma tentativa de *proteger* o sujeito filmado de possíveis efeitos negativos que a exposição de sua imagem e sua fala possam vir a ter depois do filme pronto. Em face a essa perspectiva, eu gostaria de abordar o problema a partir da questão da montagem. Trata-se de uma etapa da realização do filme em que, conforme dito antes, é suspenso, ao menos em sua dimensão presencial, o processo de cumplicidade entre documentarista e sujeito filmado. Ficando o documentarista a sós com o material filmado, instala-se um distanciamento dele com aquele com quem vinha firmando um pacto de cumplicidade: o

diretor passa a gozar de soberania para organizar as imagens e os sons da maneira como bem entender, restando ao sujeito filmado apenas a *confiança* que deposita sobre o realizador e raramente algum espaço de decisão sobre como será construída a narrativa do filme ou como esse sujeito será inserido no mesmo.

Essa separação se opera a partir da mesma lógica de *poder* definida por Marilena Chauí e aqui aplicada por analogia ao funcionamento do documentário. O poder exercido pelo realizador na montagem, momento em que deliberadamente se separa do sujeito filmado para organizar narrativamente o filme, estabelece-se como uma dimensão exterior à tomada – instância constituidora das imagens e dos próprios personagens que protagonizam o documentário – e enquanto um recurso que promove a unificação da obra a despeito da própria fragmentação do processo de sua realização, submetendo-a à ilusão da continuidade espaço-temporal através do fluxo narrativo. Pelo poder de que se investe na montagem, o documentarista se coloca como um polo exterior ao filme, passando, através da própria separação, a dominar inteiramente sua narrativa e unificar seus fragmentos.²

É, portanto, sobre o diretor e nesse momento específico da realização do documentário que mais deve pesar o senso de responsabilidade e cuidado em relação aos personagens. Gozando do poder trazido pela separação, o realizador precisa manter-se fiel àqueles (sujeitos filmados) que não estão mais ao seu lado e lhe creditaram confiança num regime que poderia ser visto como uma estranha manifestação de democracia representativa, em que os representados não elegeram seu representante, mas foram eleitos por ele – e agora precisam acreditar que ele lhes retribuirá a confiança e dedicação com lealdade na organização narrativa do filme. O princípio ético de um documentário poderia então ser mensurado pelo grau de restrição que consegue impor ao poder do diretor durante a montagem: a ética atuaria, segundo esses termos, como um *mecanismo invisível de preservação* da cumplicidade estabelecida entre o realizador e os sujeitos filmados durante a tomada, tentando eliminar ou diminuir a separação que se determina entre eles durante a etapa de montagem – que se configura como um dos campos de poder do cineasta.³

2. Assim como ao diretor é demandado que se aproxime ao máximo dos sujeitos filmados durante a produção a fim de estreitar a cumplicidade e diminuir sua distância em relação a eles, naturalizando o quanto possível a relação, ao montador é prescrito exatamente o contrário: que não participe das filmagens, que não conheça as pessoas, que não visite as locações, que permaneça o mais distante possível do processo do documentário, pois sua “não contaminação” contribui para que o realizador volte a assumir uma posição de exterioridade em relação às experiências vividas na filmagem.

3. A separação ocorre (também) porque vinculada ao modelo industrial de compreensão da autoria que estabelece que os méritos artísticos do filme, assim como o seu sucesso ou fracasso comercial são atributos do diretor: ele pode fazer um filme *com* (e não *sobre*) os moradores de determinada comunidade, mas a autoria do documentário e logo seus direitos comerciais continuam sendo dele, em partilha com a instituição produtora ou financiadora, e raramente são divididos com as pessoas filmadas. E, quando o são, correspondem a percentuais minoritários.

E aqui consigo chegar ao ponto em que a ética toca a adversidade. Ora, se agir eticamente com relação aos personagens se baseia no quanto o realizador é capaz de, embora numa posição de poder, restituir uma dimensão de cumplicidade com aqueles com quem interagiu durante a filmagem, a configuração de um campo ético no regime adversativo vai sempre estar condicionada ao paradoxo da própria definição desse tipo de documentário, que reside, conforme exposto anteriormente, na busca de uma conciliação entre duas forças em princípio opostas: a propensão mesma do realizador à adversidade para com os sujeitos filmados e o imperativo da cumplicidade enquanto constituidor do mote relacional que origina o filme.

O que nos leva à segunda suposição em torno da adversidade: os filmes realizados nesse regime não são, como poderia parecer, antiéticos em princípio, mas a ética em que são produzidos deve ser observada em função não apenas da normatividade ética que se impõe em cada contexto histórico aos documentários realizados em conformidade, mas também a partir dos termos do arranjo que o diretor deve executar para superar o paradoxo da natureza constitutiva do próprio filme e que reside na necessidade de conciliar sua inclinação mesma à adversidade com o imperativo da cumplicidade enquanto agenciadora das relações no documentário.

Entre a hostilidade e a conviência: terceira e última suposição

Se cada filme convoca a um exame específico dos arranjos postos em prática para superar o paradoxo da adversidade, é, no entanto, necessário traçar dois pressupostos que acredito determinarem a forma como o realizador concebe sua relação com os sujeitos que coloca em regime adversativo. Num primeiro cenário, típico da episteme representativa, o documentarista é movido por um desejo apenas de *combater o adversário*: ele se assume enquanto polo positivo e coloca o outro como polo negativo da relação. Embora possam se atrair, os dois polos – um positivo e outro negativo – são constituídos, segundo a concepção do documentarista, a partir de naturezas essencialmente diferentes, não havendo qualquer indício de semelhança ou igualdade entre eles. O cineasta não se interessa em estabelecer relações dialógicas com o sujeito que coloca em adversidade,

porque não abre mão de seu próprio saber a respeito do mesmo. Não há *intercessão* entre as partes, pois o realizador concebe o outro em termos objetificantes: o que prevalece é sua ideia sobre o outro, e não a possível constituição que o outro assumiria numa relação dialógica.

Os filmes de Michael Moore foram evocados acima na qualidade de obras orientadas por esses pressupostos. Cabe aqui, no entanto, outro exemplo, que vem de um período em que os ânimos adversativos – não apenas no documentário – chegaram a termos destrutivos. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), aliás como em qualquer outra guerra, as partes beligerantes se empenharam em transformar o cinema em grandes máquinas propagandísticas que defendessem sua causa – e, naturalmente, desqualificassem a causa inimiga. Nesse cenário, a série *Why we fight* é encerrada com o episódio *Know your enemy: Japan* (Capra, Ivens, 1945), exemplo “canônico” de um método “xenófobo” e “catártico” de apresentar a alteridade em adversidade como um “inimigo desumanizado” (NINEY, 1995: 28), tentando, portanto, incitar no público o ódio e desejo de destruição.

Um segundo cenário que proponho para o entendimento da adversidade se estabelece a partir da episteme reflexiva e se baseia na reciprocidade da condição adversativa. Significa que o sujeito a ser filmado só pode ser visto pelo cineasta na qualidade de *adversário* se o próprio cineasta reconhecer-se enquanto *adversário* daquele que coloca nessa condição. O postulado da adversidade, nesse caso, torna-se reverso e comum aos dois. O documentarista precisa partir do princípio de que o oponente lhe é, em alguma medida, semelhante, e de que ambos se constituem a partir de uma natureza que lhes é comum. Somente assim, pode se estabelecer uma relação de reciprocidade ou *intercessão* entre eles. O adversário, segundo esses termos, não é objetificado como algo a se combater, mas passa a ser humanizado ou subjetivizado como alguém que se deseja também conhecer – o que não elimina necessariamente, como veremos adiante, o princípio do desejo combativo.

Para ilustrar essa segunda condição, cito o documentário *Sob a névoa da guerra* (MORRIS, 2003) como exemplo. Nele, o diretor Errol Morris, que tem um passado de militância pacifista, apresenta um retrato do ex-secretário de Defesa dos EUA, Robert

McNamara, responsável pela condução da guerra do Vietnã e pela administração de outros momentos delicados da história americana, como a crise dos mísseis em Cuba. O documentário se estrutura a partir de um equilíbrio delicado em que o entrevistado é confrontado com escolhas que teve que fazer no exercício de sua função, muitas das quais resultando em milhões de mortes, e há um esforço em compreender os motivos e sentimentos ligados a cada uma dessas decisões. O antigo secretário de Defesa norte-americano, ao ser posto em adversidade, não é embrutecido como os japoneses no filme da guerra, mas complexificado dentro de uma abordagem multitudinária que tenta dar conta dos sentimentos ou das razões que o moveram nas decisões mais passíveis de crítica.

Para concluir, possivelmente movido pelo exemplo acima, proponho uma terceira suposição em torno do documentário em regime adversativo, que eu gostaria de abordar sob os termos do *princípio da polarização homogênea*. Esse princípio propõe que: ao colocar-se, num regime de interação reflexiva, enquanto polo positivo da relação com aquele que localiza em situação de adversidade, o documentarista deve necessariamente supor a também positividade do outro polo, pois ambos se fundam sobre a premissa da reciprocidade da condição adversativa, de onde decorre que os dois se constituem num patamar de igualdade. Logo, é justamente por funcionarem a partir de uma polarização homogênea que eles continuam a se repelir exatamente na mesma medida em que se admitem iguais – o que, portanto, não exclui a natureza adversativa do documentário em questão. Em outras palavras, segundo o princípio da polarização homogênea, admitir-se em alguma medida igual não elimina as diferenças ou o conflito.

REFERÊNCIAS

AMBLAR, Marie-Claire (Org.). *Filmer l' ennemi?*. In: *Images documentaires*. Paris: BPI, 1995.

CHAUÍ, Marilena. Em busca do espaço da reflexão. In: NETO, Símplicio (Org.). *Cineastas e imagens do povo*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2010.

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MOUFFE, Chantal. Por um modelo agonístico de democracia. *Revista de Sociologia e Política, Curitiba*, p. 11-23, 2005, n. 25. disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n25/31108.pdf>>. Acesso em: 16/08/2014.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- SALLES, João Moreira. A dificuldade do documentário. In: MARTINS, José Souza, e ECKERT, Conerlia, e CAUIBYNOVAES, Sylvia (Orgs.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.
- SCHMITT, Carl. *O conceito do político*. Petrópolis: Vozes, 1992.

Data do recebimento:
11 de março de 2014

Data da aceitação:
09 de junho de 2014



A apropriação de repertórios como operação amorosa

FÁBIO RAMALHO

Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: A última canção interpretada pela atriz e cantora francesa Jeanne Balibar no documentário *Ne change rien* (Pedro Costa, 2009) retoma em seu refrão uma conhecida sentença de Gertrude Stein: “Rose is a rose is a rose is a rose”. No processo criativo filmado por Costa, a referência a Stein nos permite pensar uma dobra mediante a qual a figura da amante e suas evocações se conjugam com a exacerbação de um investimento afetivo nos repertórios do cinema.

Palavras-chave: Cinema. Afeto. Repertório. Amor.

Abstract: The last song performed by French actress and singer Jeanne Balibar in Pedro Costa’s documentary *Ne change rien* (2009) quotes Gertrude Stein’s well-known line: “Rose is a rose is a rose is a rose”. In the creative process filmed by Costa, the reference to the Steinian sentence constitutes a fold by which the figure of the lover and her evocations articulate with the affective investment in the repertoires of cinema.

Keywords: Cinema. Affect. Repertoire. Love.

Resumé: La dernière chanson interprétée par l’actrice et chanteuse française Jeanne Balibar dans le documentaire *Ne change rien* (2009), réalisé par Pedro Costa, prends dans le refrain un vers bien connu de Gertrude Stein: “Rose is a rose is a rose is a rose”. Dans le processus créatif filmé par Costa, la référence à Stein donne à voir une articulation entre la figure de l’amante, ses évocations et l’exacerbation d’un investissement affectif sur les répertoires du cinéma.

Mots-clés: Cinéma. Affect. Repertoire. Amour.

Remember lovers never lose

Em *Ne change rien* (2009), o cineasta português Pedro Costa acompanha a cantora e atriz francesa Jeanne Balibar em shows e ensaios, nas sessões para a gravação de um disco e na preparação para estrear uma ópera de Jacques Offenbach. O documentário sustenta um especial interesse pelas propriedades mais evidentemente físicas do processo de criação: o trabalho árduo da cantora, a precisão metódica com que ela ensaia as variações possíveis de uma melodia, as inflexões da voz, a busca da correta entonação, a atenção aos modos pelos quais o corpo, em suas mais ínfimas afecções, constitui o *locus* de um investimento obsessivo sobre as minúcias de uma performance musical. O que é dado a ver pelas imagens é, em primeiro lugar, o movimento apaixonado que marca o trabalho sobre a forma, carregado de disciplina e de entrega. Há, porém, outros níveis em que o documentário e as interpretações nele registradas podem ser pensadas. Neste artigo, buscamos argumentar que a ênfase atribuída às vicissitudes do sentimento amoroso – tanto nas composições de Balibar quanto nas canções antigas que a cantora reinterpreta – aponta para a inscrição do lugar da amante e os modos de evocar a figura amada como eixos de seu trabalho musical. Partindo desse ponto, propomos uma leitura que traz para primeiro plano a relação com repertórios do audiovisual como marca que caracteriza o encontro entre Balibar e Costa.

O último registro que vemos em *Ne change rien* consiste em uma canção interpretada pela cantora não mais no contexto ritualístico do palco, nem na disciplina dos ensaios e gravações, mas durante um momento despojado no *backstage*, espécie de improvisação/recapitulação de um número em processo. Balibar começa a entoar a letra de Rose, uma composição sua com o colaborador Rodolphe Burger: *Rose rose est amoureuse/ Une archichanson d'amour joyeuse/ Heureuse et rose et rose et rose/ Efface tous les jours moroses*. Mais que uma canção que fala de um sujeito enamorado e desse estado, temos aí um modo de apresentar a relação muito especial daquela que ama com as formas que expressam esse amor.

A música de Balibar elabora de maneira muito efetiva o deslizamento pelo qual um afeto deriva nas suas formas de codificação e ritualização.¹ O sentimento implica uma relação

1. O afeto desponta frequentemente nas teorias em coexistência com outros termos, sendo a emoção e o sentimento aqueles que suscitam algumas das maiores controvérsias no que diz respeito às articulações e diferenças necessárias para estabelecer as bases do conceito. Para Elena del Río (2008: 10), o afeto nos remete a uma dimensão sensorial, não-formada e assubjetiva – um campo de intensidades – enquanto a emoção e o sentimento já implicam uma elaboração consciente e um maior grau de formalização, sendo assim uma forma “culturalmente codificada” do afeto.

de segunda ordem, uma queda no artifício e no requinte de elegê-lo como operação organizadora da experiência. Amar o amor (ou melhor, aquilo que entendemos por amor, e que pode variar imensamente) e, como num movimento suplementar, manifestar uma especial adoração pelas formas que expressam esse amor; celebrar o prazer de consumir as imagens e sons melosos [*sirupeuses*] e deleitar-se naquilo que esse prazer tem de reiterativo, reafirmador, mas que nem por isso deixa de ser articulado como momento de suspensão. A canção de amor é, nesse caso em especial, uma exaltação ao repertório amoroso que resulta do acúmulo de todas as canções que ouvimos e, como tal, constitui o veículo privilegiado para expressar a paixão pela música, pela sua capacidade de nos afetar.²

2. Ao estabelecer a distinção entre afetos e pulsões, Eve Kosofsky Sedgwick (2003) observa que ambos diferem em relação aos seus objetos, à duração e também ao foco (sendo as pulsões mais específicas e também mais imediatas). A teórica afirma: “afetos podem ser, e são, atrelados a objetos, pessoas, ideias, sensações, relações, atividades, ambições, instituições, e um sem-número de outras coisas, incluindo outros afetos” (2003: 19). Nessa ampla gama de objetos, as formas expressivas estão presentes, e é justamente a música que desponta na argumentação de Sedgwick para demarcar tal ponto: “meu prazer em ouvir uma peça de música pode me levar a querer ouvi-la repetidamente, ouvir outras músicas ou estudar para me tornar eu mesma uma compositora” (2003: 19).

A celebração de todo um repertório do amor é sugerida também pela alternância, na canção, do francês com os versos em inglês – um idioma que, segundo a letra da música, “diz as coisas melhor”. É difícil não pensar aqui na longa associação entre o amor e Hollywood, e em como a materialidade de uma língua não se desprende das formas culturais que a veiculam. O inglês seria o idioma privilegiado para expressar um certo tipo de fulguração amorosa; a língua do amor em sua inflexão mais espetacular, *pop* e pervasiva, vinculada aos arrebatamentos das estrelas, das suas declarações apaixonadas, afetadas e, por isso mesmo, não raramente *over the top*. O inglês seria, em suma, a língua associada ao senso comum do amor midiático, cuja repetição exaustiva não deixou de consolidar todo um repertório de frases feitas e platitudes que podemos acessar com os fins mais diversos. Há, com isso, uma ideia de que certas sensações só podem ser formuladas em certas línguas. À medida que a cultura midiática consolida a circulação dos repertórios como fenômeno global, os estrangeirismos assumem novas e interessantes posições dentro da fala amorosa, como para demarcar mais eloquentemente que é um outro que fala por nós, ou como a evocação de sentidos que atendem mais ao prazer da forma e da citação do que ao critério de sua adequação para expressar a verdade de um estado emocional. O afeto desprendido por certas expressões desemboca assim na afetação autoconsciente de citar toda uma imagética erótica e amorosa.

Um terceiro aspecto em que essa canção pode ser pensada surge da clara relação intertextual que ela postula, em seu refrão, com o verso de Gertrude Stein: “*Rose is a rose is a rose is a rose*”.

Se a poética de Stein desencadeia um tipo de discussão cujos alcances fogem bastante aos limites desse texto, ela pode, não obstante, suscitar reflexões produtivas acerca das articulações entre as propriedades sensoriais de uma obra e seus atributos formais – ou, formulando em outros termos, sobre as passagens entre o afeto e suas formas de codificação. Sob essa perspectiva, o *nome* aparece como importante elemento de convergência.

Uma das leituras possíveis para a poética de Stein consiste em percebê-la a partir de um esforço para afastar qualquer tentativa de simbolização. Pela reiteração de uma estrutura tautológica, a escritora reafirmaria o caráter irredutível das palavras, evitando que estas sejam assimiladas por procedimentos tais como a analogia, a metáfora ou a metonímia. Seu trabalho buscaria, ainda de acordo com essa perspectiva, demarcar as qualidades propriamente materiais do texto: as marcas gráficas e sua disposição sobre a página, bem como a sonoridade das sentenças, com suas propriedades rítmicas que se deixam perceber sobretudo quando lidas em voz alta; enfim, uma sensualidade/sensorialidade da escrita.

Seguindo esse viés de apreciação crítica, Rebecca Scherr (2007) busca elaborar a ideia de uma “estética do toque”, argumentando que na obra de Stein a predominância do visual que marca tanto o ato da leitura quanto as formas tradicionais do erotismo – sintetizadas na figura do *voyeur* –, cede lugar a uma “erótica tátil”. Para Scherr (2007: 194-5), Gertrude Stein compreende que a percepção não é um fenômeno puro, mas, pelo contrário, é “mediada por complexos códigos culturais” que, não obstante, sempre preservam traços irredutíveis à significação. O seu trabalho estético estaria voltado para a exploração de vias que escapam aos hábitos representacionais (Idem: 195). É esse projeto que leva Stein (1998) a afirmar, em uma de suas conferências publicadas na compilação *Lectures in América*, que sua resposta à saturação dos nomes não consiste em evitá-los, mas em ir precisamente ao encontro deles para refutá-los através do uso.

Para Jennifer Ashton (2005), por sua vez, o que a poética de Stein postula é a possibilidade de uma correspondência entre os nomes e seus referentes, ou seja, o que Stein buscaria levar a cabo é a “tarefa de eliminar a ambiguidade e a indeterminação”.

Como tal, seu gesto estaria amparado na distinção entre, por um lado, a relação significante-significado, e, por outro, a relação signo-referente, com vistas a fortalecer esta última. Frente ao desgaste do nome pelo uso e à consequente perda de interesse neles, o projeto estético de Stein consistiria em reabilitá-los através da poesia:

Se aceitamos a noção, em Stein, de que a poesia tem sido tradicionalmente um meio para expressar o amor por um objeto, e se o que fazemos comumente ao expressar amor por uma coisa é chamar o seu nome, a poesia poderia ser entendida, conforme Stein argumenta, como “o estado em que conhecemos e sentimos um nome”. (...) Mas os nomes aparentemente se tornam muito menos amáveis à medida que são usados para outros propósitos que não os puramente batismais ou encantatórios; quando eles passam a ter sentidos além de referências; em suma, quando eles se tornam nomes comuns. (ASHTON, 2005: 86)

É essa dobra reflexiva operada pela arte – “amar o *nome* de alguma coisa” – que pretendemos ressaltar. Porém, enquanto o viés crítico que enfatiza a questão da materialidade das obras estéticas na poesia de Stein se volta para a diferença entre um sentido semântico e um sentido experiencial, a fim de sublinhar este último – que, como tal, estaria vinculado mais estreitamente a uma dimensão sensória –, segundo a perspectiva de Jennifer Ashton essas duas instâncias seriam igualmente refutadas pelas invenções poéticas da escritora.³

3. Para Ashton (2005: 94), quando Stein afirma que no verso em questão – *Rose is a rose is a rose is a rose* – ela foi capaz de “acariciar” a rosa, a escritora não se refere à forma material do objeto-flor, com suas pétalas e espinhos, nem à forma material da palavra que denota esse objeto: “o que Stein acaricia quando está acariciando a ‘rosa’ é a forma imaterial – a própria função de referência – que pertence ao nome em si”.

4. Não por acaso, então, Rebecca Scherr conecta sua análise a teorias sobre as imagens hápticas, remetendo a trabalhos como o de Laura U. Marks (2002).

O breve esboço sobre os termos desse debate nos indica algumas correspondências possíveis com as discussões sobre afeto e imagem, em especial no que diz respeito à ênfase no toque, no sensorio e na materialidade, bem como no engajamento que se funda na insistência em uma repetição que termina por enfraquecer os vínculos que enredam certas formas expressivas em cadeias de sentido pré-estabelecidas.⁴ Se tais questões são relevantes para o propósito que aqui nos interessa é porque existe a possibilidade, na apropriação do verso mencionado, de uma articulação entre posições que inicialmente aparecem como conflitantes. De fato, Elisabeth Frost (2003) sugere essa articulação ainda no contexto específico da poética de Stein ao argumentar que, em seus textos, a escritora manifesta uma

dupla consciência da linguagem como símbolo e como objeto, explorando a possibilidade de “experienciar as palavras a um só tempo como signos e como coisas materiais” (FROST, 2003: 14). Tal articulação, ainda segundo Frost, encontra seu substrato na compreensão de que “saber e sentir envolvem não apenas o intelecto, que responde ao simbólico, mas também o corpo e suas paixões” (FROST, 2003: 12).

