

es

R

I

Cinema e Humanidades - v. 1 n. 1 jul. - dez. 2003 - ISSN 1679-8503



V

de

## **DEVIRES**

Revista de cinema e humanidades

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

Número 1  
Dezembro de 2003  
Belo Horizonte, Minas Gerais

**Apoio:** Secretaria Municipal de Cultura  
GRIS (Grupo de Estudos em Imagem e Sociabilidade) DCS/FAFICH

**Periodicidade:** Semestral

### **Conselho Editorial**

Consuelo Lins (UFRJ)  
Ismail Xavier (USP)  
Jean-Louis Comolli (Cineasta, Universidade Paris VIII)  
José Tavares de Barros (UFMG)  
Marcius Freire (UNICAMP)  
Phillipe Dubois (Universidade Paris III Sorbonne Nouvelle)  
Phillipe Lourdou (Universidade Paris X Nanterre)  
Réda Bensmaïa (Brown University)  
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)  
Silvio Tendler (Cineasta, PUC-RJ)

### **Comitê Editorial**

Eduardo Vargas (Sociologia FAFICH UFMG)  
Jair Fonseca (UFOP)  
Maria Esther Maciel (FALE UFMG)  
Maurício Vasconcelos (FALE UFMG)  
Patrícia Franca (EBA UFMG)  
Patrícia Moran (Comunicação Social FAFICH UFMG)  
Regina Helena da Silva (História FAFICH UFMG)  
Ronaldo de Noronha (Sociologia FAFICH UFMG)  
Rosângela Tugny (Escola de Música UFMG)  
Sabrina Sedlmayer (FALE UFMG)  
Vera França (Comunicação Social FAFICH UFMG)  
Virgínia Figueiredo (Filosofia FAFICH UFMG)

### **Editores**

Anna Karina Bartolomeu  
Carlos Camargos Mendonça  
César Guimarães  
Ruben Caixeta de Queiroz

### **Revisão**

Alexandre Silva Abib

### **Impressão**

SEGRAC

### **Tiragem**

500

# Sumário

1. Apresentação - <i>César Guimarães e Ruben Caixeta</i>	01
2. Os infernos de Peter Greenaway - <i>Maria Esther Maciel</i>	04
3. A dramaturgia agit-pop de Santiago Alvarez - <i>Jair Tadeu da Fonseca</i>	14
4. Novo e Marginal: imagens de Glauber - <i>Liliane Heynemann</i>	25
5. A descrição Visual em Antropologia. O exemplo de Balinese Character - <i>Marcus Freire</i>	32
6. O cinema de ficção científica e a superação da morte - <i>Alfredo Luís Paes de Oliveira Suppia</i>	51
7. Cineplástica(s), Deleuze leitor de Élie Faure - <i>Réda Bensmaïa</i>	63
8. Fotograma comentado: Cassavetes - <i>Maurício Vasconcelos</i>	74
9. Entrevista: No Itinerário de Aruanda - <i>Ana Carvalho</i>	78
10. Resenha: <i>Nelson Freire</i> , de João Moreira Salles - <i>César Migliorin</i>	92
11. Ensaio: Escolher pensar - <i>Silvina Rodrigues</i>	98





# Apresentação

Quando lançamos, em 1999, o número zero desta revista, vimos com ceticismo as promessas da dita retomada do cinema brasileiro. Nossos olhares estavam embaçados pelos efeitos especiais e pela pureza de uma estética dominada pela publicidade. Queríamos escapar das armadilhas do roteirizado e do planejado, refundar um pensamento crítico e combativo *à la* Glauber. Queríamos retomar uma crítica experimental, nos termos de Jean-Claude Bernardet: “não há crítico estimulante que não seja de alguma forma desarticulado”, pois “chegar a certezas é matar uma obra”. Mais que inacabada e isso é uma pena tal crítica hoje parece esquecida. Diante do inacabado, *Devires* não pretende recomeçar de onde supostamente parou. Queremos acrescentar incompletudes. O vazio deveria ser visto como algo à espera do *outro*, do *exterior*; e jamais como algo em busca da completude pelo menos é isso que diz a ontologia ameríndia. O quadro não deveria enfatizar somente o delimitado, mas, sobretudo, o que lhe escapa, o invisível, o indizível: uma cama arrumada à espera de todas as potências do *fora*.