Com o deslocamento do verso de Stein para a música de Balibar e para o filme que registra sua execução, salta aos olhos a ideia de que amar um nome implica repeti-lo, e que o gesto da repetição busca livrá-lo da cadeia de usos em que este se vê enredado e que tende a esmaecer o seu poder de afetar-nos. A esse respeito, Jennifer Ashton (2005: 86) observa: “o problema de revitalizar a poesia se torna uma questão de revitalizar o nome, de lograr que o nome seja novo a cada nova incidência”. Nesse caso, especificamente, desvincular a rosa dos significados que sobre ela foram depositados ao longo do tempo, livrando-a do fardo de servir sempre como metáfora ou símbolo para representar algo para além dela mesma, torna-se o protótipo de um tipo de operação cuja incidência se encontra disseminada por diferentes artes, linguagens e suportes.

O que se coloca em jogo é, então, o gesto de negar qualquer pureza originária do nome e ao mesmo tempo reafirmar suas propriedades evocativas. Não obstante, à medida que nos afastamos da seara dos projetos de vanguarda e percorremos o fio das diversas apropriações em que a rosa steiniana desembocou, a questão parece tornar-se menos a de eliminar a indeterminação e a ambiguidade dos nomes e mais a de realçar suas potencialidades expressivas, levando em conta a própria história do seu uso. O que implica dizer que não se trata de negar esse histórico, mas de revertê-lo, desdobrá-lo por meio de uma inventividade que seria alcançada mediante procedimentos estéticos tais como a repetição, a re inserção em novas cadeias, séries de descontextualizações e recontextualizações que desnaturalizariam as formas expressivas.

“Tornar a rosa vermelha”, não mediante o recurso a qualquer suposta correspondência natural intrínseca ao nome, mas a partir de um jogo que envolve invenção e artifício: é também nesse sentido que poderíamos dizer que “a rose is a pose”. Alyson Tischler (2003) remonta essa frase aos anos 1930, quando o selo steiniano composto a partir da repetição, em forma circular, da

5. Nesse caso, então, temos uma paródia em duas vias: a publicidade parodiando o estilo de uma escritora de “alta literatura”, mas com o caminho inverso tendo sido também advogado por críticos que buscam sublinhar as maneiras pelas quais as expressões modernistas se alimentaram das culturas de massa (TYSCHLER, 2003: 13).

estrutura do verso “*a rose is a rose is a rose is...*” é parodiado em uma peça publicitária em que se lia “*a rose is a pose is a rose is a pose is...*”. Tischler, aliás, dedica-se em seu artigo a traçar uma extensa relação de diálogo e contaminação entre a poética vanguardista de Gertrude Stein e a cultura de massa, catalogando diversas paródias ao estilo steiniano que proliferaram em jornais impressos durante as décadas de 1910-1920, bem como uma grande quantidade de publicidades realizadas durante a década seguinte.⁵ O artigo de Tyschler permite vislumbrar alguns dos modos pelos quais as questões específicas suscitadas pela poética de Stein resvalaram para outros campos, como a moda e a publicidade, passando assim de um meio estrito, o da escrita, para campos mais amplos que implicam toda uma imagética midiática e mesmo a corporalidade, mediante a ênfase na noção de pose.

Álbum de música

Muitas outras referências são costuradas na composição do encontro Costa-Balibar: a música que abre o filme, *Torture*, compõe a trilha sonora do filme *Scorpio rising* (Kenneth Anger, 1964). Por sua vez, *Johnny Guitar*, interpretada em uma das apresentações ao vivo vistas ao longo do documentário, é a música tocada por Joan Crawford ao piano no filme homônimo de Nicholas Ray, de 1954. Por fim, durante os créditos finais ouvimos a voz de Balibar entoando *Weeping willows*, música-tema de *A king in New York* (Charles Chaplin, 1957). Uma mesma posição amorosa perpassa tais canções, unidas num só movimento ambivalente que responde às “tirantias do amor” suplicando por um veredito cujo adiamento é, porém, intensamente desejado. É notório que Balibar por vezes encontre o seu repertório em obras nas quais não parece haver muito espaço para a reafirmação dos motivos românticos. Tal seleção torna mais eloquente o fato de que sua carreira musical gira em torno das baladas de amor, mapeando-as nos filmes mais diversos, ao mesmo tempo em que nos fala da ubiquidade desse tipo de canção.

O caráter pervasivo das canções de amor permite justamente ressaltar a propriedade maleável, flutuante e potencialmente citável que decorre da elaboração do sentimento amoroso e da exploração de suas afecções como recursos expressivos para a composição de imagens cinematográficas. É essa maleabilidade que permite a apropriação e, mais do que isso,

a torção desse universo, deslocando-o para contextos insuspeitos a fim de compor novas combinações. O filme de Anger é exemplar, uma vez que extrai muito do seu potencial provocativo da conjunção entre a trilha sonora convencionalmente amorosa e toda uma imagética que a princípio pareceria alheia aos temas românticos: a estética dos motociclistas, as roupas de couro, as correntes e suásticas.

É importante considerar que a incidência das operações de apropriação e citação, se constitui acima de tudo uma das bases do trabalho musical de Balibar, não exclui o diretor e, mais diretamente, o ato de filmar como partícipes nesse mesmo modo de engajamento. Como a cantora astutamente observa, em entrevista a Vasco Câmara (2009), “talvez este filme seja o álbum que ele [Pedro Costa] tivesse querido fazer se fosse músico...”. Assim, se a assinatura de Costa como autor já pode ser definida como emaranhado de referências que forma um palimpsesto, um “nó górdio” que cabe ao espectador e ao crítico deslindar (MARTIN, 2010: 49), nesse filme de Costa, em especial, poderíamos dizer que muitas das citações se dão em segundo grau: através dele acessamos um trabalho criativo que coloca o jogo de referências numa posição privilegiada para sua composição e execução. O modo de composição do documentário se caracteriza pela colocação em cena de uma relação fundada no engajamento com os repertórios do cinema. Com isso, o filme nos concede uma perspectiva privilegiada sobre as particularidades dessa relação.

Na medida em que tomamos o filme de Costa como instância a partir da qual travarmos contato com as melodias cantadas por Jeanne Balibar, não podemos desvinculá-las de tudo aquilo que as circunda: os modos de composição da imagem, com suas propriedades sensíveis, ângulos e texturas; a figura da cantora, sua paixão criativa; o encadeamento que une as referências em torno de um motivo estético recorrente e afirmativo, que é o da música como meio para a criação de um mundo. A música suscita um modo de apreender a qualidade de um instante, e a sua conjunção com as imagens, bem como sua integração a um repertório – que implica ele mesmo passagens, variações, um certo movimento interno de coesão, mas também de composição de nuances – move-nos potencializando tonalidades afetivas que não seriam absolutamente as mesmas, caso as tomássemos separadamente ou a partir de outras redes de

associações. A cadeia de referências não se detém, ela continua a desdobrar-se, com o documentário integrando o corpo de sons e imagens disponíveis e lançadas ao mundo, ofertando-se para que seja, ele também, incorporado afetivamente.

É importante lembrar que Pedro Costa foi um dos diretores evocados por Nicole Brenez (2010) em sua proposta de um reinvestimento no amor como campo de interesse e criação cinematográfica. Brenez encontra o amor no cinema de Costa sobretudo a partir da presença filmada de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub em *Où gît votre sourire enfoui?* (*Onde jaz o teu sorriso?*, 2001). Nesse caso, o registro documental de Costa se volta para a relação composta por esses dois cineastas, constituindo um olhar sobre as conexões entre o vínculo estabelecido na intimidade de ambos e o trabalho sobre as imagens, entre a cumplicidade amorosa e a paixão pelo cinema em sua meticolosa realização. É curioso notar, no entanto, que Brenez, sublinhando esta colocação em cena do casal Straub-Huillet, busca rearticular o amor como elemento para uma política do cinema mediante a oposição deste a uma faceta mais comercial, hollywoodiana, pela qual o amor teria sido exaustivamente explorado no cinema:

O único traço de composição clássica que percorre *Onde jaz o teu sorriso?* concerne ao amor. Uma evolução afetiva subterrânea porém linear nos conduz das reprovações violentas dirigidas por Huillet contra Straub a uma série de compromissos práticos cumpridos em favor da obra, depois a uma rede de signos de empatia frequentemente vinculados a jogos de citações cinéfilas, e termina com uma declaração de amor louco de Straub a Huillet. Subitamente, um fim de filme explodindo de amor, que remete de volta a seu caráter fútil e alienante todos os happy ends adulterados do cinema da dominação. *Onde jaz o teu sorriso?* purga de sua beleza as falsificações sentimentais de que o cinema industrial nos intoxica. (BRENEZ, 2010: 188)

6. Lembremos da reiterada declamação da carta em *Juventude em marcha* (2006) aparecendo como um tipo de *leit motif* que pontua todo o filme.

Ne change rien confirma o amor como inusitada recorrência nos filmes de Costa,⁶ mas não apenas isso: a presença exuberante de Jeanne Balibar e de sua arte aporta ao subtom amoroso presente na filmografia de Costa uma tonalidade menos austera, mais romântica e mesmo, como sugeri há pouco, em certa medida celebratória. Tal abertura pode ser vislumbrada desde

a rápida alusão a uma dimensão de entretenimento do cinema – divertir-nos como nos filmes, sugere Balibar em certo ponto – até o caráter fortemente impuro do trabalho da cantora e atriz que, sem abandonar os rigores de uma arte mais, digamos, erudita, estende-se aos domínios muito mais heterogêneos do *pop*, chegando a tocar os limites do *easy listening*. Um tipo de transversalidade que, aliás, Adrian Martin (2010: 55) encontra de maneira mais ampla na filmografia de Costa, quando observa que seu trabalho se constitui “incorporando na cadeia de alusões conscientes e inconscientes a ligação crucial entre a alta cultura e os gêneros populares”.

Algumas das composições e interpretações de Balibar assumem a conhecida feição de baladas radiofônicas, com versos arrebatados, excessivos, apaixonados. Em *These days* a cantora sustenta uma posição contida, no centro do palco, e balança ritmadamente o corpo enquanto dedilha um sintetizador que é aqui uma espécie de apoio ou ancoragem: ela canta inclinando-se sobre ele, olhando para baixo, manifestando uma introspecção que é acentuada pelo tom de voz. Esse número musical, em particular, parece sugerir um ponto de indiscernibilidade entre a *performer* que interpreta a música e a ouvinte que a acompanha e canta junto. Ela canta num tom relaxado, discreto, quase displicente, característica que se torna ainda mais notável pelo contraste com a distensão das notas, a preocupação com a demonstração de excelência e a exploração da potência vocal que sobressaem durante o *tour de force* que é a aula de canto para *La Périchole*, vista pouco antes no documentário.

A eficácia da performance de Balibar reside na sua capacidade de sublinhar uma dimensão de prazer existente na postura de quem destila as passagens entre diferentes estados e humores comumente vinculados à experiência amorosa. Ela elabora a contradição dos amantes levemente desesperados que, em vez de buscarem remediar os sobressaltos e inquietações que os atormentam, alimentam-nos. Isso que aprendemos a identificar como um temperamento recorrente a permear as experiências dos amantes aparece aqui revestido de uma outra camada, que é justamente a mediação operada pela imagem cinematográfica. A arte de Balibar se instaura nessa dobra a partir da qual tudo é percebido desde uma perspectiva explicitamente contaminada pelo cinema.

Temos, então, uma arte que se alimenta de repertórios, como evidencia o uso do *sample* feito a partir da frase de Jean-Luc Godard que inicia as suas *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998). Que esta obra de Godard encontre sua operação fundante na colagem de fragmentos, na remixagem de arquivos de imagens e sons das mais distintas fontes, não é a menor das convergências entre as duas obras. A própria frase “*ne change rien*” se torna um elemento articulador: é o fragmento que serve de recurso sonoro para compor a atmosfera de uma música, é também o título dessa mesma música e ainda a expressão que dá nome ao filme de Costa, estabelecendo com isso uma evidente consciência acerca da natureza citacional que funda a música de Balibar e que o filme replica, adensando.

Um inventário desejan

Dentre as leituras sobre a obra de Stein a que recorri anteriormente, sobressai a questão de, nas palavras de Elisabeth Frost (2003: 10), amar o “status de objeto da linguagem e sua relação com o ato de nomear aquilo que amamos”. A fusão entre linguagem, amor e objeto (2003: 26) marcaria uma parte considerável do trabalho da escritora, sendo o amor o elemento que articula os outros dois. Na música de Balibar, é relevante que *Rose* designe o nome da ouvinte que consome canções de amor açucaradas e que oscila entre línguas, procurando as palavras para nomear as partes do corpo amado. Desejar a pessoa amada, amar os nomes, nomear o corpo (como num inventário desejan) e deleitar-se com as canções amorosas são diferentes relações que ocorrem mediante deslizamentos que as conectam sem hierarquia clara, uma remetendo à outra. A passagem do verso de Stein para o contexto do filme sugere, em primeiro lugar, que o amor pela música suscita o engajamento na repetição de todo um repertório sentimental de canções e, em segundo lugar, que pelo fato de guardarem um estreito vínculo com diferentes obras cinematográficas, tais canções remetem a um repertório imagético composto de filmes aos quais se pretende aludir mediante um jogo de citações.

Ne change rien é, assim, uma obra valiosa para pensar em que medida uma proposta como aquela postulada por Nicole Brenez, ou seja, que pretenda reabilitar “um amor insubordinado,

insurrecional, que recuse tanto as perversões e as regressões quanto o abandono dos territórios do sentimento e da paixão” (BRENEZ, 2010: 173), pode traçar linhas de convergência, mapear pontos de contato que permitam superar as oposições entre, por um lado, um projeto de elaboração do amor em outras bases, como alternativa ou recusa às investidas do amor explorado como espetáculo e, por outro lado, o repertório das formas expressivas que povoam a imaginação cinematográfica e privilegiam o amor como matéria do trabalho estético. A música de Balibar, a sua imagem e o seu canto indicam um caminho a partir do qual a revisitação dessas referências pode mobilizar uma sensibilidade que não se funda na exploração meramente laudatória e apaziguadora daquilo que já foi feito, mas na sua rearticulação inventiva. Tal sensibilidade nos convida a tomar parte em um processo cumulativo de criação e fruição daquilo que podemos reconhecer no nosso repertório como insígnias de uma fulguração amorosa, a fim de encontrar as formas renovadas de uma relação com a arte, na medida em que esta atua mais fortemente sobre um componente amoroso para dotá-lo de outras renovadas tonalidades.

REFERÊNCIAS

- ASHTON, Jennifer. Making the rose red: Stein, proper names, and the critique of indeterminacy. In: *From modernism to postmodernism: American poetry and theory in the twentieth century*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2005. p. 67-94.
- BRENEZ, Nicole. Insurrections de l’amour en contexte matérialiste: Garrel, Costa, Waked. In: GAME, Jérôme (Org.) *Images des corps / corps des images au cinéma*. Lyon: ENS Éditions, 2010. p. 173-194.
- CÂMARA, Vasco. *Um monstro chamado Jeanne Balibar*. 2009. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=231452>>. Acesso em: 15 fev 2014.
- DEL RÍO, Elena. *Deleuze and the cinemas of performance: powers of affection*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

- FROST, Elisabeth. 'Replacing the noun': Fetishism, parody and Gertrude Stein's Tender Buttons. In: *The feminist avant-garde in American poetry*. Iowa City: University of Iowa Press, 2003. p. 03-28.
- MARKS, Laura U. *Touch: sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MARTIN, Adrian. A vida interior de um filme. In: MAIA, Carla; MOURÃO, Patrícia; RIBEIRO, Daniel (Org.). *O cinema de Pedro Costa*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2010, p. 49-57.
- SCHERR, Rebecca. Tactile Erotics: Gertrude Stein and the Aesthetics of Touch. *Literature Interpretation Theory*, 18:3, 2007, p. 193-212.
- SEDGWICK, Eve K. *Touching feeling: affect, pedagogy, performativity*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- STEIN, Gertrude. Poetry and Grammar. In: *Writings, 1932-1946*. New York: The Library of America, 1998. p. 313-336.
- TISCHLER, Alyson. A Rose Is a Pose: Steinian Modernism and Mass Culture. *Journal of Modern Literature*, 26.3/4, p. 12-27, Spring 2003.

Data do recebimento:
26 de março de 2014

Data da aceitação:
06 de junho de 2014



O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo

VICTOR GUIMARÃES

Graduado e mestre em Comunicação Social pela UFMG, crítico da revista Cinética, professor do curso de Cinema no Centro Universitário UNA e programador do Cineclube Comum.

Resumo: A tarefa deste texto é a de lançar um olhar crítico sobre um dos traços estéticos mais vigorosos do cinema brasileiro recente: as crescentes contaminações entre estratégias documentais e ficcionais em filmes como *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *O Céu Sobre Os Ombros* (Sergio Borges, 2010) e *A Cidade É Uma Só?* (Adirley Queirós, 2011), entre muitos outros. Buscamos analisar, nas distintas modalidades de trânsito – personagens burlescos que irrompem em meio ao relato documental, histórias vividas que se misturam às imaginadas, trajetórias cotidianas que se tornam ficção –, como os regimes narrativos são colocados em contato, produzindo novas maneiras de olhar para o presente do país no mesmo movimento em que abrem horizontes inesperados para o espectador.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Documentário. Ficção. Estética. Política.

Abstract: The task of this paper is to cast a critical eye on one of the most vigorous aesthetic traits of the recent Brazilian cinema: the increasing contamination between documentary and fictional strategies in films like *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Juízo* (Maria Ramos, 2007), *O Céu Sobre os Ombros* (Sergio Borges, 2010) and *A Cidade é uma Só?* (Adirley Queirós, 2011), among many others. We analyze in the different modes of transit – burlesque characters that erupt amid the documentary narrative, vivid stories that blend with the imaginary, daily trajectories that become fiction – how the narrative schemes are put in contact, producing new ways of looking at this country in the same movement in which the viewer is invited to open unexpected horizons.

Keywords: Brazilian Cinema. Documentary. Fiction. Aesthetics. Politics.

Résumé: La tâche de cet article est de jeter un regard critique sur l'un des plus vigoureux traits esthétiques du cinéma brésilien contemporaine: la contamination croissante entre documentaire et fiction dans des films comme *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Juízo* (Maria Augusta Ramos, 2007), *O Céu Sobre os Ombros* (Sergio Borges, 2010) et *A Cidade é uma Só?* (Adirley Queirós, 2011), parmi beaucoup d'autres. Nous analysons dans les différents modes de transit – personnages burlesques qui éclatent au milieu du récit documentaire, trajectoires de vie qui mélange avec des histoires imaginaires, rapports quotidiens qui deviennent fiction – comme les régimes narratifs sont mis en contact, produisant de nouvelles façons de regarder ce pays dans le même mouvement dans lequel le spectateur est invité à ouvrir des horizons insoupçonnés.

Mots-clés: Cinéma Brésilien. Documentaire. Fiction. Esthétique. Politique.

*Acreditar, não em um outro mundo, mas no liame entre
o homem e o mundo, no amor ou na vida, acreditar
nisso como no impossível, no impensável, que, no
entanto, só pode ser pensado: um pouco de possível,
senão sufoco.*

Gilles Deleuze

No início de “O desvio pelo direto” – um par de textos publicado em 1969 nos *Cahiers du Cinéma* – Jean-Louis Comolli identificava como uma das forças mais significativas dos filmes de ficção daquela década – de Godard a Jancsó, de Bertolucci a Garrel, de Cassavetes a Straub-Huillet – o acionamento recorrente de estratégias filmicas advindas do cinema direto. Ao aproximar-se da encenação de um Pierre Perrault ou de um Jean Rouch, a ficção desses realizadores se contaminava pelo gesto documentário e abria uma “zona franca de experimentação e invenção” (COMOLLI, 1969: 53), que reconfigurava as fronteiras entre os dois domínios e redefinía os rumos da modernidade cinematográfica.

Quarenta e poucos anos depois, no cinema brasileiro deste início de século, um conjunto significativo de filmes parece apontar para um movimento inverso, mas que guarda, igualmente, um potencial transformador: em uma série de filmes contemporâneos próximos do documentário, emergem múltiplas estratégias ficcionais, que relançam o cinema em direção a um território de invenção. Em obras recentes como *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho, *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013), de Maria Augusta Ramos, *Morro do céu* (2009), de Gustavo Spolidoro, *Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo* (2009), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, *Avenida Brasília Formosa* (2010) e *A Onda Traz, O Vento Leva* (2012), de Gabriel Mascaro, *Terra Deu Terra Come* (2010), de Rodrigo Siqueira, *O Céu Sobre Os Ombros* (2010), de Sergio Borges, *As Hiper Mulheres* (2011), de Carlos Fausto, Leonardo Sette e Takumã Kuikuro, *A Cidade É Uma Só?* (2012) e *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, *A Vizinhaça do Tigre* (2014), de Affonso Uchôa, *Mauro em Caiena* (2012), de Leonardo Mouramateus, *Esse Amor Que Nos Consume* (2012), de Allan Ribeiro ou *Retrato de uma Paisagem* (2012), de Pedro Diógenes, entre muitas outras, parece estar em jogo uma sorte de *desvio pela ficção*, que reorganiza as relações

entre os modos de engajamento do espectador e sinaliza novas possibilidades de compreensão dessas fronteiras. Partilhando de uma tendência bastante expressiva do cinema contemporâneo – que vai da China de Jia Zhang-ke ao Portugal de Pedro Costa e Miguel Gomes, passando pela Argentina de Lisandro Alonso e o Camboja de Rithy Panh –, esses filmes fazem da contaminação entre táticas documentais e ficcionais um poderoso lugar de investigação cinematográfica, que encontra na cinematografia brasileira uma inflexão singular.

1. Uma versão bastante preliminar deste ensaio foi apresentada no XVII Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), na UNISUL, em outubro de 2013.

A tarefa deste texto¹ consiste em lançar um olhar crítico-comparativo sobre esse amplo conjunto de filmes, tendo em vista a identificação de linhas de força comuns e a análise da singularidade de alguns desses gestos desviantes no contexto brasileiro. Nas distintas modalidades de contaminação – personagens burlescos que irrompem em meio ao relato documental, performances que desafiam os limites entre vida e atuação, arquivos do passado que se ficcionalizam no presente, cosmologias indígenas que se reinventam no espaço da ficção, trajetórias cotidianas que se tornam romanescas –, abrem-se horizontes inesperados para o espectador, no mesmo movimento em que se inventam maneiras singulares de encarar politicamente o presente (do cinema e do país).

Em um esforço de caráter panorâmico, nosso objetivo aqui é, a um só tempo, aventar razões para a emergência dessas novas modalidades – certo esgotamento de estratégias documentais clássicas e modernas, intensificação do diálogo com outras cinematografias ao redor do mundo, um desejo de intervenção política mais pronunciado – e perscrutar a escritura de alguns desses filmes, no sentido de identificar regularidades e, principalmente, de analisar a produtividade estética e política desses gestos.

Histórias do trânsito

De saída, é preciso enfrentar um paradoxo: o trânsito entre estratégias ficcionais e documentais no cinema é anterior à própria instituição desses dois estatutos da escritura cinematográfica como entidades separadas. Em uma análise provocativa, Pedro Costa encontrava nos trabalhadores que deixavam a fábrica – filmados duas vezes pelos irmãos Lumière – a origem simultânea do documentário e da ficção. Se o primeiro

La sortie des usines Lumière (1895) fundava o gesto documental, a refilmagem do mesmo evento – praticamente idêntico, mas com o dado fundamental da *mise-en-scène* dos sujeitos filmados – principia a atitude ficcional. “A ficção nasceu quando um senhor deu ordens aos seus empregados”, sentencia provocativamente Costa (2010: 148).

Para o espectador das vistas Lumière, no entanto, os gestos convivem, ainda indissociáveis: por um lado, o evento é preparado, a composição é rigorosa, a cena se constrói para condensar não apenas a dispersão de um acontecimento real, mas um sentido dramático próprio aos mundos ficcionais; por outro, uma mulher adentra o enquadramento e não é possível dizer que se trata, ainda, de uma personagem de ficção. As estratégias se misturam, os campos estão longe de começarem a se separar.

Do mesmo modo, é curioso perceber como aquilo que se convencionou chamar de cinema documentário já nasce atravessado por uma vontade de ficção, desde os pioneiros: em Vertov, a espontaneidade das tomadas na cidade convive com a intensa planificação das ações filmadas; em Flaherty, a reconstituição ficcional dos eventos é parte fundamental de seu estilo documental. Novamente, contágio intenso; novamente, trânsito irrefreável entre os domínios. A questão é inevitável: por que abordar uma vez mais os termos dessa oposição que, nas palavras de Guy Gauthier, detém inegavelmente uma espécie de “recorde” (GAUTHIER, 2011: 11) de persistência e amplitude nos debates que atravessam a história da crítica e da teoria cinematográficas? Por que insistir em tratar das contaminações, quando as estratégias parecem se confundir desde o primeiro momento?

Sabemos bem que a história desse trânsito é longa (do neorrealismo a Robert Kramer, de Rouch a Kiarostami), e afirmá-lo como novidade seria inteiramente vão. No entanto, longe de advogar uma pretensa superação das fronteiras entre um estatuto e outro – baseada em uma crença pós-modernista tardia no fim das indicialidades ou na conhecida asserção de Christian Metz (“Todo filme é um filme de ficção”, cuja imprecisão analítica já foi muito bem apontada por Noël Carroll²) –, o que nos interessa aqui é perceber os rumos e as potencialidades dessa nova onda de contágio. Se essa é uma questão que ainda nos interessa, é porque a história parece sugerir que, a cada vez que documentário e ficção encontram uma nova maneira de enlaçarem-se, as possibilidades

2. A conhecida afirmação de Metz está presente em “O significante imaginário”. In: METZ, Christian *et al.* *Psicanálise e Cinema* (São Paulo, Global, 1980), p. 57. A refutação de Carroll pode ser encontrada em “Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual”. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 2. p. 69 a 104.

do cinema se expandem e se aventuram por territórios inesperados. A cada vez que o documentário decide enveredar pelos caminhos da ficção – ou a cada vez que a ficção resolve traçar uma rota desviante pelo documentário –, é o próprio gesto cinematográfico que se multiplica.

Foi assim com o cinema italiano do pós-guerra. Uma parte fundamental do encanto que os primeiros neorrealistas provocaram em André Bazin – e em tantos outros – reside na irresistível dimensão documental de filmes como *A terra treme* (*La Terra Trema*, 1948), *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di Biciclette*, 1948) ou *Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1945). A atualidade dos roteiros – que encenavam situações contemporâneas, minimais e cotidianas, ao contrário dos grandes épicos *hollywoodianos* da época –, a escolha por filmar fora dos estúdios, a “negação do princípio da vedete” (BAZIN, 1991: 240) – que conduzia à mistura entre atores profissionais e ocasionais – e a força de uma *mise-en-scène* devotada ao improvisado eram alguns dos métodos que se aproximavam da tradição documentária e faziam de diretores como Visconti, De Sica e Rossellini os artífices de uma revolução estética. Para o italiano Mario Verdone, o movimento do filme neorrealista (“nascido do documentário e vivo graças a ele”) consistia em transformar “em ficção, interpretação, transposição o que é documento, seja autêntico ou reconstituído”. Verdone enxerga uma contaminação tal que chega a dizer que, “sem suas intrigas, esses filmes seriam documentários” (VERDONE, 1954: 28), tamanha a proximidade entre suas estratégias.

O que interessava a um crítico como Bazin, no entanto, não era apenas identificar a medida da proximidade entre a ficção neorrealista e o documentário, como se o gesto documental pudesse ser tomado como uma escritura mimética ideal (em direção à qual a ficção teria de caminhar). Para Bazin, o neorrealismo não interessava apenas porque privilegiava a autenticidade do documento, mas porque sua atitude estética abria novas possibilidades para o cinema.

Devemos desconfiar da oposição entre o refinamento estético e não sei que crueza, que eficácia imediata de um realismo que se contentaria em mostrar a realidade. Não será, a meu ver, o menor mérito do cinema italiano ter lembrado uma vez mais que não havia “realismo” em arte que não fosse em princípio profundamente “estético”. (BAZIN, 1991: 242)

Desse modo, se o neorealismo italiano se aproximava das estratégias documentais, não era para extrair delas uma recusa do artifício ou da manipulação, mas para fazer desse contágio o lugar de nascimento de novas possibilidades de encenação.

De forma ainda mais poderosa, o cinema de Jean Rouch parte do documentário etnográfico entre os povos africanos para encontrar, em suas “derivadas” pela ficção – como nomeou Jean-André Fieschi (2009) –, um imenso território de potências inauditas do cinema. O lugar da célebre frase de Godard (“todo grande filme de ficção tende ao documentário, como todo grande documentário tende à ficção”) não poderia ser outro senão uma crítica de *Moi, un noir* (GODARD, 1959: 21). Nesse e em tantos outros jogos de múltiplas inversões, Rouch introduzia uma linha de fratura fundamental, que fazia estremecer as categorias através das quais pensávamos o cinema até então.

O que cai com o cinema de Rouch (levando o cinema inteiro a “respirar” de outra maneira, um pouco como a música com Debussy, segundo Boulez) é todo o jogo das oposições regradas (confortáveis, falsas) pelo qual, desde o eixo inaugural Lumière-Méliès, eram pensadas as categorias documentário, ficção, escrita, improvisação, naturalidade, artifício etc. (FIESCHI, 2009: 19-20)

Do mesmo modo que o abalo sísmico provocado pelo gesto rouchiano atingia não somente a *nouvelle vague*, mas toda a modernidade cinematográfica, o cinema contemporâneo não poderia ser pensado sem considerar a força de uma outra onda de contaminações. Se os primeiros filmes de Abbas Kiarostami – *O viajante* (*Mossafer*, 1974) – e Mohsen Makhmalbaf – *O ciclista* (*Bicycleran*, 1989) – faziam renascer a potência documentária da ficção neorrealista, é no ensaísmo de *Close-up* (*Nema-ye Nazdik*, 1990) e *Salve o Cinema* (*Salaam Cinema*, 1995) que o cinema iraniano de fim de século encontrava seus gestos mais perturbadores: entre o devir-outro de Sabzian e o dispositivo ficcionalizante do filme de Makhmalbaf, a “zona de experimentação e invenção” imaginada por Comolli ressurgia avassaladora, injetando um fôlego que não se esgotaria até o melhor cinema de nossos dias.

Desde então, os trânsitos não pararam de se refazer, encontrando sempre novos caminhos de invenção. Da trilogia das Fontainhas de Costa – formada por *Ossos* (1997), *No quarto da Vanda* (2000) e *Juventude em marcha* (2006) –, passando por *Papel não embrulha brasas*, de Rithy Panh (*Le papier ne peut pas envelopper la braise*, 2007) e chegando a *24 City*, de Jia Zhang-ke (*Er Shi Si Cheng Ji*, 2008), *La Libertad* (2001) e *Los Muertos* (2004) de Lisandro Alonso ou *Aquele querido mês de agosto* (2008), de Miguel Gomes, os procedimentos se adensam e se multiplicam, desmesuradamente.

Por outro lado, por mais que seja possível argumentar – como Eduardo Valente – que “já se tornou lugar comum dizer que a fronteira entre o documentário e a ficção é onde se dá boa parte do que se faz de mais interessante no cinema contemporâneo” (VALENTE, 2008), acreditamos que o diálogo com esses movimentos recentes de realizadores contemporâneos é um dado fundamental a se considerar. Ainda que a extensão da influência de autores como Costa e Jia Zhang-ke sobre o cinema brasileiro recente seja, muitas vezes, superdimensionada pelo discurso crítico, sua presença entre nós é inegável. No entanto, isso não nos leva a dizer que se trate de uma influência asfixiante. A particularidade histórica do atual momento do documentário brasileiro e a singularidade dos filmes que constituem nosso recorte são por demais complexas, e desautorizam qualquer discurso simples em torno de um possível “modismo”. Afirmar a vigência de uma vaga estética que excede os limites nacionais é só um ponto de partida. É preciso cartografar os caminhos singulares da onda.

E se insistimos ainda em falar de estratégias ficcionais e documentais, não é na tentativa de precisar fronteiras ou estabelecer distinções rígidas entre um domínio e outro. Se perseveramos na utilização de figuras interpretativas como *trânsito*, *contágio*, *contaminação*, é antes por entender que esse jogo complexo entre as formas narrativas é um dado fundamental da experiência do espectador diante desses filmes. Tomando de empréstimo o que escreveu Juliano Gomes sobre *Aquele Querido Mês de Agosto*, diríamos que para esses filmes “trata-se muito menos de borrar as figuras do documentário e da ficção do que de dobrar e multiplicar seus procedimentos a cada sequência” (GOMES, 2011). O que está em jogo não é uma dissolução de fronteiras, mas uma deriva intensamente produtiva, uma contaminação mútua da qual tanto o documentário quanto a ficção saem renovados.

Documentário brasileiro em crise

Uma das hipóteses que postulamos neste trabalho consiste em identificar certa crise do documentário brasileiro como um antecedente decisivo das movimentações que temos em vista. Se é inegável que o gesto documental se multiplicou intensamente no cinema nacional dos últimos vinte anos – o tão falado “boom do documentário” já se tornou um clichê entre nós –, é igualmente plausível argumentar que, desde meados da década passada, os anúncios de crise também começaram a aparecer. Sobretudo no que tange a certas estratégias – como o predomínio absoluto da entrevista como figura narrativa –, o documentário brasileiro tem demonstrado, já há algum tempo, profundos sinais de esgotamento.

No célebre ensaio “A entrevista”, publicado na segunda edição de *Cineastas e imagens do povo* (2003), o crítico Jean-Claude Bernardet lamentava o fato de que, após um momento bastante produtivo, que surgia a partir das possibilidades técnicas e dramáticas abertas pelo cinema direto, o procedimento da entrevista se generalizara de tal forma no cinema brasileiro, que terminou por se tornar um cacoete, ou “o feijão com arroz do documentário cinematográfico e televisivo” (2003: 285). Para Bernardet, a entrevista havia se tornado um “piloto automático”, em que, fosse um sem-teto ou um sociólogo o entrevistado, o dispositivo espacial – um sujeito que fala diante de um entrevistador que ouve – não se alterava. Entre as consequências negativas desse procedimento quase exclusivo, o autor apontava não apenas a centralidade narcísica do cineasta-entrevistador, mas também a predominância da dimensão verbal – que reduz o campo de observação do documentarista – e a passagem para o segundo plano das relações entre as pessoas de que trata o filme (difícilmente se documentava as interações entre os diferentes sujeitos filmados).

Embora a crítica de Bernardet tenha um caráter generalizante, e clame por uma revisão diante de alguns movimentos do cinema documentário brasileiro – só para citar alguns, seria preciso pensar nas possibilidades dramáticas abertas pelos documentários de Marília Rocha, de Gabriel Mascaro ou de Gustavo Beck –, ela se torna bastante apropriada para pensar um conjunto enorme de filmes inteiramente baseados na fala, que percorrem os festivais e as salas de cinema cotidianamente. Recentemente, em um texto motivado pela curadoria de um dos principais festivais brasileiros dedicados ao

documentário, Carolina Canguçu e eu fazíamos um diagnóstico de grande parte das obras inscritas, que consistiam em reportagens, filmes institucionais ou simples exaltações de personagens extraordinários:

Em todos esses casos, a montagem parece não se interessar por quase nada que possa vir da cena, além das melhores palavras de seus personagens ou das imagens mais bem acabadas. Tudo se passa como se o cinema fosse um conjunto de formas a serem preenchidas, de protocolos a serem seguidos. (CANGUÇU; GUIMARÃES, 2012: 75)

Um amplo território povoado por filmes muito pouco inventivos, que pareciam se contentar em dar visibilidade a temas pouco explorados ou a acrescentar informações a um mundo já saturado delas, nos fazia argumentar que, em grande parte do documentário brasileiro contemporâneo, “não se ousa incidir sobre os nossos jeitos de ver e de ouvir, de pensar o mundo ou de filmá-lo” (CANGUÇU; GUIMARÃES, 2012: 76). Ainda que sejam vários os filmes cuja escritura coloca em cheque uma afirmação como essa, é necessário reconhecer que estes constituem não um movimento hegemônico, mas um pequeno conjunto de potentes exceções.

Em um contexto perceptível de crise, uma obra parece se constituir como objeto paradigmático, que atesta um profundo esgotamento e, ao mesmo tempo, desencadeia uma série de transformações sem volta no cinema nacional. Trata-se de *Jogo de Cena* (2007), filme em que Eduardo Coutinho – talvez o maior cineasta brasileiro do campo do documentário – desenha um dispositivo altamente provocador, em que histórias de vida são contadas por mulheres comuns e recontadas por atrizes em um palco, numa proliferação de deslocamentos que atinge as raiais da indiscernibilidade. Como aponta César Guimarães, “o que permeia o filme inteiro é uma conjugação dos efeitos de verdade obtidos por meio da articulação entre semelhança, indicialidade e composição dramática” (GUIMARÃES, 2011: 76).

Entre o contar e o recontar, na intensa circulação provocada pelo jogo dramático entre os depoimentos das atrizes profissionais e os das atrizes ocasionais que interpretam a si mesmas, o filme de Coutinho constitui um poderoso questionamento do estatuto de veracidade do pacto documental, cujas consequências sobre o

documentário brasileiro posterior ainda precisam ser mensuradas com mais vagar. Em uma postagem de seu influente *blog* datada de 2009, Jean-Claude Bernardet não hesitava em afirmar:

Penso que é necessário perceber as dimensões de JOGO DE CENA. Não é um filme importante e transformador no quadro do cinema documentário brasileiro, é um abalo sísmico de 7 graus na escala Richter no cinema documentário em geral, ou, mais precisamente, no documentário baseado na fala. JOGO DE CENA é uma explosão transformadora da magnitude que tiveram no passado filmes de Eisenstein ou Godard. Talvez se possa dizer que JOGO DE CENA anuncia o encerramento de um ciclo de cinema que Jean Rouch iniciava há meio século com EU, UM NEGRO.

Pode-se superar JOGO DE CENA? Sim, mas como?

É bastante curioso que um abalo tão significativo venha de um cineasta como Coutinho, cuja obra é responsável por uma influência majoritária sobre o documentário brasileiro dos últimos vinte anos. Seus filmes anteriores – desde *Cabra marcado para morrer* (1984) até *O fim e o princípio* (2005) – haviam instituído a entrevista como um procedimento fundamental, no qual o encontro entre realizador e sujeitos filmados era o lugar da produção de gestos cinematográficos singulares. Em *Jogo de Cena*, toda uma tradição do documentarismo – que inclui tanto as reportagens convencionais quanto filmes muito potentes – era colocada em crise. Diante de um terremoto dessa magnitude, era inevitável perguntar: para onde iria o documentário brasileiro, anteriormente tão assentado na veracidade dos depoimentos e das entrevistas?

Ainda que haja pelo menos dois antecedentes fundamentais na cinematografia brasileira – os inescapáveis *Iracema, uma transa amazônica*, de Jorge Bodansky e Orlando Senna (1974) e *Serras da desordem*, de Andrea Tonacci (2006) –, é a partir de 2007, ano do lançamento de *Jogo de Cena* – filme cuja fortuna crítica já é bastante densa e numerosa –, que os trânsitos entre o documentário e a ficção se intensificam de uma maneira inédita no cinema nacional. O expressivo conjunto de filmes lançados nos últimos cinco anos cuja escritura se constrói nesse limiar nos faz acreditar que estamos diante de um momento histórico singular, em que o jogo de contaminações entre esses domínios constitui uma vertente poderosa, que produz uma virada decisiva em nosso cinema. Para além de identificar esse

ponto de inflexão histórico, entretanto, torna-se necessário apontar, ainda que de maneira preliminar, alguns dos traços que marcam esses filmes, no sentido de avaliar a produtividade estética e política dessas potências do limiar.

3. Essas análises individuais dos filmes já vêm sendo feitas por diversos pesquisadores e críticos brasileiros, em várias ocasiões. O esforço comparativo que realizamos aqui está inevitavelmente impregnado por essas outras intervenções.

A seguir, num esforço comparativo que procura encontrar ressonâncias entre as diferentes obras, buscamos apontar três gestos que atravessam os filmes, com o objetivo de indicar algumas das invenções estético-políticas mais significativas em curso nesse cinema. Sabemos bem que a comparação tende a diminuir a força da singularidade de cada um deles (e que análises individuais e pormenorizadas são sempre bem-vindas),³ mas acreditamos que o cotejo entre diferentes filmes é mais adequado do ponto de vista de uma análise como a que aqui ensaiamos, interessada em situar as obras em uma perspectiva de história das formas. Do mesmo modo, as categorias que propomos não são exclusivas nem excludentes, e há casos em que um mesmo filme conjuga mais de um desses gestos (ou ainda inventa outros, não contemplados aqui). Se insistimos em encontrar traços comuns, é por acreditar que os filmes – a despeito de suas inegáveis idiossincrasias – não existem de forma isolada: há escolhas estéticas e desejos de intervenção política compartilhados, e é essa força coletiva que faz deste um momento tão decisivo no cinema brasileiro.

Implodir o drama, reacendê-lo

Em um primeiro conjunto de filmes, há um interesse em explorar possibilidades de dramaturgia ficcional mais próximas de certa frequência da vida comum, entre a rarefação do drama (que, no entanto, continua a ser drama) e a potência dos gestos mínimos que se materializam a cada plano. No diálogo com o melodrama em *Morro do Céu* e *O Céu Sobre os Ombros* ou na *mise-en-scène* ao mesmo tempo rigorosa e aberta de *Avenida Brasília Formosa* e *A Onda Traz, o Vento Leva*, o cotidiano reaparece transfigurado pelo gesto dramatúrgico, que decide encontrar um traço romanesco ali onde menos se espera, nessas performances ordinárias que se realizam entre a casa e a rua.

É como se, para insistir na possibilidade do drama (e para reinventá-la), fosse preciso implodi-lo, perfurá-lo por dentro (sem abandonar, no entanto, a verve romanesca). Em uma fricção altamente produtiva com a tradição do cinema direto de viés observacional, o que esses filmes descobrem são formas renovadas de dramaturgia: na construção ficcional que parte dos roteiros vividos, na respiração trazida pela presença dos atores ocasionais, na atenção ao fluxo e à temporalidade intensa das vidas (diferença crucial em relação ao auge do cinema moderno), há um esforço de reconstruir o drama sob novas vestes. Em um filme como *A Vizinhança do Tigre*, o compasso do acompanhamento da rotina dos personagens – numa irmandade vital entre a forma e o mundo – é indissociável do investimento na performance e do desenho incisivo de uma tragédia fordiana.

Nesse sentido, o que singulariza esse gesto é uma aposta renovada na “imersão mimética” do espectador (SCHAFFER, 1999) – aliada a um investimento na transparência da *mise-en-scène* –, que surge assombrada pela performatividade do dia-a-dia. Nessa transparência contrariada (que precisa enfrentar a opacidade das vidas comuns para se construir), o cinema procura resistir à hegemonia das ficções lisas (essas que querem simular tudo, dos idílios da classe média à violência nas favelas), programadas estilisticamente e programadoras da experiência do espectador, que inundam as salas a cada fim de semana. Procurar, desejar a vibração da vida ordinária, é resistir à voracidade do espetáculo, é fazer com que o cinema tenha de se embrenhar na espessura do mundo para encontrar uma outra ficção possível.

De forma complementar a essa força de resistência, a produtividade política dessa escolha consiste em fazer com que esses sujeitos comuns adquiram uma dignidade própria dos mundos ficcionais – nas palavras de Cézair Migliorin, “fazendo uma multiplicidade onde havia um problema individual” (MIGLIORIN, 2011: 20). Se a história de amor de *Morro do Céu*, a integridade dos personagens de *O Céu Sobre os Ombros*, a tragédia de *A Vizinhança do Tigre* nos tocam tão intensamente – e são tão importantes de um ponto de vista político –, é porque elas encontram na tradução ficcional uma expansão de sua significação restrita, uma potência de universalidade que é absolutamente decisiva. Lançar esses meninos e meninas, esses

homens e mulheres “sem qualidades” na roda gigante da ficção é redefinir seu lugar no território das imagens, é enfrentar com outras armas a divisão entre visibilidades e invisibilidades que constitui o comum.

Encantar as imagens, transfigurá-las

Noutra porção desse cinema, é um universo imaginal muito próprio, presente nas cosmologias que animam os territórios em que se inserem os personagens, que vem fornecer os motivos para o devir ficcional. Na encenação dos rituais em *Terra Deu Terra Come* ou *As Hiper Mulheres*, a dramaturgia se constrói a partir de um repertório de fábulas que irriga a *mise-en-scène* com sua potência de fantasia. Como escreveu Cézar Migliorin, “ficção e realidade não são partes opostas de um mesmo mundo, mas partes de um mundo que se faz sendo imaginado, narrado, engajando-se no que pode o presente com as histórias, no que pode o cinema com o que existe hoje” (MIGLIORIN, 2011: 20).