No meio desse percurso, Jean-Louis Comolli convidou-nos a correr o *risco do real*, a romper com as imagens a serviço da propaganda e do planejamento orquestrado pelos poderosos. No lugar dos roteiros que se instalam por toda parte e pretendem agir e pensar no nosso lugar, apostamos nas fissuras do real, naquilo que nele resiste: o resíduo, a parte maldita. Reencontramos a singeleza dos personagens de alguns documentaristas, sua graça, sua sombra, a manifestação pela palavra e pelo corpo - de uma outra condição humana, em tudo distinta daquela que a novela das oito quer nos convencer de que é universal. Esses personagens nos levaram àqueles de Pierre Perrault e Jean Rouch e à imaginação fabuladora de Gilles Deleuze.

Enganam-se, entretanto, os que procuram na *Devires* uma filiação. Nossa ordem é a da simbiose “que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes”: o cinema e as diversas artes, em especial a fotografia; as imagens, os sons, as letras e as ciências humanas; o documentário e a ficção. Mais que o centro, o cinema na *Devires* é um ponto e uma linha.

O cinema já foi definido inúmeras vezes e de várias maneiras, e, a cada vez, a multiplicidade das formas de expressão que ele abriga solicitava comparações

e metáforas de todo tipo. Não faremos uma enumeração exaustiva. Podemos escolher as que mais amamos, não importa se enigmáticas ou elípticas, como esta de Manoel de Oliveira, que agradaria bem a Élie Faure: o cinema é uma “saturação de signos magníficos que se banham na luz da sua ausência de explicação”. Ou ainda esta de Deleuze, ao descrever os blocos de movimento e de duração de que os filmes são feitos: “O cinema não apresenta apenas imagens, ele as cerca com um mundo”. “O cinema é um país que não existe no mapa-múndi”, disse certa vez Godard. Um país suplementar, acrescentou Serge Daney, restando saber o que ele se tornou atualmente: talvez um império, uma nação, uma província, um gueto, um subúrbio, uma favela, uma tribo, uma cidade... Um país por vir, diria Glauber.

Dentre as incontáveis definições do cinema, as mais justas são aquelas que põem em confronto suas potências de sentir e de pensar capazes de levar os espectadores a fazer da sua existência uma vida mutante e os poderes que o cerceiam. Este é o caso de uma das mais belas investigações poéticas e filosóficas acerca da identidade do cinema, apanhada sob o prisma da sua intrincada relação com o século XX: as *História(s) do Cinema* narradas por Godard. No episódio “A moeda do absoluto”, ao lembrar o quanto os poderes políticos e econômicos sempre quiseram fazer algo do cinema (seja em Auschwitz ou em Hollywood), o cineasta inverte a questão e pergunta: “o que quer o cinema? o que pode o cinema?”

Dominique Noguez afirma que o cinema pode nos oferecer sete desejos: 1) da tela grande, que enche nossos olhos; 2) de uma língua, a aura sonora de um povo; 3) de uma comunidade de afetos, com sua intimidade sonora e visual, olfativa, aérea, aquática, vegetal, urbana; 4) de fruição plástica de um universo de qualidades primeiras, anterior à elaboração perceptiva; 5) de fruição cinética, própria das imagens-movimento; 6) de uma escritura que extraia dos filmes os saberes que eles descobrem ou inventam; 7) e, por fim, os filmes despertam o desejo de fazer filmes...

Para nós, o cinema não é somente uma janela para o mundo. Como nos lembra Comolli, a representação, o filme, não estão fora do mundo e nem de frente para o mundo, olhando-o de fora: eles são atravessados pelo mundo e são eles próprios partes do mundo.

Charles Ferdinand Ramuz escreveu um dia sobre os filmes que, ao arrebitarem o tabique que nos separa do mundo tabique de não saber, de não sentir, de não ver, de não viver concedem-nos “a vida como uma bolsa de água arrebitada com uma picareta”. São esses filmes que levaram à criação da *Devires Cinema e Humanidades*.

**César Guimarães**

**Ruben Caixeta de Queiroz**

# Os Infernos de Peter Greenaway

Maria Esther Maciel  
Faculdade de Letras da UFMG

**Resumo:** O filme *A Walk through H*, de Peter Greenaway, apresenta a viagem de um ornitologista após a morte em direção a um lugar impreciso, designado apenas pela letra H, que tanto pode ser o Céu (Heaven) quanto o Inferno (Hell). Todo o percurso do personagem é feito a partir de 92 mapas fictícios, mostrados serialmente ao longo do filme, como se fossem quadros de uma exposição. Este artigo aborda, à luz de textos de Octavio Paz, Jorge Luis Borges e Lewis Carroll, essa cartografia imaginária de Greenaway, explorando ainda a alegoria da viagem aos infernos em outros trabalhos do diretor, com ênfase em *A TV Dante*, recriação para a linguagem televisiva dos primeiros oito cantos do *Inferno* de Dante Alighieri.