Embora sejam filmes que também apostem na transparência em alguma medida, esta se vê confrontada com a necessidade de outros expedientes – seja a reflexividade materializada na revelação do antecampo em *As Hiper Mulheres*, seja a forte presença do testemunho em *Terra Deu Terra Come*. Essa matéria narrativa documental primeira – que tem a particularidade de se constituir como um documento do mito – se conjuga com o desejo de ficção de maneira bastante complexa, num intrincado jogo entre observação e reencenação, performance e narração. O que está em jogo nesses filmes é a alteração radical das imagens do cotidiano a partir do contato com algo que lhes excede, com uma força mítica e fantasmagórica que tudo contamina.

Em um filme como *Mauro em Caiena*, o devir ficcionalizante da memória também exerce essa força de irrigação, a ponto de contagiar não apenas a voz *over* – com sua tarefa constante de destilar encantamento em tudo o que vemos –, mas também de fazer das imagens uma sorte de matéria enfeitiçada, em que cabem tanto as brincadeiras infantis na rua de casa quanto os monstros importados do oriente. Essa sorte de encantamento das imagens a partir de uma voz epistolar também atravessa *Viajo Porque Preciso Volto Porque Te Amo*, em seu complexo jogo entre as imagens de origem documental e a presença ficcionalizante do protagonista na banda sonora.

Nesse outro gesto, o que está em jogo é uma transfiguração das imagens de forte traço documental – o material etnográfico de *As Hiper Mulheres* e *Terra Deu Terra Come*, a rotina da família no bairro da Maraponga em *Mauro em Caiena* – a partir da interposição de um devir-fábula, que tanto aciona as “reservas de ficção” (COMOLLI, 2011) disponíveis no mundo quanto lhes oferece um suplemento de fabulação a partir da operação da montagem. Nessa outra deriva pela ficção, o diálogo com o cinema de gênero – o musical em *As Hiper Mulheres*, a ficção científica em *Mauro em Caiena* – também participa dessa transformação pela fantasia, ao colocar em contato territórios cinematográficos usualmente muito distantes.

Aqui, a política consiste em enfrentar a familiaridade e a indiferença do cotidiano (tomado pela repetição, ele não nos impressiona mais), em encontrar uma outra maneira de narrá-lo a partir da cisão provocada pela presença do fantástico. Trata-se de tornar estrangeiro o que nos parecia vizinho (não por acaso, *Europa* é o título do outro filme de Leonardo Mouramateus em seu bairro natal), de contaminar as imagens para alterar o curso de sua homogeneidade, de desviá-las para que elas encontrem outro lugar possível (no cinema e na pólis), de confrontar a banalidade das palavras gastas com o indizível da ficção.

Apostar na farsa, redescobrir a utopia

Há ainda, num terceiro conjunto de filmes, uma sorte de insatisfação com certos limites da escritura documental, que mobiliza nas obras o desejo de ficção. Nas palavras de César Guimarães, “o recurso aos expedientes ficcionais poderia ser considerado, quem sabe, um meio de alcançar dimensões mais complexas da experiência dos sujeitos filmados, vindo a reorganizar a relação entre a escritura do filme e o real que a constitui, perfurando-a” (GUIMARÃES, 2011: 71). No caso de *Juízo, A Cidade é Uma Só?, Esse Amor que nos Consome* ou *Branco Sai, Preto Fica*, esse recurso é acompanhado por uma vontade de intervenção política mais direta e frontal. Através de figuras dramáticas entre a farsa e a performance que se imiscuem ao relato documental, esses filmes buscam confrontar as retóricas cristalizadas com uma potência sensível que é prenhe de ficcionalidade.

Em *Juízo*, diante do impedimento legal de filmar os jovens infratores, o dispositivo ficcional criado nas cenas do tribunal exibe uma diferença radical entre campo e contracampo: ao passarmos de um plano a outro, o que se transforma não é apenas aquilo que vemos, mas o próprio estatuto cinematográfico das imagens. A força política desse procedimento consiste em fazer do olhar e da escuta do espectador um território em que a crença e a dúvida oscilam permanentemente. O corpo do intérprete nos lança em direção ao corpo imaginário – porém real – do réu, no mesmo movimento em que sua fala – que sabemos ser, na origem, a de outro – nos interpela diretamente, exibindo a espessura de um mundo sensível que se encarna no rosto e nas posturas daquele que ocupa a cena ficcional.

Na mesma medida em que os afetos que povoam a cena da ficção não advêm apenas de nosso saber sobre os personagens, mas da presença insubstituível dos atores, encontramos nessas performances um poderoso jogo de transferências (sabemos bem que os jovens atores não cometeram aqueles crimes, mas o “como se” é inevitável). Na sequência final – espécie de epílogo que figura os destinos dos menores infratores –, há que se criar um dispositivo ficcional para nos transportar a lugares aonde o documentário não pode ir. Confrontado com a morte daqueles que não pôde trazer à cena, o cinema ainda precisa filmar algo, interpor um corpo vivente no espaço da favela, fazer circular o sentido mesmo onde a vida já não existe mais.

Retrato de uma paisagem, por sua vez, precisa instalar um bufão entre os transeuntes do centro de Fortaleza, pois só assim é possível provocar, instigar (aos modos de Tião Brasil Grande em *Iracema*), fazer perguntas que não cabem no regime da fala veraz ou da entrevista documental mais corriqueira. É preciso exibir uma fratura entre a presença do *flâneur* inventado e os atendentes de lojas, os guardas e os camelôs, pois é assim que a cidade pode ser, novamente, reconfigurada pelo filme. Em *Esse amor que nos consome*, é preciso não apenas filmar o cotidiano da companhia de dança no casarão abandonado, mas também receber os possíveis compradores do imóvel – com suas justificativas diversas – no terreno da dramaturgia. É preciso não apenas acompanhar os percursos de Rubens Barbot e Gatto Larsen pelo centro do Rio de Janeiro, mas enchê-los de poemas e povoá-los de movimentos de corpos que parecem empurrar a cidade para algo que ela ainda não é – e que só o tempo do filme pode fazer existir.

Em *A cidade é uma só?*, a trajetória de Nancy parece não dar conta do gesto que o filme demanda, e que diz respeito à encenação do cotidiano excludente da Ceilândia e do enfrentamento do discurso oficial (de ontem e de hoje). É preciso que o espectador seja convidado a uma imersão na campanha de Dildu, mas também que os arquivos do discurso oficial sejam ficcionalizados e deslocados no espaço-tempo do filme. Pela via da reencenação do *jingle* perdido ou da campanha mambembe, *A cidade é uma só?* desmonta e intervém sobre a realidade do engodo, ao fazer da repetição diferida e da aventura utópica o gesto de um novo começo. De maneira semelhante, *Branco Sai, Preto Fica* parte da rememoração de um outro evento trágico (a intervenção monstruosa da polícia no baile do Quarentão nos anos 1980) para procurar suas ressonâncias na trajetória farsesca desses personagens amputados pela História, que encontram na tentativa frustrada de intervenção de um investigador vindo do futuro – e na fabricação de uma improvável bomba sonora – uma forma possível de reparação do dano.

Nesses e em outros filmes recentes, o desvio pela ficção é aliado de um desejo de materializar as utopias políticas no espaço-tempo do filme. O casarão abandonado, o bufão de Fortaleza, os adolescentes vivos de *Juízo*, a resistência de Brulaine em *Morro dos prazeres*, a campanha quixotesca de Dildu ou a trama *sci-fi* de *Branco Sai, Preto Fica* constituem uma tentativa desesperada – e potente – de injetar virtualidade fílmica em meio à desesperança do presente real “Um pouco de possível, senão sufoco”, dizia Deleuze traduzindo os últimos anos de Foucault. Nessas múltiplas formas de atualização da utopia, o cinema parece dizer que o paraíso – fraturado, ameaçado, mas vivo na potência estética de cada imagem – é agora, e a ficção é o espaço onde ele pode existir (ainda que provisoriamente).

Quando adentra a cena do documentário, o gesto ficcional parece ter outros poderes para testemunhar que “o sentido não cessa de vir de outro lugar e de ir em direção a outro lugar” (NANCY, 2003: 155), e de intervir frontalmente sobre os modos de sentir – e de viver – em comunidade. A cada gesto de cinema, repartilhar a cidade e fazer vibrar a significância indecível do mundo, colocando novamente em jogo, a cada filme, tanto os limites entre o documentário e a ficção, quanto nossa existência em comum.

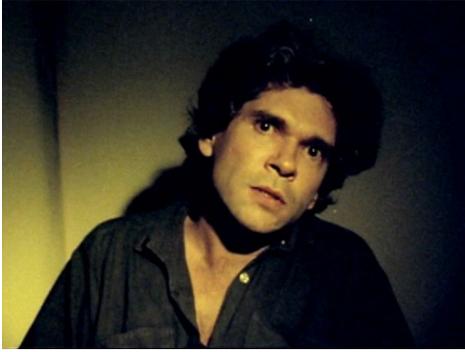
REFERÊNCIAS

- AVELLAR, José Carlos. A câmera lúcida. In: MIGLIORIN, Cézár (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O boom do documentário*. Texto publicado no blog do autor, em julho de 2009. Disponível em: <http://jcbernardet.blog.uol.com.br/arch2009-07-26_2009-08-01.html>. Acesso em: 04/05/2013.
- CANGUÇU, Carolina. GUIMARÃES, Victor. Sob o risco do cinema. In: VALE, Glaura Cardoso *et al* (Org.). *Catálogo do fórum do bh 2012*. 16 ed. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2012. p. 73-76.
- CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, vol. 2. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 69-104.
- COMOLLI, Jean-Louis. Le detour par le direct (1). *Cahiers du Cinéma*, n. 209, février, p. 48-53, 1969.
- _____. Le detour par le direct (2). *Cahiers du Cinéma*, n. 211, avril, p. 40-45, 1969.
- _____. *Suspens et désirs*, 2011. Disponível em : <<http://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/01/20/suspens-et-desirs-par-jean-louis-comolli/>>. Acesso em 23/03/2014.
- FRANÇA, Andréa. O cinema, seu duplo e o tribunal em cena. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº 36, 2008.
- GODARD, Jean-Luc. L'Afrique vous parle de la fin et des moyens. *Cahiers du Cinéma*, n. 94, avril, p. 19-23, 1959.
- GOMES, Juliano. Sonhos de verão. *Revista Cinética*, novembro de 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/mesdeagostojuliano.htm>>. Acesso em: 04/05/2013.
- GUIMARÃES, César. A cena e a inscrição do real. *Galáxia*, São Paulo, v. 11, p. 68-79, 2011.

- GUIMARÃES, César; GUIMARÃES, Victor. Da política no documentário às políticas do documentário: notas para uma perspectiva de análise. *Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 77-88, 2011.
- METZ, Christian. O significante imaginário. In: METZ, Christian *et al.* *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global, 1980.
- MIGLIORIN, Cézár. Documentário brasileiro recente e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cézár (Org.). *Ensaio no real*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.
- _____. Figuras do engajamento: o cinema recente brasileiro. *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH, v. 8, n. 2, p. 12-27, 2011.
- NANCY, Jean-Luc. *El sentido del mundo*. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- OMAR, Arthur. O antidocumentário, provisoriamente. *Revista de Cultura Vozes*, nº 6, ano 72, p. 405-418, 1978.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.
- VALENTE, Eduardo. Cinema das novidades. *Revista Cinética*, setembro de 2008. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/mesdeagosto.htm>>. Acesso em: 04/05/2013.
- VERDONE, Mario. Néo-realisme et films documentaires. *Cahiers du Cinéma*, n. 43, janvier, 1954, p. 28-29.
- XAVIER, Ismail. Iracema: O cinema-verdade vai ao teatro. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, FAFICH, v.2, n.1., 2004, p. 71-85.
- ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o Possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Éric. (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 333-356.

Data do recebimento:
25 de março de 2014

Data da aceitação:
09 de junho de 2014



FOTOGRAMA COMENTADO

Escrita e leitura do movimento no cinema de Aloysio Raulino

GLAURA CARDOSO VALE

Doutora em Estudos Literários pela FALE/UFMG, colaboradora do *forumdoc.bh*
Integra o Grupo de pesquisa “Poéticas da experiência” do PPGCOM/UFMG, como bolsista de PNPd da Capes

*Declinaba el verano, y comprendí que el libro era monstruoso.
De nada me sirvió considerar que no menos monstruoso era yo,
que lo percibía con ojos y lo palpaba con diez dedos con uñas.
Sentí que era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que
infamaba y corrompía la realidad.*

Jorge Luis Borges

No cinema de Aloysio Raulino, a escrita e a leitura aparecem ora marcadamente encenadas (a máquina de escrever, os livros em punho), ora na voz (quando narra trechos de autores que lhe são caros ou um episódio da esfera do vivido/imaginado), ora nas cartelas (sejam informativas ou de livre citação), ora no próprio gesto de escrever com a câmera, movimento indissociável do seu ato de ler o mundo. O mundo em miniatura (dos pequenos acontecimentos no cotidiano com os quais se depara) em contraste e resistência ao mundo amplificado, das esferas de poder (da repressão, das mortes, da miséria humana, das guerras). Por vezes, o encontro com rostos anônimos, a maioria marginalizados, permite ver o abismo entre mundos, e Raulino expõe as fendas e rachaduras por onde a vida na cidade emerge. Já as crianças são o mundo como possibilidade, correndo livres, brincando, sorrindo, a ternura como chave para um futuro, mesmo que ainda distante.

1. Ou conforme Andréa Daraca diz: “Um cinema que experimenta, tateia, observa, baila. Um cinema instintivo, atento, feito no exato momento do encontro entre cineasta e corpo, cineasta e face. Sua câmera não é nem mais nem menos que seu pulmão, seu coração, seu fígado e, assim, ao empunhá-la como órgão vital, completa sua engrenagem, apazigua sua inquietude. E neste encaixe perfeito conversa com o mundo a sua maneira: em detalhes e poesias talhadas em prata, em pixel, em movimento e espessura fílmica” (2013: 131).

Como se em duelo, o corpo/câmera¹ mergulha na vida urbana e encontra seus personagens, logo destacados da massa anônima e singularizados por aquele que os acolhe e embala, como a nós espectadores, geralmente com uma canção, não necessariamente de ninar: “Já raiou a liberdade/ No horizonte do Brasil”. Hino de uma independência que o canto marginal reivindica, “me tire essas argolas do meu braço, pois sou um homem livre como aquele pássaro”: como o homem de boina, óculos escuros e seu violão entoa em *Inventário da Rapina* (1986). Interessante perceber a função de ritornelo desse hino ora instrumental, ao longo desse *Inventário*, ora entoado por uma voz que proclama, verso a verso, uma liberdade que sabemos ser inexistente, como em *O tigre e a gazela* (1976):

*Brava gente brasileira!
Longe vá... temor servil:
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil.*

Essa dissonância (as incongruências dos cantos patrióticos com a realidade que a câmera encontra) irá pontuar sua obra e contrastará com as imagens, reivindicando um olhar ético para essas pessoas do Brasil. Nesse sentido, o espectador irá encontrar, desde um dos seus primeiros exercícios fílmicos, *Lacrimosa* (1970),² uma escrita e leitura do movimento. Escrita porque a câmera, ligada ao corpo, transita com liberdade nos espaços, como esferográfica sobre a página branca, seja dentro de um carro,³ registrando a avenida recentemente aberta em São Paulo (a Marginal Tietê), ou fora dele, na comunidade que encontra às margens, nas bordas da cidade, trazida agora para o centro do quadro, realidade que “nos obriga a ver a cidade por dentro”.⁴ Leitura porque se propõe compreender, pelas imagens, no instante em que são filmadas, que avenida é essa de fábricas e despojos de lixo, que nos leva a um povo até então desconhecido, ignorado; e que povo é esse que confronta a câmera? – olhares que não são indiferentes à presença de um corpo que filma, olhares que evidenciam ainda mais o processo de exclusão, pois são em sua maioria crianças que sorriem e brincam como crianças em meio ao lixo da cidade. Se o cinema ainda não é capaz de imprimir o odor, Raulino inclui a cartela “o cheiro insuportável”, somado à encenação que captura do jovem que retorna, agora com uma máscara de gás. Sobre *Lacrimosa*, em “A discreta revolução de Aloysio Raulino”, Jean-Claude Bernardet afirma: “Tanto a demorada presença da câmera diante da pessoa filmada quanto o demorado olhar da pessoa filmada em direção à câmera esgotam a circunstância para deixar aflorar uma subjetividade que não se revela mas manifesta sua presença e sua opacidade” (2013: 130). E conforme nos lembra João Dumans:

A originalidade de Raulino enquanto cineasta (e de certo modo, enquanto fotógrafo, se levarmos em conta os filmes dos quais participou) consiste em não desprezar nenhuma dessas contribuições, produzindo uma conjunção inesperada entre dois gestos a princípio contraditórios: um elogio poético à cidade e às suas figuras, tributário, de certo modo, das vanguardas dos anos 1920; e outro, absolutamente político, de diagnóstico da falência do projeto econômico dessa mesma modernidade, sobretudo em sua vertente capitalista e imperialista. Se é verdade que na forma seus filmes nos remetem ao espírito de livre invenção da primeira metade do século, seu conteúdo político pertence a um momento muito específico dos anos 1960 e 1970, aquele das guerras

2. Filme que Jean-Claude Bernardet chama a atenção para a duração que, até Raulino, “era decorrente da informação contida no plano. A partir dele, o tempo passa a ser uma forma de relacionamento com a realidade filmada. A realidade precisa de tempo” (2013: 130).

3. Em *Lacrimosa*, “espécie de sinfonia do século XX ao avesso”, o carro “corta a autoestrada como o arco de instrumento”, numa belíssima comparação de João Dumans (2013: 184).

4. *Lacrimosa*, segundo Fonseca: “a tristeza pela miséria e pelo momento opressivo da ditadura se acentua com o cinza da fotografia, pela paisagem desolada, num tempo chuvoso, que justifica o título do filme, tirado do trecho homônimo do Réquiem, de Mozart, parte da trilha musical” (2013: 137).

anticoloniais na África, das ditaduras latino-americanas, dos combates localizados contra o avanço do capitalismo no terceiro mundo, das lutas contra as segregações econômicas, raciais, sociais e geográficas. (2013: 180)

5. Parte dela, bem como depoimentos e entrevistas com o autor, encontra-se no catálogo do *forumdoc. bh.2013*, que realizou uma mostra retrospectiva dedicada a sua obra na 17ª edição.

Esse engajamento de Raulino com o cinema, que se confunde com seu engajamento político, é lembrado por mais de um crítico, embora a literatura disponível em torno de sua obra ainda seja restrita.⁵

O fotograma escolhido para este comentário, retirado de *O inventário da Rapina*, 16 anos após *Lacrimosa*, é um momento do filme em que Raulino está implicado na cena, de frente para o espectador, apenas ele e a câmera fixa, no interior de um cômodo. Agora é ele, o cineasta, a confrontá-la, confinado, como se num confessionário. A estabilidade do quadro/a instabilidade da história narrada: o encontro com a cidade e seus personagens está apenas aparentemente suspenso, pois ambos são trazidos pela fala.

6. Segundo Fonseca: “Isso, que poderia parecer uma platitude e um clichê relativos ao cinema em geral, é mesmo uma das marcas de sua fotografia de poesia, caracterizada pelo gosto do retrato – humano, principalmente. Nesses filmes, os retratados encaram o olhar de Raulino, ou seja, o olhar da câmera e o nosso olhar, num desafio não só às famosas convenções do cinema clássico, mesmo do documentário, mas ao próprio filme que se faz ali e captura olhares captores, os quais insistem, resistem, olham de volta, como se rimassem na luz” (2013: 133).

O olho que filma e o olho que nos olha. “Cineasta do olhar – do seu e do olhar do outro”, diria Jair Fonseca.⁶ Adentrando nas imagens de Aloysio Raulino, essa passagem sempre me impressionou. Não apenas pelo próprio autor em cena, rosto conhecido e querido, mas pelo que representa esse confronto direto com a câmera e o espectador. Personagem de si, espírito inquieto. Mas o olho do cineasta se esquiva, tímido, e fala como se fosse para alguém atrás da câmera, talvez porque agora, ao olhá-lo, a câmera o deseja, como transparece nele um desejo de possuí-la, ao menos, possuir a imagem que narra. A voz é oscilante, numa quase gagueira, que acentua e dá ritmo ao transe da fala. O episódio descrito é uma imagem ausente que se faz presente nessa voz, no corpo, no olhar. Ao revivê-lo, funde passado e presente no ato da rememoração, sendo uma das possibilidades, fora a fusão, do cinema condensar no mesmo quadro dois tempos distintos: a cena que recorda e a cena de onde recorda – procedimento recorrente na literatura.⁷ De modo que tal fotograma parece ser a chave para um enigma. Aos 12’47” Aloysio Raulino nos olha para nos contar um acontecimento que

7. Um exemplo clássico é quando Proust recorda um momento da infância quando sente na boca o gosto do reбуçado, nesse momento o presente da enunciação se funde com o passado.

lhe causara espanto. Pausadamente narra a sua busca por um livro que queria dar à esposa. Nos diz que ouviu um som, que não sabia se era humano, um gruído, como se do fundo de uma caverna, de um poço, um som que se repetia como uma melopeia, trecho que reproduzo na íntegra:

Então, eu ia encontrar com ela, minha mulher, quis dar um livro pra ela... de presente. Então, achei uma livraria. Aberta. Era de noite. Entrei. Comecei a procurar o livro. Não achava o livro que eu queria dar pra ela. Procurei mais, procurei mais. Tava de costas pra rua. Começou a vir um ruído, um som. Parecia um som de uma voz humana, mas eu não sabia se era uma voz humana mesmo... era, era como se fosse um gruído, uma coisa quase inumana, e desse gruído eu sentia, parecia que vinha do fundo de uma caverna, de um poço sem fundo. Era um gruído que se repetia, um som que se repetia. Eu custei a olhar pra fora, tava procurando o livro que eu queria dar pra ela. De repente eu me virei e vi o seguinte. Uma figura humana. Um negro, como se tivesse chegado do inferno, alto muito magro, muito faminto, muito esquelético, com os olhos muito grandes, esbugalhados. Quase na rua, quer dizer... quase na calçada ali... na faixa da loja dos livros, da livraria. Tinha uma banca, uma banca onde tinham vários livros expostos assim, quase na horizontal. Esse homem estava com um terno, um terno com enchimento assim, um terno todo estripado, como aqueles mendigos da televisão, é, é... que a gente via antigamente. Esse homem então, folheava um a um os livros e repetia o seguinte som: “já entendi, não entendi, já entendi, não entendi”. Isso vinha como uma melopeia, um som como se fosse um som tribal, um canto tribal. Eu achei o livro que eu queria, comprei o livro e saí correndo quase dali pra encontrar com ela.

Imagem não filmada, mas pela decupagem da cena e seus detalhes, desde os espaços, os sons e as vestes do homem, também pela força centrípeta da ação narrada, ela compõe, junto às demais, a tessitura fílmica, demonstrando agora o poder da imagem na oralidade. A implicação do autor na cena reforça ainda mais a ideia do “ao vivo”, assim todos juntos, em volta de uma fogueira, partilhando uma história, como os antigos faziam; assim quando estamos no cinema. A chama dessa fogueira (ou o feixe de luz a iluminar o fotograma) está em seus olhos. Se antes falamos de uma proximidade em relação à condensação de tempos distintos na narrativa, essa

talvez seja uma diferença significativa em relação à literatura, já que a implicação do autor no livro será sempre a imagem de um autor textual. No cinema, o autor pode virar a câmera para si mesmo e se fazer presente na imagem.

8. Como aquela passagem em que personagens da indústria cultural (papai Noel, Emília), misturados aos da cultura popular (cangaceiro, nega maluca, personagens circenses), estão tocando e dançando no centro de uma roda; as cenas em que aparecem crianças, de uma menina que corre livremente até as que dançam com olhos vendados ao som de uma música mecânica. Sem as vendas, já no final do filme, olhando e sorrindo para a câmera, essas crianças nos remetem às de *Lacrimosa*, porém agora a margem está no centro da cidade.

Nesse monólogo interior de Raulino, primeiro o ruído, o estranhamento, depois a aparição de um homem e a identificação de uma espécie de canto tribal que a voz vinda da “caverna” evoca; passagem que se localiza no centro do filme, como se o meio de um livro, que irá se desdobrar em outros retratos tantos quantos forem possíveis inventariar.⁸ As passagens que antecedem o fotograma são do interior da casa, e de um momento muito íntimo em que filma o próprio filho tateando a máquina de escrever, balançando na rede, e, num gesto inocente de criança que não nega a presença da câmera, reage pondo a língua para fora, reforçando ainda mais esse espaço da intimidade, o cotidiano filmado. Aqui há o indicativo de um filme que se escreve ou que está para ser escrito. O que vem a ser confirmado na sequência posterior a do fotograma em análise, quando sua esposa, de frente para a câmera, diz: “o livro que ele queria me dar era este” e ergue *O livro de areia* de Jorge Luis Borges. O enigma que se mantém na história que Raulino narra está implicado no livro que procura, que agora sabemos ser *O livro de areia*. Apenas aqui o espectador pode tomar consciência de que Raulino quis nos introduzir no universo borgiano, igualmente fantástico e incongruente, como o seu *Inventário*. Para a compreensão dessa complexidade, recupero um trecho de Borges em *O livro de areia*, que narra a chegada de um homem maltrapilho à sua porta – entenda-se, do autor-textual – portando nas mãos uma maleta e logo se saberá que se trata de um vendedor de Bíblias:

A linha consta de um número infinito de pontos, o plano, de um número infinito de linhas; o volume, de um número infinito de planos, o hipervolume, de um número infinito de volumes... Não, decididamente não é este, *more geométrico*, o melhor modo de iniciar meu relato.

Afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico.

Vivo só, num quarto andar da rua Belgrano. Faz alguns meses, ao entardecer ouvi uma batida na porta. Abri e entrou um desconhecido. Era um homem alto, de traços mal conformados. Talvez minha miopia os visse assim. Todo seu aspecto era de uma pobreza decente. Estava de cinza e trazia

uma valise cinza na mão. Logo senti que era estrangeiro. A princípio achei-o velho; logo percebi que seu escasso cabelo ruivo, quase branco, à maneira escandinava, me havia enganado. No decorrer de nossa conversa, que não duraria uma hora, soube que procedia das Orcadas.

Apontei-lhe uma cadeira. O homem demorou um pouco a falar. Exalava melancolia, como eu agora. (BORGES, 1978: 115)

Logo, esse homem lhe oferecerá um livro extraordinário já indicado no parágrafo de abertura do conto. Obviamente, o que está em jogo não é a “verdade” do acontecimento, mas a verdade de uma experiência para aquele que narra: o encontro com um livro surpreendente, cujo número de páginas é infinito, sem definição qual seja a primeira ou última, admitindo, a página, qualquer número. Um livro que o narrador primeiramente esconderia de todos, mas que depois tentaria se livrar em uma estante úmida de uma biblioteca. Não está em jogo também buscar marcas do autor empírico no autor textual, como no filme isso se dá de forma ainda mais complexa. Mas, sim, permitir que o ato de narrar possibilite o encontro com esses personagens estranhos e anônimos que batem à porta, numa atmosfera similar ao fantástico: adentrando nos cômodos mais sombrios da mente, se instalando nos porões da memória, se apropriando dos vazios e dos lapsos temporais. Eis que os personagens retornam e encontram o seu lugar no mundo. Seja um anônimo vendedor de bíblias portador do livro dos livros; seja um homem que categoriza os livros à sua frente por uma operação que nos parece simples: “entender, não entender”. O gesto da escrita, como o de quem filma, passa por esse desejo de partilhar com o leitor/espectador a experiência. Nesse caso, a invenção e o mistério como saída para a narrativa. Raulino parece também se apropriar do “fantástico”, sobretudo nesse filme-ensaio, cujas leituras e imagens de personagens que coleta, através do seu mergulho na cidade, coabitam um mundo particular tornado público. Isso porque a cena do homem que Raulino narra, bem como a narrada por Borges, é uma cena que se dissolve na palavra, cujo rastro permanece como sombra, sensação de um vulto.

Pode-se dizer, frente à multiplicidade dos possíveis, e de personagens que são infinitos e movediços como areia, seres que se metamorfoseiam: quem sabe o vendedor de livros, que pareceu assombrar Borges, não tenha adentrado nas bordas

de o *Inventário da rapina* e se presentificado na voz de Aloysio Raulino com feições distintas? Quem sabe não seja o próprio Borges metamorfoseado, em busca do livro que abandonou e, ao tocar todos os demais expostos, aproximando-os de seu olhar perquiridor, diz: “já entendi, não entendi, já entendi, não entendi...”. Autor de uma memória extraordinária e um leitor ávido: “o verão declinava e compreendi que o livro era monstruoso. De nada me serviu considerar que não menos monstruoso era eu, que o percebia com olhos e o apalpava com dez dedos com unhas” (BORGES, 1978: 119) – como diz a epígrafe deste fotograma comentado, retirada de *O livro de areia*. Se a imagem provocada pelas palavras (escritas ou orais) será sempre uma aparição fantasmagórica, imagem sem corpo, esse homem descrito por Raulino permanece para nós como figura literária. Não nos esquecendo de que se trata de um inventário de uma ave que rapta, ave carnívora, de bico curvo e afiado, de visão e audição altamente aguçadas. Nesse inventário, sujeitos filmados coexistem com personagens narrados.

9. Segundo Dumans, nesse filme, “a opção pelo ‘ensaio’ aparece de maneira muito mais radical do que em qualquer outro trabalho que realizou” (2013: 183).

10. Extraído de Claudio Willer, pelos 40 anos da morte de García Lorca (1936/1976).

A questão da escrita e da leitura que perpassa especialmente *O inventário da Rapina* é ao mesmo tempo uma experiência radical⁹ de inscrição desse gesto, tendo em vista o conjunto de seu trabalho, pensando sobretudo na citação em vermelho (como a tinta que sangra o título, a mesma que penetra o aquário) na vidraça da janela quando a voz de Raulino, sobreposta ao escrito, diz o que já está grafado na superfície do vidro: “alguns mortos incomodam demais e ninguém quer saber/ninguém quer ver/ninguém quer saber o que tem a ver”.¹⁰ A câmera se aproxima ainda mais da inscrição, reenquadrando o dizer, apontando certa inconsistência do ato de dizer, no sentido da impossibilidade de se alcançar uma totalidade. Assim, palavras vão desaparecendo da tela. Na certeza de que se tratam de recortes, colagens, fragmentos, resíduos de ideias, emoções, denúncias ou mesmo de palavras que se dissolvem no contato com a água, como quando as escreve na areia com um graveto, “Viva o meu Brasil”, e a imagem dura o tempo necessário para que a espuma do mar as leve embora. Ao aproximar a imagem, a frase desaparece aos poucos com os prédios atrás da vidraça, até restar uma palavra, “quer”, e o céu. A janela como moldura também desaparece. Assim, a palavra flutua no azul. Aloysio Raulino faz da tela sua tábula rasa que, por vezes, preenche de encarnado.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, Jean-Claude. A discreta revolução de Aloysio Raulino. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 130.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Trad. Lígia Morrone Averbuck. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- DARACA, Andréa. Eu fiz parte deste território filmado. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 131-132.
- DUMANS, João. A sinfonia dos pobres (ou a modernidade de Aloysio Raulino). In: *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013. p. 179-187.
- FONSECA, Jair. Cinepoesia: a dança da música da luz. In: *Catálogo do forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013.

E n t r e

v i s t a



As imagens silenciosas e os corpos em desajuste no cinema de Maria Augusta Ramos

POR ANDRÉA FRANÇA E JOSÉ CARLOS AVELLAR

Resumo: Nesta entrevista, a documentarista Maria Augusta Ramos fala dos pontos em comum entre seus estudos iniciais de música eletroacústica e o trabalho com cinema documental. A importância dos cineastas Bresson e Ozu na sua formação e no modo como concebe a construção do plano, do tempo, da narrativa. O ator-personagem e a necessária relação de cumplicidade.

Palavras-chave: Documentário. Rigor formal. Cotidiano. Trilogia. Robert Bresson.

Abstract: In this interview, the documentary filmmaker Maria Augusta Ramos based her talk on common ground between her electroacoustic music studies and the working with documentary films. She reaffirms the importance of filmmakers as Bresson and Ozu in her development as film student and in the ways she thinks the process of constructing the plan, the time, the narration. The actor-character and the need to have a relationship of complicity.

Keywords: Documentary. Formal rigor. Daily life. Trilogy. Robert Bresson.

Résumé: Dans cette entretien, la documentariste Maria Augusta Ramos parle des points communs entre ses études de musique electroacoustique et le travail avec le documentaire. Elle réaffirme l'importance du cinéastes Bresson et Ozu dans sa formation et à la manière dont elle conçoit la construction du plan, du temps, du récit. Le acteur-personnage et la nécessité d'entretenir avec lui une relation de complicité

Mots-clés: Documentaire. Rigueur formelle. Quotidien. Trilogie. Robert Bresson.

Fizemos, o crítico de cinema José Carlos Avellar e eu, esta entrevista com Maria Augusta Ramos [Guta] na sala de seu agradável apartamento, em Laranjeiras, numa tarde de domingo. Há décadas morando na Holanda, a documentarista, nascida em Brasília, vem dividindo já há alguns anos o seu tempo e a sua vida entre as cidades de Amsterdã e Rio de Janeiro, morando um pouco no Brasil e um pouco na Holanda. Nossa conversa durou muitas horas e a tarde passou rápida. O papo rendeu várias questões sobre seu trabalho com o som, o cinema, a imagem e a prática documental.

Vi *Desi* (2000) na abertura do *É Tudo Verdade - Festival Internacional de Documentário*, em 2002, e fiquei positivamente surpresa com um método de filmagem e montagem austeros, com uma câmera que acompanha durante meses a menina Desi sem “cair de amores” por ela nem tampouco ficar indiferente ao que lhe acontece, com o rigor formal dos enquadramentos quando tudo na vida da personagem parece ruir, com os momentos de silêncio a lembrar que os maiores acontecimentos não estão nas horas barulhentas, de discussões calorosas, mas naquelas silenciosas onde o mundo gira inaudível.¹ Anos depois, Guta me daria uma cópia de *Inesperado (Unexpected)*, 2011), filme feito para a tv holandesa, onde também acompanhamos durante semanas a fio o cotidiano de uma solitária funcionária do metrô em Amsterdã que precisa decidir se fará ou não um aborto.² Jamais vemos o seu rosto, ela não queria ser reconhecida e, no entanto, seus movimentos, suas falas e seus longos silêncios nos interpelam diante de uma escolha que terá que ser feita.

De fato, as cenas de silêncio são parte da escritura dos filmes de Maria Augusta Ramos e constituem seus momentos fortes. Diante delas, o espectador se avizinha de algum modo da interioridade daquele que é filmado – seja ele policial, juiz, delinquente, traficante –, observando sua aparência, seus movimentos e pequenas ações quando está em silêncio. Em *Morro dos Prazeres* (2013), a jovem Brulaine, ex-chefe do tráfico no morro de Santa Teresa, aparece riscando a terra com um graveto em primeiro plano, pensativa, enquanto sua avó, ao fundo, caminha pela viela sob os olhares atentos da neta. Se o espectador estiver disposto a “entrar” no filme, são justamente essas cenas, com suas camadas de significado em suspenso, que o convocam no seu silêncio e desconforto.

Tais imagens, de personagens que preenchem a cena sozinhos, permitem que as instituições – no caso da trilogia *Justiça* (2004), *Juízo* (2007) e *Morro dos Prazeres* (2013) – possam então aparecer de modo não impessoal ou neutro, mas encarnadas em indivíduos com nome, desejos, receios, contradições. Assim é que as instituições da justiça e da polícia,

1. Os grandes acontecimentos seriam aqueles que chegam silenciosamente, em pés de pombas. “Dos grandes acontecimentos”, em *Assim falava Zaratustra*, p. 162-165.

2. Exibido no 4º Festival Internacional de Cinema de Paraty, em 2011.

através do coronel Seabra (*Morro dos Prazeres*), da defensora pública Maria Ignez (*Justiça*) ou dos menores Alessandro, Daniele, Guilherme (*Juízo*) têm suas dimensões humana, social e política deslindadas por uma câmera que não dá trégua no desejo de perscrutar – pelo corpo, pelos gestos, pelas falas – os poderes da lei e da vigilância em toda a sua ambivalência.

Para preparar e filmar tais cenas de silêncio, a realizadora diz nessa entrevista que é necessário construir uma “relação de intimidade” com os personagens. Diria que essa “intimidade” a que ela se refere é, antes de tudo, um modo de conjugar e de tornar a câmera cúmplice dos corpos, de seus movimentos e durações. O que não quer dizer uma câmera complacente ou conivente com a pessoa filmada. Está em jogo aqui o reconhecimento de que não se faz documentários sem desejo, sem inconsciente, sem cálculo, gostos e desgostos (COMOLLI, 2004: 394). A implicação de Brulaine (atriz-personagem) como corpo e como sujeito de uma história pessoal na experiência da filmagem (*Morro dos Prazeres*) acarreta menos uma proximidade do espectador, embora a câmera não arrede o pé da moça andrógina, do que uma espécie de distanciamento. O espectador é convidado não a se pôr no meio de suas conversas, mas a se pôr diante delas, convocado como testemunha e, quem sabe, juiz.

Estamos no âmbito do documento e não no regime da representação clássica. Os filmes de Maria Augusta Ramos tornam-se documento sobre as provas árduas vividas pelos indivíduos/personagens durante a gravação. Em *Juízo*, diretora e equipe conseguiram permissão para, nos fins de semana, frequentarem o Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro. Nesses dias, os menores que desempenhavam o papel dos verdadeiros réus eram filmados respondendo aos processos, convocados a repetir exatamente o que tinha sido dito pelos réus, de costas, nas gravações documentais dos dias anteriores. Para essas cenas “ficcionais”, Maria Augusta Ramos atuou como a juíza e Alice Lanari, sua assistente de direção, como o defensor público... Na época, escrevi para um pequeno catálogo de divulgação de *Juízo* que o teatro da justiça “ou o teatro das instâncias de poder é tão ou mais importante do que suas engrenagens” (2007: 8). Os atores-personagens são nesse filme duplamente convocados pelas instâncias de poder – do cinema e da justiça.

Lembro-me bem de um dos dias de gravação de *Rio, um dia em agosto* (2002), feito para a tv holandesa. Acompanhava a equipe e as situações de filmagem. Era um fim de tarde de um dia qualquer de 2002 e estávamos, equipe e personagens, dentro do trem da Central do Brasil abarrotado de gente voltando do trabalho. Mal conseguíamos nos mexer e a ideia era gravar algumas cenas ali. Hans Bouma, o câmera holandês,

com um sorriso surpreendentemente tranquilo (talvez porque não entendesse nada do que era gritado e cantado ali dentro), respondia às solicitações precisas da diretora que, jamais esqueço, conseguiu “domesticar” (não encontro termo mais apropriado) a turba ruidosa de um vagão inteiro para fazer as cenas com os meninos vendedores de amendoim!

Essa imagem-lembrança remete a questões caras ao documentário. Até onde ir (ou não) com os atores-personagens, quais as demandas, as contrapartidas, em nome de que regras, de que jogo, quais as margens de manobra deles? Sim, o jogo é de sedução e o filme é violência, embate.

ENTREVISTA:

Andréa França [A.F.]: Você se forma em musicologia pela UnB e vai para a Europa, com 22 anos, fazer mestrado em música eletroacústica, primeiro em Paris, depois na *City University* em Londres. Estudar música eletroacústica é se ater a um estudo da construção de espacialidades sonoras, das composições espaciais, da modelação de sons. Depois você ingressa na *Academia de Filme e Televisão* em Amsterdã e estuda cinema. Diria que não se trata de uma ruptura com o que você vinha fazendo mas de uma transição: começa modelando sons e passa a modelar imagens. Um rigor formal permanece. Fale dessa transição – da música para o cinema – e desse rigor formal dos seus filmes, visível sobretudo no enquadramento, na montagem.

Maria Augusta Ramos [M.A.R.]: Acho que esse rigor formal veio, de certa forma, dos meus estudos de música. Sempre me identifiquei com cineastas altamente formais como Bresson, Ozu, Antonioni. Quando comecei a fazer documentários, sentia necessidade de definir a estrutura formal do filme logo no início. Pensava os filmes como uma partitura. Por exemplo, uma cena pode funcionar como uma *coda* musical. O formalismo vem não só da música eletroacústica, mas da música clássica. A música tem uma construção formal, hierárquica, de estrutura clara. Da música eletroacústica o que herdei no meu trabalho com o cinema foi uma preocupação com os sons concretos, do dia a dia. Pra mim, 50% da realidade retratada no filme vem do som inerente a ela. A realidade é 50% imagem e 50% som. Se retiro o som que faz parte dela e adiciono um som alheio estou distorcendo essa realidade. Outro fator importante é que o som é extremamente evocativo ao contrário da imagem. Ele estimula a imaginação. Gosto de deixar espaços vazios para que o espectador possa

projetar e/ou questionar experiências e ideias preconcebidas. Faço um tipo de cinema documental que é altamente formal, isso significa que o público é consciente desse formalismo. Os filmes deixam claro (através da forma) que são uma “representação” da realidade e não a “realidade” concreta que está sendo filmada. Qualquer representação da realidade envolve escolhas formais e de conteúdo. Minha matéria-prima é o cotidiano de personagens reais. Minha função como diretora é filmar (e estruturar) essa realidade de maneira que eu consiga captá-la na sua complexidade, talvez mesmo revelar a sua essência. E, de preferência, com poesia. Concordo plenamente com Bresson quando ele diz: “o verdadeiro é inimitável, o falso intransformável” (2000: 73). O fato dos filmes serem construções formais não quer dizer que o que se passa neles é “falso”.

A.F.: No início de *Desi*, creio que no prólogo, a gente ouve um acorde musical e no final também. Eles entram de forma sutil, pontuando dois momentos importantes do filme, criando uma correspondência. Não me lembro de outra intervenção musical como essa nos seus filmes. A música marca essa estrutura formal. Ela é um elemento de precisão. Entra para criar uma correspondência muito concreta.

M.A.R.: Na verdade, *Desi* é meu único filme que tem algum tipo de música a mais. Aparece uma pequena melodia no início, na cena onde aparece o título do filme, e no final. A melodia tem uma função formal. Ela funciona como uma pontuação, sugerindo a passagem de tempo (do inverno para a primavera) e apontando para o final do filme. A melodia aparece logo depois da cena da festa onde se dá o *clímax* do filme, quando Desi chora. Ela anuncia a cena que funciona como uma *coda*. Estamos no final do filme, é primavera, Desi está andando com as amigas num bosque e, então, falam de amor. É importante porque a música nesse momento enfatiza a estrutura do filme. Inclusive houve um embate com o produtor na época porque o compositor escreveu uns 30 minutos de música e usei pouquíssimo. Por exemplo, o produtor queria que eu colocasse música na cena em que as duas meninas estão deitadas, se acariciando. Ela já tem uma relação de intimidade enorme, usar música ali seria distorcido, melodramático e, acima de tudo, falso.

José Carlos Avellar [J.C.A.]: Quando você estava estudando e fazendo música, você acha que já existia alguma coisa de cinema?

M.A.R.: Existem compositores de música eletroacústica, como Michel Chion, cujas músicas são consideradas “cinema sonoro”. São peças musicais construídas com ações, pessoas andando, vozes, ruídos concretos. Quando estudei no *Groupe de Recherche Musicale*, na *Radio France*, em Paris, tive a oportunidade de ouvir

essas peças musicais. São muito interessantes. Não são baseadas numa narrativa complicada, mas em sensações, expressões, gestos sonoros que se movimentam em espaços. Isso está muito ligado à tradição da música concreta francesa. Vinda desse ambiente, o som pra mim carrega essa espacialidade, é parte da imagem, tão importante quanto ela. Minha experiência com esse tipo de música certamente inspira meu modo de pensar o cinema e o “som” como parte integrante da representação do real.

J.C.A.: Talvez a gente possa pensar em um paralelo: você e uma outra diretora brasileira, da sua geração e também música, ou formada em música mas não pela composição eletroacústica ou concreta, mas como instrumentista, a Lina Chamie. Ela faz um cinema que não tem a ver com o seu porque trabalha com ficção e trabalha melodramatizando as encenações, entende? Da mesma maneira que para você a música não funciona porque afasta do real, nela a música funciona justamente porque afasta do real. É uma maneira de não prender a atenção visual na ação, no que ela tem de veracidade, mas transpor aquilo para outro mundo. O que é curioso é que enquanto ela trabalha na melodia, você trabalha na estrutura da composição musical. Por isso, estava perguntando se você ao fazer música já pensava no cinema. Não na questão espacial, mas em algo meio impreciso que você viu num filme, uma estrutura, e isso sugerir algo de música, assim como um aforismo de um diretor, a referência de um livro. Porque é muito insistente essa sua observação de que música não serve ao seu cinema, a melodia, a musicalidade, a não ser que exista uma música circunstancial que o personagem está ouvindo.

A.F.: Sim, porque podemos pensar em múltiplos modos de organizar o espaço sonoro num filme, documental ou não. O ruído, a narração, a música podem reforçar certos aspectos assim como criar um efeito de distorção ou distância.