**Palavras-chave:** Cartografia. Viagem. Taxonomia.

## 1. Viagem ao H

Em *O Mono Gramático*, 1972, Octavio Paz apresenta ao leitor uma viagem sem ponto definido de chegada, na qual o viajante-narrador, reconstituindo a experiência pela voz da memória, afirma ter optado pelo caminho da cidade indiana de Galta, mesmo sabendo que teria que inventá-lo à medida que o percorresse. Descrevendo as trilhas acidentadas, as regiões dos charcos, os campos e penhascos, os matagais, as vilas de casas abandonadas, as estradas de poeira e de pedra, os gritos dos macacos e os círculos de pássaros, ele deixa claro o tempo todo que não sabia aonde ia e que tampouco se preocupava em sabê-lo. Diz que simplesmente caminhava, como se lesse cada trecho do terreno e decifrasse, dessa forma, um pedaço do mundo.

Uma viagem similar é o tema do filme *A Walk through H*, de Peter Greenaway, no qual um ornitologista relata sua jornada após a morte em direção a um lugar impreciso, designado apenas pela letra H, que tanto pode ser o Céu (Heaven) quanto o Inferno (Hell). Para orientar-se durante a caminhada, que inclui passagens por cidades reais e imaginárias, florestas, estradas bifurcadas, desfiladeiros, desertos e becos sem saída, vale-se de uma série de 92 mapas apócrifos, ordenados, especialmente para essa viagem, por um velho amigo seu chamado Tulse Luper, também um aficionado por pássaros e que, além de escritor, era cartógrafo, cineasta, conspirador e falsário. Os mapas na verdade desenhos e pinturas do próprio Greenaway são mostrados serialmente ao longo de todo o filme, à medida que vão sendo descritos pela voz em *off* do narrador-viajante, que acaba por fazer de sua própria narração também uma viagem cujo fim se confunde com o início e com lugar nenhum.

Lançado em 1978, com 41 minutos de duração, o filme segundo Greenaway foi feito imediatamente após a morte de seu pai, um ornitólogo amador, que ao longo de sua vida reunira um extenso material sobre o estudo dos pássaros e sobre história natural. Esse dado justifica, de certa forma, o tom elegíaco que atravessa a película, sobretudo nas cenas em que revoadas de pássaros interrompem a seqüência dos mapas, suspendendo, mesmo que provisoriamente, o ritmo taxonômico da narração. Atribuindo ao trabalho o subtítulo “A reencarnação do ornitologista”, Greenaway deixa claro o seu propósito de fazer o pai reviver através da ficção e tentar recuperar, dessa forma, todo um saber ornitológico que ele levava consigo ao partir. Nas palavras do próprio diretor:

“Meu pai morreu. Seus conhecimentos de ornitologia, nunca reunidos ou compilados em um livro e que dariam cinco valises e dois baús cheios de notas esparsas morreram com ele. Uma perda considerável. Fiz o filme, em parte, como reparação.” (GREENAWAY; STEINMETZ, 1995, p. 17)

Para quem já viu os filmes mais conhecidos de Greenaway, como *ZOO um Z e dois Zeros* (1985), *A Barriga do Arquiteto* (1987), *Afogando em Números* (1988), *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* (1989) e *O Livro de Cabeceira* (1996), dentre outros que tratam do tema da morte a partir de um enfoque irônico, distanciado e, quase sempre, cruel, a surpresa diante do lirismo (ainda que discreto) de *A Walk through H* é inevitável. A morte,



aí, é uma realidade quase implícita, detectável sobretudo nas entrevistas das imagens e nas entrelinhas da narração. Nesse sentido, o filme difere, inclusive, de outros curtas-metragens anteriores, como os pseudo-documentários *Windows* (em que é feito um estudo estatístico de casos de morte por defenestração) ou *Act of God* (que levanta uma lista insólita de casos de pessoas atingidas por raios). Nos dois, a morte é catalogada, recenseada e reduzida à banalidade mais banal, ainda que, como em *A Walk through H*, o alvo principal da ironia do diretor seja o próprio ato da catalogação, da contagem, do mapeamento e da classificação do inclassificável. O que se repete, mais tarde, de forma mais radical, no curta intitulado *Death in the Seine*, de 1988, no qual nos é apresentado em detalhes um macabro inventário de 23 cadáveres recolhidos do Rio Sena durante a Revolução Francesa.