M.A.R.: Sim. Mas eu vejo o uso de música como um meio de gerar uma emoção ou um sentimento (seja ele distanciamento, tensão) que não vem diretamente da ação. Ela é *outsider*, um comentário. Quer dizer, eu estou agindo sobre aquela ação, ou melhor, sobre a percepção daquela ação. Estou alterando essa percepção. Esse é um tipo de manipulação que não quero fazer. É claro que manipulo, faço escolhas. Mas existem níveis de manipulação e a música me incomoda, é como se ela me tornasse desonesta. Como o Avellar bem disse, ela me afasta do real. Não tenho nada contra o uso de música em filmes, apenas não nos meus.

A.F.: Ampliando o sentido do que você diz, poderíamos inferir que se trata de achar a “boa distância” entre câmera e personagem? Porque em *Desi* assim como em *Inesperado* você mantém a distância em meio à intimidade e aos episódios banais do dia

a dia. O espectador se envolve, se comove, mas isso se dá na distância com relação àqueles cotidianos que parecem a ponto de desabar. Como se o entendimento de tais situações exigisse uma distância precisa, nem o sentimentalismo nem a indiferença.

M.A.R.: Sim. O distanciamento (resultado da estrutura formal) é propício à reflexão. E a aproximação se dá pela autenticidade do que se vê, pela identificação com o que se vê. Talvez seja preciso se distanciar para haver aproximação. Um paradoxo: o distanciamento que aproxima. *Desi* é um filme emocional, que resulta de uma estrutura formal e não de uma determinada ação em cena. Quando se atenta para os eventos banais do cotidiano, com distanciamento, é que se consegue captar a essência da vida. Todos meus filmes são assim. Têm momentos de grande intimidade, como em Bresson ou Bruno Dumont. Filmes que levam o público a sentir através da construção formal. Não acredito em forma *versus* conteúdo, ou seja, tenho um tema e escolho a forma que melhor possa expressá-lo. Não. Para mim, forma define conteúdo. Forma é o que quero dizer.

J.C.A.: Mas com um intento de não construir um espaço melodramático. Construir uma relação afetiva, uma relação com os personagens que ali estão, mas evitar um melodrama operístico, invadindo o contexto real com sentimentalismo. O que você trabalha mais é a estrutura da música do que sua melodia. É mais o ritmo do que a linha melódica. A linha melódica é muito mais o ato de falar de cada um dos personagens. O filme fica com ouvidos atentos, do ponto de vista musical, para pegar essas diferentes vozes.

M.A.R.: Tenho certos preceitos, como a questão da música. São regras que me acompanham. Digo, quando falam em manipulação, que meu compromisso é ético, com a verdade. A questão da música está ligada a esse comprometimento.

A.F.: Ainda dentro do aspecto do rigor formal, poderíamos dizer que é a construção de diferentes pontos de vista com relação à Lei que estrutura e aglutina *Justiça*, *Juízo* e *Morro dos Prazeres*? Porque existem diferentes experimentações da lei e da justiça neles: existem personagens ligados à lei, personagens em conflito com a lei e personagens que suplicam coisas da lei (parentes do réu ou moradores da comunidade). De um lado, a hierarquia da lei, de outro, os “contatos” com ela. Seria esse o ponto comum aos três filmes? Como surgiu e por quê uma trilogia?

M.A.R.: Sim, esse é um ponto comum: a percepção e vivência da lei do ponto de vista de diferentes personagens. Outro ponto comum é a estrutura formal: o trabalho de câmera cria um distanciamento do público com relação ao que ele está vendo, colocando-o na posição de observador – e não no meio da ação –

desses agentes. Esse distanciamento favorece uma reflexão sobre o que se passa diante da câmera. Outro ponto comum é que os filmes fogem do maniqueísmo e não apontam culpados. Eles tratam da questão da violência e da criminalidade entre quatro paredes brancas, ou seja, em um contexto que poderíamos chamar de frio ao invés de quente (com tiros, mortes, sangue, etc.). Mas a trilogia se deu por acaso, depois que terminei *Justiça*. O então juiz da I Vara da Infância e Juventude do RJ, Siro Darlan, gostou do filme e me perguntou se não tinha interesse em retratar a Justiça da Infância e Juventude. *Juízo* surgiu a partir do *Justiça* e dessa conversa com Siro Darlan. Nunca imaginei que fosse conseguir filmar audiências na Vara da Infância e Juventude. *Justiça* abriu as portas para *Juízo* e *Morro dos Prazeres*. Os dois primeiros ajudaram a ganhar a confiança tanto da Polícia Militar quanto da comunidade dos Prazeres.

A.F.: Em *Desi e Inesperado*, você cola a câmera em um personagem e segue, durante certo tempo, o cotidiano dele. Outra coisa é *Justiça*, *Juízo* e *Morro dos Prazeres*, onde você escolhe personagens em função de um determinado ponto de vista com relação à lei e é em função desses diferentes “pontos de existência” que o filme se constrói. Em *Desi e Inesperado* não é tanto o ponto de vista das personagens que importa, mas dilemas interiores. Há uma interioridade em conflito que é exposta mas que não é *voyeurismo*. Digo isso porque frequentemente nos seus filmes existe um mal estar entre personagem e entorno. A câmera capta o que não vai bem entre ele e aquilo que o rodeia. Existe um desajuste ou mesmo uma sensação de confinamento. Penso nos filmes de Johan van der Keuken, que foi também seu professor de cinema, onde a sensação de desajuste, no caso entre cinema e mundo, aparece nos desenquadramentos. Nos seus filmes, Guta, o incômodo vem porque acompanhamos, por um tempo, indivíduos em desajuste com o entorno ou consigo mesmo. Se uma criança ganha a cena é porque ela vive algum tipo de desajuste, seja com o mundo adulto, seja com o mundo das instituições (a família, a escola, a polícia).

M.A.R.: Sim, esse incômodo vem de um confinamento exterior, concreto (representado pela cadeia e pelas instituições) e também de um confinamento interior (reflexo de dilemas pessoais, da sensação de impotência, da família, da sociedade). Certamente a trilogia tem uma relação forte com a ideia de confinamento que dialoga com a importância dos corredores nos meus filmes. Adoro gente entrando e saindo de corredor...

J.C.A.: Acho que os filmes da trilogia tratam de um desencontro de linguagem, talvez mais do que confinamento. Uma pessoa fala uma coisa e o outro não entende. O corredor é esse ponto que levaria ao encontro dessas conversas. Mas os seus corredores saem

de lugar nenhum para lugar nenhum. Quer dizer, não é ponto de passagem, é labirinto. Em *Morro dos Prazeres*, a ideia desse corredor como labirinto é ainda mais explícita porque os policiais dizem isso, a câmera vai atrás de pessoas por esses labirintos, passeia por eles. Um labirinto termina em outro labirinto. Se me lembro bem, numa das primeiras versões da montagem existia uma série de labirintos e passeios de pessoas ali dentro.

M.A.R.: Nas primeiras versões, tínhamos os personagens andando nas vielas do Morro logo após o título do filme. Acho que o corredor fala desse labirinto kafkiano que leva a lugar nenhum. Em *Morro dos Prazeres*, é a cidade orgânica que vai crescendo desordenadamente por meio das vielas. Sim, o desencontro de linguagem é um tema fundamental. Os personagens não conseguem se comunicar porque vivem realidades distintas e essa impossibilidade de diálogo gera, de certa maneira, uma impotência. É aí que surgem conflitos, contradições, esperanças. Por exemplo o réu: a interação entre o réu e a juíza, a relação do réu com a mãe, do réu com a instituição da justiça, os efeitos no réu das mazelas da sociedade brasileira. De certa maneira, passamos a conhecer os personagens pelo modo como dialogam. Existem diversos tipos de juízes, o mais progressista, o mais conservador, ou policiais. Por isso é interessante a maneira como a Brulaine ou o livreiro dialogam [*Morro dos Prazeres*].

J.C.A.: É essencial. A questão central nos filmes da trilogia, mais claro do que em *Desi*, é a linguagem. Cada pessoa fala uma língua e de modo diferente. A comunicação é inviável. Da mesma maneira que em *Justiça*, o sujeito foge da cadeia quando recebeu uma liberdade assistida porque não tinha a menor ideia do que era liberdade assistida. Ele foge quando estava livre e acaba sendo preso porque fugiu quando já estava libertado! Esse desentendimento de linguagem, em *Morro dos Prazeres*, acontece na estrutura do filme. O policial fala uma coisa e o morador da favela fala outra. A cena impactante é exatamente aquela do sujeito que diz “por que ele não vem morar aqui? Ver como é a coisa aqui?”. Porque só assim se pode entender, conversar. Não há solução possível se um não entende o que o outro diz, se um está falando e o outro não está entendendo.

M.A.R.: Sim, o teatro da justiça representa isso: essa desigualdade que se manifesta no próprio diálogo ou na falta dele. Através das interações, dos encontros, testemunhamos como a sociedade se revela. Em *Morro dos Prazeres*, como é que o processo de conciliação vai acontecer? Como filmar esse passado ainda presente de brutalidade policial, de ausência de Estado? Como mostrar isso através da rotina? É claro que escolhi filmar, sobretudo no primeiro e no segundo filme da trilogia, de forma que o confinamento ficasse mais presente. A câmera

absolutamente claustrofóbica, sem movimento. Nesse sentido são filmes duros, que confrontam o espectador. Não tem solução, não tem saída, então como fazer? Em *Morro dos Prazeres*, diferente dos outros dois, existe essa dificuldade de diálogo, mas ele respira mais. É um filme que mostra uma tentativa de diálogo. Por mais difícil que seja o embate com a polícia, existe uma tentativa de entendimento.

J.C.A.: O assunto do filme evidentemente permite que você veja essa questão. Mas acho que por cima do assunto existe uma coisa estrutural que é comum aos três. Tanto como existe uma diferença entre *Justiça* e *Juízo*, existe uma diferença entre os dois e *Morro dos Prazeres*. Mas a câmera está especialmente interessada em ouvir as duas partes sem se colocar partidariamente ao lado de um ou de outro.

M.A.R.: Não tomar partido é uma preocupação desde sempre. Principalmente na trilogia. Não cair no maniqueísmo. Não acho que o espectador deva se identificar total e imediatamente com um personagem. A forma permite que o espectador descubra o personagem aos poucos. São personagens com os quais inicialmente você não se identifica e, aos poucos, vai conhecendo.

A.F.: A gente está falando da trilogia e dessas relações dos indivíduos com as instituições, seja a polícia, a família, o tribunal, a lei, a escola (caso de *Desi*). Alguns críticos, justamente por isso, veem semelhanças entre seus filmes e a obra de Frederick Wiseman. Nos seus filmes porém existem indivíduos com seus temores e desejos; as instituições existem, mas “humanizadas” por personagens que sucumbem ao cansaço, à dor... Isso é visível nas cenas onde não existe “ação”. *Desi* sentada esperando o ônibus (*Desi*), Brulaine sentada observando a avó caminhar (*Morro dos Prazeres*), a garota que amamenta seu bebê (*Juízo*), a defensora pública que assiste TV em casa (*Justiça*). Parece residir aí a alma de seus filmes. Em *Juízo*, os réus estão numa cela do Instituto Padre Severino esperando o julgamento das sentenças e, enquanto um rabisca a parede, um outro pensa na vida, outro faz exercícios e outros brincam com as cabeças das escovas de dente. Esses momentos são cruciais porque vemos, nos personagens ensimesmados e “esquecidos” do cinema, algo que subjaz. Como você prepara os personagens para esse tipo de cena? Como é a direção, o que você solicita deles?

M.A.R.: Eu gosto muito desses momentos em que as pessoas estão mergulhadas em si mesmas, pensando, em silêncio. São momentos que estabelecem uma intimidade com os personagens. Existe uma distância, mas naquele momento o espectador se sente próximo. Mas tudo depende do personagem e da situação no momento da filmagem. Por exemplo, no caso do capitão, nós estávamos filmando

sua ronda pela favela. Em um determinado momento, ele parou, se debruçou no muro e ficou observando a comunidade. Ele era um personagem difícil porque não tinha tempo e não queria fazer *take* dois. Tínhamos que filmar o que era possível. Já no caso da Brulaine, fomos até a floresta ali do lado onde ela fumava maconha frequentemente. Estávamos filmando algumas situações da rotina dela (por exemplo, conversa com o amigo Meia-noite) e essa era uma delas. É importante que o personagem faça o que sempre faz, que aquela ação que estamos filmando faça parte do cotidiano dele. Se tivesse pedido para ela fumar em um lugar diferente seria falso. Antes de tudo, deve haver uma grande confiança entre mim e os personagens. No Padre Severino, eu descobri que os meninos brincavam daquele jeito. Como não tinham absolutamente nada, brincavam com as escovas de dente deixadas pelos meninos que já tinham ido embora. Então pedi aos personagens que fizessem essa brincadeira com as escovas. Foi completamente natural. Filmamos durante um tempo para que eles ficassem à vontade.

J.C.A.: Quando você está escolhendo os personagens, fazendo a pesquisa, como é que você se relaciona com eles? Na verdade, algumas das imagens do *Morro dos Prazeres*, como essa que você acabou de lembrar da Brulaine, são evidentemente preparadas e enquadradas. Mas de que modo se dá essa negociação, essa conversa, ou o que quer que seja antes da filmagem?

M.A.R.: Essa relação com os personagens é íntima. Com alguns mais e, com outros, menos. Mas com a Brulaine certamente foi muito íntima. Com a Desi também. Com o réu de *Justiça* foi íntima, com a juíza do *Juízo*... Primeiro essas pessoas precisam confiar em mim. É um processo de dar e receber. Elas precisam saber de onde venho, o que penso e eu preciso me dedicar a essas pessoas; a equipe tem que ser também uma equipe que se doa. É um processo de amizade, praticamente. E tem as questões técnicas. Por exemplo, a câmera nunca está em cima das pessoas. Está sempre frontal e a uma certa distância, para que as pessoas não se sintam constrangidas. Apenas quando é realmente necessário, uso luz externa. Quando estamos filmando uma conversa, não fico interferindo. Espero até o final para pedir alguma coisa. Peço que contem a história outra vez ou falem algo novamente. Deixo a conversa fluir até o final. Interfiro quando é realmente necessário, porque a câmera parou ou tivemos um problema no som.

J.C.A.: E você conheceu várias pessoas além das que estão nos filmes? Você conversou com várias e depois fez uma escolha?

M.A.R.: Sim. Esse processo de amizade vem depois que escolho essas pessoas. Eu converso muito e escolho as pessoas que me inspiram. Pessoas que são autênticas, carismáticas e que mostram seus conflitos – internos e externos – pra câmera. Por exemplo,

a honestidade da Brulaine em relação ao seu passado no tráfico. Obviamente não podem ser pessoas que têm dificuldade com a câmera. Devem ser pessoas que são capazes de se abstrair da presença dela. A policial que fala sobre o filho e que tem orgulho de ser policial é fantástica. Em algumas situações, só descubro um personagem durante a filmagem. Foi o caso do coronel Rogério Seabra e da cena em que fala aos comandantes. Ele faz uma autocrítica. Ali, filmando aquela cena, resolvi tentar filmá-lo outras vezes. Ele foi permitindo e se revelou para mim da mesma forma que ali se revela para o espectador. Então, se dizem “isso foi encenado”, eu digo imagina! Aquilo nunca foi encenado. Já no caso da Desi, eu me apaixonei por ela. Sabia, desde o primeiro momento, que ela seria a personagem principal do filme.

A.F.: Em *Justiça*, tem os personagens dos réus que são importantes, mas tem a mãe evangélica que de repente começa a ganhar força. É possível ver claramente que você a descobriu ao longo da filmagem. É uma personagem que se doa pra câmera e você vai lá capturar alguma coisa dela.

M.A.R.: Sim, a câmera é um catalisador. As pessoas sabem, elas têm noção de que aquele é o momento delas, de expressar suas opiniões, mágoas, sentimentos. Em *Desi*, a personagem pergunta à namorada do pai, chorando, “por que meu pai faz isso?”. Quer dizer, ela precisou desabafar e ela desabafa diante da câmera, sabendo que está sendo filmada.

J.C.A.: Porque a questão dos filmes é a linguagem. Continua sendo sempre o beco sem saída de você não saber dizer o que você está sentindo e como dizer. É o título de um de seus filmes, *Eu acho que o que eu quero dizer é...* (1993). O cinema é uma fala muitas vezes de *take* dois, mas tem situações que é *take* zero, que não tem possibilidade. No meio de um julgamento, quando o juiz faz uma pergunta. Quando digo “repetição” falo de *take* dois, ou seja, o momento gerado na conversa por alguma coisa que parece ser especialmente significativa que se diga. Coisa que é percebida de maneira intuitiva. Então, nesse sentido, há uma possibilidade de repetir porque a questão que está sendo documentada é a questão da linguagem. É como você se expressa, é quando estou falando alguma coisa que o outro não entende. Então, nesse caso, vamos novamente dizer. É esse jogo de buscar ouvir um e o outro quando o contexto em que se encontram não permite que ambos se ouçam.

M.A.R.: Sim, o cinema revela isso. A pessoa está falando sobre aquilo que ela nem entende muito bem e aquilo é revelado no filme.

A.F.: Como na cena de *Juízo* em que perguntam ao garoto o que é aquela tatuagem nele e ele responde sem saber ao certo o que ela significa.

M.A.R.: Aquela tatuagem era do Marquinho. Ele não sabia que aquela tatuagem tinha a ver com Jesus. Quando descobri que ele não sabia direito o que tinha tatuado, eu pedi a outro menino que perguntasse pra ele. Eu certamente provooco. Porque existem situações que se você não provocar, elas não acontecem.

J.C.A.: E existem situações que acontecem sem nenhuma provocação. E isso coloca no mesmo ponto, porque a gente às vezes fala sobre cenas que não têm ação, mas tem um momento de *Juízo*, quando o juiz pergunta para um dos interrogados “quantos anos você tem?” e ele diz “não sei”, e o outro completa: “você não sabe quando nasceu?”, ele responde “não”. Não acontece nada aí, digamos que do ponto de vista de ação é só uma pergunta, mas do ponto de vista da linguagem é essencial, aquilo que uma parte da sociedade julga fundamental – “você não sabe nem o dia em que nasceu?” – e que não tem nenhuma importância pro menino. Quer dizer, a gente pensa em ação nos termos de uma cena em que acontece alguma coisa, mas mesmo nessa cena em que algo acontece, a situação dramática está além da ação visível. Não é simplesmente alguém chegar para o garoto e perguntar “que idade você tem?” e ele dizer “não sei”, é o modo de dizer. A ação está na linguagem e não está na resposta pura e simples ou na pergunta. Na cena em que o militar para, não tem ação? Mesmo que nada aconteça, você passa por uma montanha de lixo...

M.A.R.: No final do filme, o espectador já viu, ouviu e viveu uma série de coisas com ele [o capitão] e com Brulaine. Sabemos que ela já foi presa por tráfico, que a juíza já falou que ela não devia estar fumando. E ali, quando ele para e olha para a comunidade, imaginamos o que está passando na cabeça dele. Imagina aquela cena no início do filme? Seria totalmente diferente. O lugar dessa cena na estrutura do filme é essencial porque ela pode simplesmente ter outro significado, outra percepção.

J.C.A.: É como se você estivesse num intervalo musical, não é um entreato como no teatro. As duas coisas que funcionam são a estrutura, o fato de você ter trabalhado com música eletrônica ajuda porque sai da melodia e vai para a estrutura musical da composição, a musicalidade está na estrutura, nos silêncios, nos sons, e isso está traduzido ali visualmente.

A.F.: Vamos falar dos métodos de filmagem. Os métodos da observação e da encenação do cotidiano, sem qualquer entrevista, narração ou indícios da presença da equipe, marcam seus trabalhos desde o início. Você fala, em entrevistas, de cineastas importantes pra você como Bresson, Dumont, Ozu. Um cinema de estilo austero, seco, interessado, como o seu, em embaralhar as fronteiras entre o teatro e a vida, os tempos fortes e os tempos fracos. Tem ainda o rigor formal do quadro, do corte preciso,

o interesse pelo cotidiano neutro, impessoal... Mas você faz documentários e, como diretora, faz questão de eliminar de seus filmes qualquer traço do cinema que está se fazendo ali. O encontro entre quem filma e quem é filmado nunca é mostrado, “quase” um cinema de ficção...

M.A.R.: Fui muito influenciada por diretores de ficção como Bresson, Ozu. A questão da desdramatização que tanto Ozu quanto Bresson são expoentes. E, claro, o documentarista Johan van der Keuken, que admiro muito. Estudei bastante o cinema de Ozu. A fotografia, a câmera, os tipos de lente, a *mise-en-scène*, a estrutura narrativa, o tempo. Seus filmes frequentemente têm uma estrutura temporal baseada nas estações. Meus primeiros filmes foram estruturados no período de um dia. Por exemplo, *Brasília, um dia em fevereiro* (1995) e meu segundo filme, *Boy e Aleid* (1994). Eles obviamente não eram filmados em um dia, mas estruturados em um dia. Queria estabelecer uma estrutura anterior à edição. Só depois, no *Desi*, é que a estrutura passou a ser de um ano. Depois foi *Rio, um dia em agosto* que também é um dia, e *Justiça* que é estruturado em torno da duração de um processo.

A.F.: É interessante porque, entre os cineastas que te inspiram, você fala do Johan van der Keuken e ele mesmo vai dizer que nunca fez questão de fazer uma separação entre documentário e ficção. Muito mais importante pra ele era pensar os filmes que têm improvisado e os que não têm (lembrando que o *jazz* era uma de suas paixões); era encontrar a “forma” das múltiplas representações do mundo, a forma musical...

M.A.R.: Como ele, acho a separação entre documentário e ficção uma besteira. Filmes de ficção podem ser mais verdadeiros do que documentários. Para van der Keuken, a forma é tão importante quanto o conteúdo, assim como para Bresson ou Ozu. Se você pensar *Justiça* filmado de outra maneira, com uma câmera em movimento, a percepção daquele Tribunal de Justiça seria outra, a experiência cinematográfica também. Mas ainda se pensa a partir dessa dicotomia. “O conteúdo do filme é X e a forma é Y”. Eu nunca pensei assim. Aprendi com van der Keuken que documentário não é feito para explicar a realidade, mas para revelar mistérios da vida, que ele pode e deve ser uma obra de arte.

A.F.: Voltando à encenação do cotidiano nos seus filmes. Bresson, que é uma referência importante pra você, fala em filmar atores como modelos, como se o ator fosse uma máscara, um decalque que se manipula e conduz. Mas isso funciona até certo ponto porque, como ele mesmo diz, tem alguma coisa ali do ator que não se pode violentar senão fica falso.

M.A.R.: Sim. É a autenticidade do personagem que não pode se perder. No fundo, tento chegar a essa essência do personagem, do ser que está ali. E não é uma compreensão racional, é emocional. É o entendimento a partir do qual você não consegue dizer “essa pessoa é assim ou assado”.

A.F.: Como você vê o lugar do espectador nos seus filmes? Em *Juízo*, as cartelas iniciais explicam que o filme foi feito com pessoas substituindo os réus, nos planos frontais, porque os verdadeiros interrogados são menores infratores e a lei brasileira não permite que se fotografe ou filme tais rostos. Mas é curioso porque me lembro de ver o filme no Odeon, no Festival do Rio, e ouvir o seguinte diálogo atrás de mim: “mas não falava que só os réus é que não são verdadeiros? A juíza é atriz ou não é?”. Ou seja, a crença do espectador no que ele vê começa a deslizar; a juíza parece atriz porque ela é excessiva na sua encenação enquanto os réus “não devem ser atores”, pois são “tão verdadeiros”. O espectador hesita entre o que é artifício e o que não é.

M.A.R.: Sim, mas veja bem, é um teatro da justiça. Estão todos ali representando papéis, independente da presença ou não da câmera. A juíza representa a Lei, o promotor a sociedade, o defensor representa o réu, o réu representa a si mesmo. Todos esses papéis são verdadeiros, mesmo quando o réu mente para salvar a própria pele.

A.F.: Mas tem um duplo papel aí. É o teatro da justiça e a cena do cinema juntos. Eles se sobrepõem e isso é crucial no filme, quer dizer, como a construção e o artifício podem gerar o verdadeiro. O artifício é explicitado no início de *Juízo* e, no entanto, o espectador esquece dessa informação. É um artifício que gera uma verdade, isso é forte.

J.C.A.: É, isso é o que as pessoas nessa hora no cinema sentem. Porque a gente fica usando muito a ideia de um cinema de ficção de procurar ver se isso aqui está representado, se não está. Se está representando não é verdadeiro, se não está, é verdadeiro. São critérios que aqui não cabem porque os garotos que estão sendo julgados, os verdadeiros, mentem pro juiz, claro. A juíza que está interrogando os réus ali, também mente. Porque a juíza sabe exatamente do beco sem saída em que ficam aqueles garotos. Quer dizer, entra o personagem real por cima do personagem juíza, entende? E ela não sabe o que fazer. Uma reação explícita disso é a recusa da juíza em fazer perguntas para o garoto que matou o pai. Você vai perguntar o quê para um menino que matou o pai? Que vivia batendo nele e na mãe? O que você vai dizer? Era onde você mais esperaria a interferência da juíza... Então, todos estão representando. Os garotos que estão ali (os “atores”) são aceitos como “personagens verdadeiros” porque a circunstância ou o acaso fez com que outro estivesse ali no lugar...

A.F.: Tais “atores” já passaram, poderiam passar ou até mesmo vão passar por aquela situação...

J.C.A.: Sim, sim. As histórias são semelhantes. À medida que eles não estão trabalhando com um arsenal de interpretação aprendido num teatro, mas com uma representação espontânea, eles representam na verdade o que eles são.

A.F.: Concordo, mas o que estou colocando é como se dá a experiência do espectador na relação com esse filme.

J.C.A.: Sim, claro. Quer dizer, é a cena real que encena o filme, uma submissão à cena real. Mas é também uma resposta à pessoa que está ali registrando aquelas imagens e sons. Por mais natural que seja uma conversa entre as pessoas, você sabe que tem uma câmera, e a presença da câmera pode fazer com que você procure melhor as palavras, que você diga as coisas de maneira mais clara.

M.A.R.: Mas não deixa de ser quem você é... A juíza representa também o papel de “mãe severa”. Ou seja, aqueles meninos não têm mãe, nem pai, e ela tem que botar medo neles. Ela acredita nesse papel [de mãe, de pai], desempenha a função de agente social naquela audiência...

A.F.: Mas os agentes sociais são, em seus filmes, personagens individualizados. Em *Morro dos Prazeres*, existe o livreiro que quer fazer o baile *funk* e precisa pedir autorização ao capitão. O policial, nesse diálogo, se mostra como “pai”, aquele que estabelece as regras, que faz o papel de mediador. Essa conversa mostra a dificuldade de estabelecer um acordo entre as partes porque, na verdade, só aparece uma das partes interessadas. A outra, a que não quer o baile e que mora na favela, não está lá pra discutir. O policial portanto acaba paternalizando as relações. Junto a isso, persiste a cultura da brutalidade nos momentos das abordagens. O policial é um agente social que mistura autoridade e paternalismo. Me lembro da abordagem da polícia, já no final do filme, à noite, a câmera longe... É violento o modo como o policial trata o menino. Se o filme desconstrói certos estereótipos, ele repõe alguma coisa desse “estado de coisas” no final.

M.A.R.: Certamente. Mas tem pessoas que acham que eu escondi a violência... A expectativa, sobretudo do público estrangeiro, é que numa favela carioca exista caos e conflito o tempo todo. De uma certa maneira, *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) contribuíram pra isso. Em São Paulo me perguntaram se eu tive algum tipo de restrição, se fui proibida de filmar certas coisas. Ou seja, violência. Aquele momento da revista certamente é tenso, mas para algumas pessoas deve ser pior do que isso. Tudo depende da expectativa do público.

J.C.A.: Digamos que a média do espectador procura uma coisa melodramática, catártica, e que aquilo que você está propondo é uma reflexão.

M.A.R.: Exatamente. Para você é algo violento, mas pra outra pessoa talvez não seja tão violento quanto ela esperava ou mesmo gostaria que fosse.

A.F.: Mas aí as pessoas estão falando do que não está no filme. Quando digo que a cena é violenta é porque ela faz um deslocamento com relação a tudo que vinha sendo visto. É isso. Nessa revista policial, há uma truculência que não se tinha visto até ali. Então toda a tensão, atenuada até aquele momento, vem à tona. Mudando de questão, queria que você falasse sobre o modo de trabalhar o campo, o fora de campo e a fala nos seus filmes. Em *Morro dos Prazeres*, tem a cena em que os policiais estão fazendo a ronda e então um deles comenta “aqueles caras ali. O que está perto da cisterna está incomodado com nossa presença...” e a câmera permanece fixa neles. Eu, como espectadora, queria ver o que os policiais estão vendo mas a câmera se mantém imóvel. Imaginamos então qualquer coisa a partir daquelas falas. Também em *Desi*, tem uma discussão entre o pai e a madrasta durante a festa de aniversário da menina. O pai está fora de campo, só vemos a mulher. Em nenhum momento você faz um plano e um contraplano dessa briga. Como se o ouvido fosse muito mais solicitado que o olhar nesses momentos. O olhar fica impaciente e não se dá conta de que o significativo acontece dentro do plano.

M.A.R.: Em *Morro dos Prazeres*, estou interessada no policial que fala “olha aquele cara ali”. Não é importante se o cara está ali, se está olhando, o que ele está fazendo. O importante é que o policial está imaginando coisas, imaginado que os caras estão incomodados com a presença dele. Interessa-me a maneira com que ele se expressa, que traz de volta a questão da linguagem da qual estávamos falando.

A.F.: Sim, se você mostrasse aquilo que os policiais comentam, o espectador seria brindado com uma imagem “ilustrativa” do que se diz, destituindo o privilégio do corpo na dramaturgia do filme. Quer dizer, o corpo nos seus filmes é meio de expressão, linguagem. Para quê então deslocar a câmera pra outro lugar? Não me lembro qual é o cineasta que diz “uma imagem esperada nunca vai parecer justa, mesmo que o seja”.

M.A.R.: Bresson diz: “não duplique a função do som e da imagem”. O som é muito mais evocativo que a imagem. Se você tem a imagem e o som reforçando aquela imagem há um empobrecimento da experiência. Além disso, os espaços vazios (por exemplo, a falta da imagem) podem sugerir e aguçar a imaginação do espectador. É uma escolha formal mas também prática. Não tenho como filmar tudo o tempo todo. Lembro que

quando fomos filmar, em *Justiça*, a POLINTER pela primeira vez, num dia de visita, havia uma antessala muito pequena, onde tinham umas cinco ações acontecendo. Do lado esquerdo, os homens eram revistados, do lado direito as mulheres eram revistadas, na nossa frente documentos eram checados. E tinha gente entrando e saindo o tempo todo. Conclusão, o diretor de fotografia, confuso, começou a filmar um pouco de tudo. Aí eu disse: “Para. Foca cinco minutos ali. Foca agora naquela ação da policial revistando as mulheres. Feito? Então vamos filmar a ação do policial revistando os homens. Agora vai até a porta e filma o corredor por uns 5 minutos. Deixa a câmera rodar naquela posição e vejamos o que acontece”. É uma desconstrução, entende? Eu precisei desconstruir o lugar para poder ver. E depois, na edição, reconstruí novamente.

A.F.: O crítico francês Serge Daney dizia que um bom filme é aquele que encontra a “boa distância” entre a câmera e o personagem filmado, que enquanto Bresson se esforça para manter uma certa distância, Cassavetes cai de amores por seus personagens. Adoro essa ideia porque tudo depende então do estilo, o estilo como forma, seja na ficção, seja no documentário...

M.A.R.: Achar a boa distancia é dar espaço e liberdade. Espaço para o personagem, espaço para o espectador inferir por si só e liberdade para poder observar e chegar às suas conclusões. Se a edição me permite ficar mais tempo olhando para uma imagem, para um gesto, eu vou prestar mais atenção nessa pessoa. *Justiça* lida com a questão da violência num contexto absolutamente brechtiano, frio. A emoção vem da forma. Não é que o cinema do Bresson e do Ozu seja frio. Você sente, mas de outra maneira. Você sai de um filme de Bresson sem saber o que o capturou. É forte e irreduzível. É uma experiência espiritual.

REFERÊNCIAS

- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Voir et Pouvoir*. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- FRANÇA, Andréa. Os dois corpos do réu ou as duas faces da imagem. Catálogo *Juízo – o maior exige do menor*, 2007. p. 8-9.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. RJ: Civilização Brasileira, 1998.

F o r a - d e

- c a m p o



Ouvir o lugar, compreender o espaço, escutar a cena¹

SERGE CARDINAL

Doutor em Semiologia pela *Université du Québec à Montréal* (UQAM), professor associado do *Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques* da *Université de Montréal*, além de coordenar o laboratório de pesquisa-criação *La Création Sonore - Cinéma, Arts Médiatiques, Arts du Son*

Resumo: Este artigo busca descrever o lugar e o papel das ocorrências sonoras e sua escuta na construção do espaço fílmico pelo espectador. Na medida em que o ouvido espectral se compõe a partir de duas dimensões de uma ocorrência sonora – de um lado, o som com sua qualidade acústica, sua plasticidade e, de outro lado, a fonte sonora com sua identidade, seu comportamento – o espaço fílmico se diversifica e se enriquece conforme essa divisão da escuta. Dividido entre a compreensão do espaço a partir das suas fontes e a percepção da espacialidade dos sons, o espectador viaja entre uma atividade cognitiva capaz de construir o quadro situacional de uma narrativa e uma apreciação qualitativa da matéria, da plasticidade do texto fílmico.

Palavras-chave: Escuta. Espectador. Espaço fílmico. Matéria sonora.

Abstract: This article attempts to describe the place and role of sound occurrences and listening to them in the construction of the spectator's film space. To the extent that the spectator's ear has to deal with the two sides of a sound occurrence, i.e. on one hand the sound with its acoustic quality and plasticity, and, on the other hand, the source with its identity and behavior, the film space has to be diversified and enriched by following this division in listening. Thus, divided between understanding the space by sources and perceiving the spatiality of sounds, the spectator travels between a cognitive activity, capable of constructing the situational frame of the narrative, and a qualitative appreciation of the matter and plasticity of the film text.

Keywords: Listening. Spectator. Film space. Sound material.

Résumé: Cet article cherche à décrire la place et le rôle des occurrences sonores et de leur écoute dans la construction de l'espace filmique par le spectateur. Dans la mesure où l'oreille spectatorielle doit composer avec les deux versants d'une occurrence sonore – d'un côté le son avec sa qualité acoustique, sa plasticité et de l'autre côté la source avec son identité, son comportement – l'espace filmique va se diversifier, s'enrichir en suivant cette division de l'écoute. Ainsi, partagé entre la compréhension de l'espace par les sources et la perception de la spatialité des sons, le spectateur voyage entre une activité cognitive capable de dresser le cadre situationnel d'un récit et une appréciation qualitative penchée sur la matière, la plasticité du texte filmique.

Mots-clés: Écoute. Spectateur. Espace filmique. Matière sonore.

A escuta ordinária, como a escuta do espectador de cinema, não é uma simples atividade de absorção de um fenômeno físico dentro do pavilhão da orelha. Ela envolve processos perceptivos e cognitivos complexos e em tensionamento, que buscam alcançar a movência e o caráter efêmero do sonoro. Mais ainda, a escuta é uma atividade dupla e dividida.

Escutar um acontecimento acústico é, por um lado, identificar uma fonte, delimitar e agrupar células sonoras espalhadas no tempo e no espaço a fim de circunscrever a identidade de um “objeto” produtor de som. Por outro lado, é experimentar uma matéria sonora, a plasticidade do *som*, seu movimento no tempo e no espaço; é estar atento às irregularidades de um timbre, às flutuações de um volume, às variações de uma altura.

Evidentemente, essa divisão da escuta não é uma fronteira estanque e imóvel. Em vez de um campo de forças entre dois polos – o som e a fonte –, ela instala circunstâncias de difusão, o perfil de uma composição e as predisposições de um espectador, que conduzem ao movimento do espaçamento ou à calma conquistada pela unidade.

Apreendida nessa fissura entre o som e a fonte, nesse intervalo que religa, a experiência espectral do espaço fílmico se desdobra. Por um lado, o espectador faz experiência da espacialidade dos sons. De acordo com o timbre particular de cada som, mas também de acordo com a ligação dos sons entre eles, o espectador forma um *lugar plástico*: um lugar feito de relações espaciais primitivas entre os sons – encobrimento, vizinhança, etc. Um lugar feito da força energética do som e das múltiplas formas de expressão cinematográficas. Por outro, o espectador induz uma série de propriedades sintéticas de cada fonte sonora identificada. Essas propriedades lhe permitem conceber um *espaço analítico*: um espaço mental que, em concordância com a lógica dos cenários convencionais da escuta, coordena, enquadra, completa aquilo que é dado a ouvir.

Não é apenas a conquista de uma unidade entre som e fonte que produz uma *fonte sonora fílmica* – um objeto que tem um comportamento sonoro no mundo da ficção – mas também a harmonização do lugar plástico sonoro e o espaço analítico dos sons, que colocam em jogo o trabalho de uma *cena diegética*. Essa

1. Texto originalmente publicado na *Protée*, revista do *Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi*. Pequenas alterações foram sugeridas pelo autor e incorporadas à tradução para o português. Cf.: CARDINAL, Serge. “Entendre le lieu, comprendre l'espace, écouter la scène”. *Chicoutimi: Protée*, vol. 23, nº 3 (1995), p. 94-99. Disponível em: <http://www.creationsonore.ca>. Último acesso: 23/02/2014.

área investida pela narração, ocupada pelos objetos, atravessada pelos corpos imaginários dos personagens, ganha forma sob os movimentos espaciais dos sons e encontra um enquadramento lógico sob a regulação do espaço analítico.

Notamos a que ponto a escuta e a construção do espaço fílmico são atravessados por uma atividade cruzada pela percepção e pela cognição. São essas múltiplas dobras e redobras, esses desdobramentos da escuta e essa complexidade do espaço fílmico que nós gostaríamos de percorrer aqui.

A dualidade da escuta

A escuta é dupla e dividida. Essa dualidade da escuta é o resultado de uma particularidade importante da recepção do som. Como notou Christian Metz (1975), existe o reconhecimento de uma entidade sonora; um certo número de “traços pertinentes” do “significante acústico” são agrupados para formar uma célula sonora: um sussurro, uma reflexão sonora, uma estridência. Essa célula sonora é comparada à imagem auditiva de uma fonte contida no saber do espectador. À escuta de uma célula sonora, o espectador interpela uma imagem auditiva, “(...) definida como uma representação psicológica de uma entidade sonora que exhibe uma consistência interna (ou coerência) em seu comportamento acústico” (McADAMS, 1987: 38), permitindo-lhe dar uma identidade àquilo que ele ouviu.² Assim que ele percebe uma célula sonora, o espectador reconhece ali um “objeto” produtor.

2. As pesquisas recentes sobre a audição, de inspiração cognitivista, desenvolvem fortemente esse conceito de imagens auditivas. Essas representações mentais seriam as ferramentas de primeira ordem na partição do magma sonoro em objetos significantes e na edificação, quando ela exige, de uma cena sonora coerente correspondente aos padrões convencionais da escuta. Obviamente, essas imagens auditivas tomam diversas formas de acordo com os contextos de recepção. Se, no cinema, o desejo de ficção orienta a escuta para o reconhecimento das fontes sonoras, construindo um mundo possível consistente, a escuta musical convoca outros tipos de imagens auditivas; trata-se então para o ouvinte, mais do que reconhecer um instrumento, perceber as harmonias, os grupos rítmicos, etc. Sobre esse assunto, ver os trabalhos de I. Deliège e de S. McAdams.

Desse modo, dois gestos auditivos se intercalam: uma apreensão da dimensão acústica e uma identificação daquilo que produz os sons: “(...) o reconhecimento de um ruído conduz imediatamente à questão “um ruído de quê?” (METZ, 1975: 370). A escuta leva sempre em consideração duas dimensões de um mesmo acontecimento sonoro. Ela apreende uma massa sonora que ela reenvia imediatamente a um agente produtor. O espectador ouve o som e escuta a fonte. A unidade conquistada da fonte sonora fílmica é o resultado de uma aproximação sempre precária entre os fenômenos divididos do som e da fonte.

Essa primeira divisão encontra uma série de desdobramentos. Porque a escuta trabalha simultaneamente nessas duas dimensões; ela colhe assim informações sobre a

estrutura e a matéria do espaço fílmico a partir das duas bases de dados. Essas duas dimensões se cruzam e se confirmam, ou se afastam e se invalidam. A dimensão da fonte e a dimensão do som não só permitem à escuta construir um espaço fílmico e múltiplo, mas obrigam também o espectador a funcionar segundo duas ordens perceptivas diferentes.

Lugar plástico sonoro/ Espaço analítico das fontes

O som constrói um lugar plástico – a forma concreta e sensível pela qual o espectador apreende o espaço – ao passo que a fonte permite a concepção desse espaço analítico abstrato, composto de um conjunto estruturado de imagens auditivas: essas representações mentais das fontes sonoras.

O lugar sonoro, como forma concreta, sensível e plástica, é o produto de uma composição de sons (que leva em conta sua movência e labilidade), seguindo gestos de orientação do som (suspensão, interrupção, prolongamento, etc.), de estratificação (sobreposição parcial, pontuação, ligação, etc.), dimensionais (acumulação, dispersão, amplificação, etc.), rítmicos (pedal, aceleração, contratempo, etc.), retóricos (variação, resposta, ruptura, etc.).³ Essas relações espaciais primitivas, que Jean Piaget nomeia como relações topológicas (1948), fazem do lugar plástico uma atualização de uma estrutura espacial e submetem essa estrutura às forças do sensível, às articulações próprias das formas de expressão.⁴

A fonte, por sua vez, por supor um conjunto de propriedades sintéticas no momento de sua identificação, parece favorecer primeiramente a concepção de um espaço analítico, quer dizer, uma estrutura espacial hierarquizada. O espaço é uma estrutura que organiza claramente os objetos dentro dos sistemas de oposição e de hierarquia – na ocorrência aqui das imagens auditivas das fontes – com vistas a construir uma ordem da representação, ao passo que o lugar plástico, ao permitir o surgimento concreto dessa estrutura, torna-se o seu limite, a sua opacidade, a sua distorção.

É preciso insistir aqui sobre três fatos: o espaço analítico organizado em torno da imagem auditiva não se opõe ao lugar plástico sonoro; a fonte do som não se opõe ao som em si; e a escuta não é uma atividade completamente dividida e paradoxal.

3. Ver ROY, Stéphane. "Analyse des oeuvres acousmatiques: quelques fondements et propositions d'une méthode". *Circuit: musiques contemporaines*, vol.4, n.1-2, 1993, p.67-92.

4. J. Aumont, em seu artigo *L'espace et la matière* supõe esse mesmo tipo de avanço do lugar sobre o espaço regulado pela representação quando ele analisa as vibrações da luz contra a inércia das penumbras, os movimentos de câmera contra os movimentos diante da câmera em *A regra do Jogo* (Jean Renoir, 1938).

Inicialmente, a natureza dupla da escuta – uma escuta do som e uma escuta da fonte – funciona de acordo com um sistema de revezamento em que os dois lados da escuta entram em concorrência, se cruzam, mas às vezes se separam, se afastam (Deliège, 1987). Não há nem unidade perfeita nem divisão total na escuta, há mais um campo de força que tanto favorece a consolidação quanto a separação do som e da fonte. Tudo depende das condições de recepção e da escritura singular de um filme.

Do mesmo modo, o lugar plástico sonoro permite a construção de um espaço analítico. Os gestos de orientação, estratificação, etc., próprios às relações do corpo com o espaço que ele atravessa, permitem organizar e compreender as relações de ordem e de hierarquia, levando à edificação do espaço analítico. Pela projeção latente das dimensões do próprio corpo, o espaço passa a existir. O lugar plástico e o espaço analítico não se opõem, um participa da elaboração do outro. São as relações topológicas entre os sons, formando um lugar plástico, que acompanham o espectador na sua organização lógica das imagens auditivas, na sua concepção de um espaço analítico capaz de tornar uma narrativa inteligível.

Mas não se deve acreditar que o lugar plástico sonoro desaparece, que é engolido pelo espaço analítico, menos ainda que o som desaparece com a identificação da fonte. Ao contrário, ele resiste e algumas vezes se desloca e desestabiliza a estrutura espacial. Sob um desejo de abstração necessária à compreensão, há uma resistência das formas da expressão que obriga o espectador, quando escuta, a se deslocar de um espaço analítico a um lugar plástico e *vice versa*.⁵ Os estudos inspirados nas ciências cognitivas frequentemente esquecem esse deslocamento e essa resistência do som e do lugar. Num esforço de observar como o aparelho cognitivo organiza as formas do conteúdo a fim de construir uma estrutura espacial coerente, observa-se apenas uma dimensão da recepção; esquece-se aquela na qual as formas da expressão são recebidas em sua força de ruptura, na sua capacidade de produzir um lugar plástico que desloca a suposta coerência prévia do espaço analítico.

5. Essa dialética entre a construção de um espaço estável, transparente e operatório, e as forças espaciais que dobram e desdobram um lugar em formas e dimensões transitórias, é exposta por Sami-Ali (1982: 84-85).

Bottom-up/Top-down⁶

A essa divisão do som e da fonte, a esse deslocamento do lugar e do espaço, correspondem dois modos complementares de apreensão dos acontecimentos acústicos. Esses dois tipos de percepção constituem as maneiras de construir o espaço fílmico.

O primeiro processo de percepção, nomeado *bottom-up* pelas ciências cognitivas, procede examinando diretamente os acontecimentos acústicos: “em pequenos períodos de tempo (com pouca ou nenhuma memória associada) e organizando-o segundo características como definição, profundidade, movimento, tonalidade, cor, e assim por diante” (BRANIGAN, 1989: 316).

De imediato, mesmo que esse tipo de percepção possa se aplicar indiferentemente à fonte ou ao som, parece-nos que ela está mais próxima do som como lugar plástico, mais próxima de uma recepção dos fenômenos acústicos. Parece mais próxima de uma partição da superfície acústica. Esse tipo de percepção é sempre investido de processos cognitivos, mas ele se prende menos ao estabelecimento de um quadro situacional do que à avaliação de um nível mais qualitativo, mais expressivo.

Um segundo tipo de percepção, nomeado *top-down*, se funda sob os quadros de conhecimentos que favorecem a apreensão dos acontecimentos acústicos fora do fluxo temporal, sua organização seguindo as expectativas e os objetivos do espectador: “(...) um objetivo proeminente, por exemplo, para se organizar informações em um filme, é a criação da narrativa, ou do mundo contado” (BRANIGAN, 1989: 317). Esse processo de percepção é mais orientado para a fonte e seu espaço analítico, já que ele parte de agrupamentos pré-determinados – a imagem auditiva – e de relações lógicas para organizar o fluxo sonoro. Ele leva menos em conta a movência do som do que a manutenção das propriedades constantes que servem ao reconhecimento de uma fonte (McAdams, 1984).

Certamente, esses dois tipos de percepção se cruzam e se completam, mas eles pertencem, apesar disso, a dois processos diferentes de organização espacial dos acontecimentos acústicos. Um se situa mais próximo do lugar plástico sonoro, da sua movência e da sua perpétua apropriação pela escuta; a outra, mais próxima da fonte e do espaço analítico, da sua estabilidade

6. N.T. As expressões denotam “de baixo para cima” e “de cima para baixo”, respectivamente. Optamos por manter a grafia em inglês, como fez o autor, por se tratar de nomes dados a processos específicos, caracterizados pelas ciências cognitivas.

organizadora, da sua divisão em elementos reunidos de acordo com a lógica dos quadros de conhecimento; um mais próximo de uma evolução das formas de expressão, o outro mais próximo de uma compreensão das formas do conteúdo. Esses dois tipos de percepção se cruzam, intercambiam elementos, orientam-se – vimos em que a unidade prévia da imagem auditiva imposta pelo saber do espectador determinava a organização da superfície acústica. Mas em função da escritura de um filme e das situações de recepção, um tipo de percepção pode ser mais vantajoso do que o outro, ele pode abrir mais o texto à compreensão e ao prazer do espectador.⁷

7. “Tanto para a audição quanto para a leitura de um texto, o indivíduo pode levantar os indícios que o remetem ao tipo de situação que se faz referência: ele então coloca em prática a estratégia adequada para definir o processo. Mas esses primeiros índices são portadores apenas de informação situacional. Alguns índices particulares vão intervir, então, em um outro plano, mais qualitativo: são esses últimos que estabelecerão a representação específica para o texto e reterão os elementos próprios ao seu estilo, a sua organização semântica, expressiva, etc.” (DELIÈGE, 1992: 32).

A fonte sonora fílmica

A escuta da ficção, orientada para a construção de uma cena diegética, coloca a fonte como elemento essencial para a criação e o reconhecimento dessa cena. A fonte é o elemento central a partir do qual o espectador constrói a cena diegética. O espectador trabalha justamente a partir da fonte sonora fílmica, aquela que a narração e o mundo desenvolvido por ela tornam legítima (ODIN, 1990: 251).

Essa fonte sonora fílmica está no cruzamento do som e da imagem auditiva, no cruzamento de uma atividade perceptiva e de uma atividade cognitiva. Na medida em que a escuta da ficção supõe a orientação do ouvinte em direção à fonte sonora fílmica, os processos de organização da superfície acústica tendem a reunir os elementos sonoros em direção a uma identificação dessa fonte. Eles são auxiliados nisso pelas propriedades sintéticas da imagem auditiva contidas no saber do espectador. A fonte sonora fílmica é, então, o produto de uma organização do som e de um apanhado das propriedades da imagem auditiva sobre a fonte contida na narrativa fílmica. À identificação acústica vem se associar uma identificação categorial. A escuta da ficção se efetua em um vai-e-vem entre a superfície acústica e a tábua de nomeação. No cruzamento desse movimento emerge a fonte sonora fílmica. Ela é a unidade mínima onde convergem o som, o lugar plástico e os processos de percepção de tipo *bottom-up*. Ela é também a unidade onde convergem a imagem auditiva, o espaço analítico e a percepção de tipo *top-down*.

A fonte sonora fílmica é finalmente esse “objeto” que ocupa uma cena diegética com sua presença imaginária e com seu comportamento acústico. Se a imagem auditiva está mais próxima do espaço analítico e o som mais perto do lugar plástico, a fonte sonora fílmica, ela mesma, ocupa uma cena de maneira a favorecer a coordenação do lugar plástico pelo espaço analítico. E se a parte sonora está mais livre em relação a sua identidade como fonte, ela participa mais da resistência de um lugar do que da concepção de um espaço.

As relações topológicas entre os sons

A partir de um magma sonoro, o espectador organiza, em “operações concretas de caráter infralógico ou espaço-temporal” (PIAGET, 1948: 534), um lugar plástico que extrai sua estrutura não apenas da banda imagem,⁸ mas também da interação entre processos elementares de organização auditiva.

Essas operações de organização auditiva “substituem a noção de semelhança por aquela de vizinhança, a noção de diferença em geral por aquela da diferença de ordem ou de posicionamento” (PIAGET, 1948: 534). Todas as formas de intuição primitiva do espaço repousam sobre gestos do corpo: mover-se pouco a pouco, encobrir, aproximar, etc. Essas relações topológicas permitem a construção ulterior de um espaço euclidiano, sem no entanto, desaparecer completamente, pois elas persistem sob a forma de resíduos, sob a forma de uma presença do corpo e de sua opacidade (SAMI-ALI, 1982: 98).

Essas relações topológicas sonoras representam as ações interiorizadas do corpo que o espectador coloca, de início, a serviço da organização de um lugar, e mais tarde, a serviço da constituição de um espaço ilusoriamente em profundidade. O desejo profundo da *mise-en-scène* clássica é de “superar a incapacidade do visual em tratar o espaço re-injetando ali fantasmaticamente a presença de um corpo”, como bem sublinhou Jacques Aumont (1989: 163). Mas o corpo, antes mesmo de ser figurado, age já como polo de estruturação inconsciente do espaço fílmico. É também a partir de gestos interiorizados do corpo que o espectador desdobra o espaço fílmico, e não unicamente a partir de operações lógicas.

8. Trata-se aqui de nuançar, de passagem, uma posição ao sabor polêmico de Michel Chion que, com o objetivo de bater de frente com o discurso exclusivo dos defensores da autonomia da banda sonora face a imagem, sustenta que não existe, para dizer de forma precisa, ligações entre os sons que não sejam aquelas provocadas pelo poder de imantação da imagem (1990: 60). Nós acreditamos mais no fato de que o trabalho da escuta do espectador exige que as ligações entre os sons sejam construídas, mesmo se em uma etapa superior da recepção aconteça frequentemente (mas não sempre) de essas ligações serem atenuadas sob o imperativo da compreensão narrativa.

A cena diegética

O lugar plástico sonoro se constrói de acordo com as relações que se estabelecem entre os sons. Essas relações plásticas, ao mesmo tempo horizontais e verticais, produzem uma espacialidade própria ao fluxo sonoro; elas induzem, de acordo com os efeitos de orientação, de estratificação, etc., as figuras espaciais primitivas moventes de acordo com a transformação contínua dos sons e a vagabundagem da escuta. Esse lugar sonoro, na escuta da ficção mais tradicional, participa da construção de uma cena diegética. Essa construção, entretanto, não obriga ao assujeitamento total, pois as relações topológicas sonoras também modelam essa cena com sua resistência.

O espaço analítico se define como esse espaço utópico que o espectador reconstrói mentalmente a partir das informações que o filme lhe oferece. Esse espaço permite-lhe assegurar a coordenação e a orientação da cena, escamotear as desapareições e preencher as incompletudes. Seu aparelho cognitivo, de acordo com uma série de procedimentos organizacionais – generalização, supressão, integração, construção – e de retornos frequentes a um saber estruturado, estabelece o esquema, a cartografia global da cena parcial oferecida pelo filme.

São então as relações supralógicas entre as fontes dispersas ao longo do filme que permitem ao espectador conceder uma coerência e uma coordenação àquilo que, em suma, resta sempre fragmentado: a cena diegética. Essa organização espacial pode, obviamente, ser encorajada pela montagem do filme na medida em que ela multiplica os indícios de orientação, de recobrimento e de interpelação entre os fragmentos.

No cruzamento do lugar plástico sonoro e do espaço analítico surge a cena diegética. A convergência das relações entre os sons e as relações entre as fontes dá, em parte, sua existência a essa cena. A cena diegética é um espaço vetorizado, estruturado, organizado em função da ficção que ali se desenrola, investida afetivamente e cognitivamente pelo espectador. A cena diegética atualiza uma parte dos componentes do espaço e incorpora uma parte do lugar à sua emergência e à sua eficácia.

Mas essa cena diegética existe primeiramente pela imagem. Ela tem lugar no cinema como imagem narrativizada, uma imagem constituída como um espaço diegético unificado

pela ação dramática. É apenas na ligação com essa imagem narrativizada que as relações topológicas sonoras se traduzem em distância e em dimensão de uma cena, é apenas em relação com essa imagem narrativizada que as fontes coordenadas encontram uma cena onde se situar. Reencontramos aqui, sob um outro ângulo, “a imantação do som pela imagem” apontada por Chion (1990). A imagem imanta um acontecimento acústico com a condição de que ela seja investida de um processo narrativo mínimo, com a condição de que seja uma cena: o teatro dos acontecimentos. Mas, justamente, em quais condições uma imagem se torna uma cena?

“A concepção do sistema Quatrocentro é a do espaço cenográfico, espaço onde se passa o espetáculo para o olho do espectador” (HEATH, 1976: 77). A escavação da imagem pela perspectiva e sua organização sistemática em torno de um olho transformam um espaço plástico em uma cena imaginária onde se estabelece, graças a essa sistematização, uma unidade de lugar e de ação que espera tão somente a unidade da ação de uma narração.⁹ A organização das imagens chama a cena e atrai, assim, para ela a flutuação dos acontecimentos acústicos que ali encontram uma função narrativa.

Essa cena toma forma em seguida pela ocupação de um corpo imaginário: aquele do personagem. A suposta unidade deste corpo se torna tão mais importante no cinema que a multiplicação dos planos e a ruptura sempre presente entre eles demandam ser “suturadas”. É assim que, por seus deslocamentos, seus olhares e sua dimensão própria, um corpo imaginário instaura uma cena diegética: ele se torna um polo de identificação e de transferência, ele engaja a possibilidade de uma apropriação simulada do espaço para o espectador.

Essa cena diegética, traçada pela organização visual e pelo corpo do personagem não é, entretanto, marcada pela plenitude: os investimentos espaciais não recobrem jamais a totalidade da cena. Sua unidade – unidade de lugar, de tempo e de ação – não é igual a sua plenitude, sua saturação; é igual à coerência dos fragmentos. Coerência garantida pela ação do personagem; coerência confirmada também pela capacidade do espaço analítico de preencher as omissões e de coordenar os restos: coerência mantida, finalmente, pela capacidade de um processo narrativo fornecer uma função narrativa ao lugar plástico sonoro.

9. “É que antes de ser povoado de papéis, [o espaço cênico] fala por si e se encontra mobilizado pelo ‘jogo’ de um só ator: é um espaço inteiramente definido por um sistema ocular que o constrange” (SCHEFER, 1969: 83).

A coerência do cinema dominante vem da capacidade do texto fílmico e do trabalho do espectador de assegurar a unidade, e não a totalidade da cena (COLIN, 1992: 37).

Essa unidade da cena é, então, uma unidade da visão em torno da perspectiva e do ponto de vista: uma unidade de lugar, de tempo e de ação em torno do corpo do personagem e de seu movimento.

As relações topológicas sonoras selam esta unidade da cena diegética quando elas podem ser especializadas sobre os movimentos dos objetos, dos personagens e sobre os olhares destes últimos. As relações horizontais e verticais entre os sons tornam-se, então, movimentos e distâncias sobre uma cena. As qualidades espaciais atribuíveis à composição dos sons são reportadas em parte à cena diegética, conferindo-lhe dimensões imaginárias que ela não tem. Mas somente em parte, pois o lugar sonoro, como já foi sublinhado, resiste a seu completo aniquilamento. De outro lado, a organização sistemática das fontes, de acordo com um espaço analítico, participará da coordenação, da orientação e da nomeação da cena.

Essas relações supralógicas entre as fontes, mesmo se elas chegam a completar as lacunas, a induzir prolongamentos, elas não preenchem tudo o que é a cena. Elas permitem apenas assegurar a coerência, supor suas aberturas e seus encerramentos, inscrever a cena lacunar em um quadro de compreensão maior. Ela não preenche as ausências, ela as articula. De toda maneira, o preenchimento total não seria nem econômico nem eficaz, na medida em que a compreensão de uma ação de um personagem sobre uma cena não demanda atualizar todo o espaço.¹⁰

10. E além disso, mais profundamente, a articulação da falta, mais do que o seu preenchimento, determina e alimenta a pulsão perceptiva (tanto o olhar como a escuta).

Nisso, a construção do espaço fílmico pelo som e pela escuta não faz mais do que redobrar a parte imaginária do significante.

As relações supralógicas entre as fontes

Passemos precisamente ao trabalho que o espectador efetua quando ele combina as fontes sonoras fílmicas entre si a fim de estabelecer a identidade e os contornos da cena diegética. Para assegurar a coerência espacial na narrativa, o espectador organiza o espaço analítico no tempo, coloca o quadro de interpretação da cena, reencontra os quadros de conhecimento que reúnem as imagens auditivas correspondentes às fontes sonoras fílmicas (BREGMAN, 1990). Ele o faz a partir de quatro operações: a

generalização, a supressão, a integração e a construção. São essas quatro macrorregas que Van Dijk (1984) apontou como necessárias para a compreensão de um discurso.

A fim de garantir a identidade e a unidade da cena, o espectador deve poder reunir o conjunto das fontes sob um denominador comum compatível com aquilo que a imagem do filme lhe propõe. O espectador aplica aqui a regra da generalização, que permite conduzir o múltiplo a uma só proposição sintética. É assim que os ruídos de louça, os pedaços de conversações ou uma música em surdina tornam os indícios de um só espaço analítico (o restaurante), que a cena diegética vai desvelar de forma parcial.

Essa primeira regra não ocorre sem evocar uma outra que é seu corolário: a regra da supressão. Como a compreensão da narrativa pelo espectador se funda, de início, sobre a clareza e a economia da informação, é imperativo que seja eliminado aquilo que aparece como supérfluo. Para isso ser feito, assim como a regra da generalização, a regra da supressão se apoia sobre aquilo que propõe a narração, quer dizer, a estratégia essencial da cena e da ação que ali se desenrola. É então em torno desse núcleo dramático que a regra da generalização “abstrai as propriedades essenciais de objetos, propriedades ou relações (...)” e que a regra da supressão “(...) extrai proposições inteiras de uma base de texto dado” (VAN DIJK, 1984: 58).

Quanto à regra da integração, ela consiste em integrar a uma proposição prévia detalhada e exaustiva do texto fílmico uma outra proposição subsequente, que ali se encaixa perfeitamente. Assim, o espectador retoma e reúne as informações dispersas em torno de um núcleo dado pelo texto fílmico. Quando, ao longo do texto, um espaço analítico tem lugar, todas as informações anteriores são reportadas e integradas a esse espaço. Desse modo, toda nova atualização do espaço por uma disposição inédita da cena não leva automaticamente a uma reformulação completa do esquema parcial. Assim, as informações já conhecidas se encontram confirmadas de novo, ao passo que as novas informações espaciais tentam se integrar ao conjunto, desde que elas não perturbem a lógica essencial do espaço.

Finalmente, a quarta regra (a da construção) permite ao espectador organizar a informação que o discurso fílmico lhe fornece. Essa regra funciona de forma particular porque ela transforma a

informação da base do texto introduzindo as informações que ela não contém. Ela constrói um espaço analítico – detentor de uma identidade e uma coerência da cena diegética – a partir de dados que não reenviam explicitamente e diretamente a esse espaço. É então a partir um trabalho de dedução, de preenchimento, que o espectador se vale, a fim de estabelecer um quadro espacial global da cena. A partir de indícios, de fragmentos díspares e parciais, o espectador constrói um espaço analítico global que permitirá a coerência, a unidade de uma cena diegética.

Evidentemente, essas quatro macrorregras não tratam independentemente a informação sonora e a informação visual. Os dados visuais e sonoros se cruzam, se acumulam, se suprimem, se integram mutuamente. A aplicação das quatro regras, ao longo do texto, supõe assim uma interação variável e múltipla entre a cena diegética, o espaço analítico e o saber do espectador.

Conclusão

O espectador, mergulhado no escuro, envolvido por sons que vêm ser absorvidos pelo seu corpo, convoca sua escuta da ficção. O fluxo sonoro derramado na sala é então decupado, organizado e estruturado pelo saber do espectador, criado pela diversidade de fontes sonoras fílmicas que têm um comportamento acústico em uma cena diegética instaurada, em parte, pela imagem. Entre as imagens auditivas contidas em seu saber, o espectador reconhece as fontes sonoras fílmicas, iniciadoras de um mundo fictício de dimensões espaciais imaginárias. A escuta da ficção consiste notadamente nisso: deslizar de um acontecimento real de difusão sonora dentro da sala a um universo ficcional dotado de dimensões espaciais em que as fontes sonoras imaginárias são os pontos de referência.

Na esteira dessa transformação, por um investimento fantasmático e por processos cognitivos, as macrorregras servem para coordenar e delimitar a cena diegética. A escuta da ficção assegura assim a legibilidade espacial de uma narrativa, ela traça a cartografia estável – o espaço analítico – de uma ficção, embora em contínuo deslocamento em relação ao tempo da recepção. Mas a compreensão auditiva é somente uma parte da atividade espetatorial.

A escuta da ficção é também uma escuta espectral capaz de gerar sentido ao seguir o timbre de um som, ao estar atento ao volume, à altura, à situação espacial de uma ocorrência sonora. O espectador, tomado pelo acontecimento acústico, tem apenas que “dar ouvidos” para alcançar as nuances do som.

O ouvido espectral trança também o perfil de uma composição sonora cuja forma estabelece o lugar plástico sonoro. Saltitando de um som a outro, amalgamando vários sons simultâneos, o espectador encobre, religa, desarticula para recompor mais tarde uma matéria sonora, desenhando de repente um lugar sonoro de limites móveis e dimensões variáveis.

Esse balanceamento entre o icônico e o plástico multiplica as divisões e os desdobramentos polarizados, mas jamais dissociados: o som e a fonte, o lugar e o espaço, a escuta do som ou da fonte. Esses polos sob tensão inauguram campos de batalha: a fonte sonora fílmica, a cena diegética, a escuta da ficção. Zonas conflitantes onde o eu espectral clivado pode tender para a unidade circunscrita ou para o transbordamento da desconstrução.

Tradução de Cristiane Lima

REFERÊNCIAS

AUMONT, J. *L'œil interminable*. Cinéma et peinture. Paris: Librairie Séguier, 1989.

_____. Espace et la matière. *La théorie du film*; Paris: Albatros, coll. Ça/Cinéma, 1980. p. 9-20.

BRANIGAN, E. Sound and epistemology in film. *The journal of Aesthetics and Art Criticism*. vol. 47, n. 4, p. 311-324, 1989.

- BREGMAN, A. S.. *Auditory Scene Analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- CHION, M. *L'audio-vision*. Paris: Nathan, coll. Nathan-Université, 1990.
- COLIN, M. La semiologie du cinéma comme science cognitive. *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, coll. Processus discursifs, 1992. p. 25-45.
- DELIÈGE, I. De l'activité perceptive à la représentation mentale de la musique. *Analyse Musicale*, 28, p. 29-35, 1992.
- _____. Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale. Application au *Syrinx* de Debussy. *Analyse Musicale*, 6, p. 73-79, 1987.
- HEATH, S. Narrative space. *Screen*, 17 (3), p. 68-112, 1976.
- McADAMS, S. Music: a science of mind?. *Contemporary Music Review*, vol. 2, n. 1, p. 1-61, 1987.
- _____. The auditory image: a metaphor for musical and psychological research on auditory organization. *Cognitive Processes in the perception of art*. Amsterdam, New York et Oxford: North-Holland Publisher, 1984. p. 289-323.
- METZ, C. *Le perçu et le nommé*. Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts à Mikel Dufrenne. Paris: U.G.E., coll. 10/28, 1975. p. 345-377.
- PIAGET, J.; INHELDER, B. *La représentation de l'espace chez l'enfant*. Paris: P.U.F., coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1948.
- ROY, Stéphane. Analyse des oeuvres acousmatiques: quelques fondements et propositions d'une méthode. *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 4, n. 1-2, p. 67-92, 1993.
- SAMI-ALI. *L'espace imaginaire*. Paris: Gallimard, coll. Tell, c1974, 1982.
- SCHEFER, J. L. *Scénographie d'un tableau*. Paris: Seuil, coll. Tel Quel, 1969.
- ODIN, R. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Collin, 1990.

VAN DIJK, T. A. Macrostructures sémantiques et cadres de connaissances dans la compréhension du discours. *Il était une fois... Compréhension et souvenir de récits*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1984. p. 49-84.

Data do recebimento:
19 de março de 2014

Data da aceitação:
03 de setembro de 2014

Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
 - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
 - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
 - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
 - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
 - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
 - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para revistadevires@gmail.com
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
- 5 - O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
- 6 - O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

Pareceristas Consultados

André Brasil (UFMG)

Beatriz Furtado (UFC)

César Guimarães (UFMG)

Cesae Migliorin (UFF)

Consuelo Lins (UFRJ)

Cristina Melo (UFPE)

Fernando Resende (UFF)