O uso estratégico dos princípios alfanuméricos de organização tem sido, como se sabe, uma recorrência explícita na obra de Greenaway, desde o início dos anos 70. Foi nessa época que, ainda trabalhando no COI (Central Office of Information) como montador de documentários para o governo britânico, o cineasta começou a fazer seus próprios documentários falsos, com nítidos propósitos de parodiar através de estatísticas e ordenamentos absurdos

a lógica burocrática dos filmes oficiais e evidenciar o caráter arbitrário e conjectural dos sistemas de classificação. Seus primeiros experimentos taxonômicos no campo do cinema tiveram influxos diversos, em especial do cinema experimental norte-americano que teve o estruturalista Hollis Frampton como um de seus representantes mais notáveis e dos textos literários de Borges e Calvino autores que sempre souberam conjugar, com ironia, as regras legitimadas de classificação com as leis paródicas da ficção.

Catálogos, listas, enumerações, nomenclaturas, mapas e verbetes enciclopédicos, rigorosamente construídos, constituem a base de praticamente todos os filmes, trabalhos de artes plásticas, textos literários e óperas do diretor britânico, mas colocados sempre a serviço de uma lógica absurda, que acaba por minar pela via do insólito ou da desmedida - o rigor e a disciplina que os definem. Possibilitam, com isso, não apenas a emergência de formas alternativas de narratividade, como também que se coloque em evidência o caráter arbitrário, provisório e conjectural dos sistemas de classificação e organização do mundo.

No caso de *A Walk through H*, isso se faz ver tanto na estrutura serial do filme, através da apresentação e descrição dos 92 mapas colecionados pelo ornitologista para a sua última viagem, quanto no próprio uso do mapa como um dispositivo alternativo para a geração de formas e imagens do filme. Para não mencionar a ênfase dada ao número 92. Aliás, a utilização desse número deve-se supostamente a um ato de homenagem a John Cage, ou,

mais especificamente, às noventa partes do disco *Indeterminacy Narrative*, de Cage, que Greenaway teria contado incorretamente como noventa e duas (GREENAWAY; STEINMETZ, 1995, p. 17). E quando digo *supostamente* é porque tal número volta a aparecer em outros trabalhos do cineasta, como *The Falls* (1980) e o seu mais recente projeto multimídia intitulado *The Tulse Luper Suitcase*, não mais como um erro de cálculo ou um gesto de homenagem, mas representando o símbolo atômico do Urânio.

O fato é que tais 92 mapas, cuja ordenação mais confunde que auxilia o viajante, aparecem em vários formatos e configurações, sendo alguns simples de serem seguidos, outros ambíguos e, portanto, inteiramente impróprios do ponto de vista da cartografia ortodoxa. Para não falar daqueles que, por estarem atravessados de marcas intangíveis, como uma nuvem de sombra, uma trilha formada pelo vento, pegadas de pássaros ou de animais terrestres, nem sequer se aproximam do que comumente se chama de mapa.

Se, na primeira parte da viagem, o ornitologista consegue se orientar em meio ao caos que os próprios mapas traçam para ele, passando por cidades que só existem no momento em que são percorridas ou que se parecem com portos sem mar, na segunda tudo começa a se desfazer, como no texto de Octavio Paz: os caminhos se desvanecem, os mapas se desintegram à medida que são lidos ou passam a oferecer várias rotas alternativas, o território deixa de ser um lugar. Como relata o próprio narrador, as intenções da cartografia entram em colapso e não resta a ele, o viajante, senão a opção de seguir o vôo dos pássaros, uma vez que estes não precisam de mapas, não cometem erros de percurso, não se perdem em voltas inúteis e não interrompem sua viagem para observar as placas.<sup>1</sup> A notícia que se tem é de que o ornitologista chegou ao seu destino, embora nunca se saiba ao certo se o H, no seu caso específico, referia-se ao Céu ou ao Inferno. Como explica o próprio Greenaway em um dos fragmentos que servem de epígrafe a este texto, “o Céu de um homem pode ser o Inferno de outro” (1990, p. 58). Ou, como diria Swedenborg, cada homem elege sua eternidade particular.

A propósito, o tema da viagem guiada ao mundo dos mortos, que tem como substrato o mito grego da “descida aos infernos” e se configura como um dos mais recorrentes da literatura clássica ocidental, vai ser explorado de diferentes formas na obra greenawayana, o que evidencia um especial apreço do diretor pela questão.

Pode-se dizer que, em alguns filmes, tal “descida” se dá a ver metaforicamente através de situações-limite vividas pelos personagens, como o arquiteto americano Kracklite, de *A Barriga do Arquiteto*, que experimenta sua “catábase” ao entrar na cidade de Roma, onde descobre que tem câncer no estômago, é traído pela mulher, fracassa em seu projeto profissional e se suicida; ou os amantes de *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*, que depois de experimentarem seu “paraíso” nos fundos da grande cozinha renascentista que serve como um dos cenários do filme, entram no inferno representado por um caminhão cheio de carne putrefata e dirigido por um motorista de nome Eden, que os leva ao depósito de livros, convertido em um



<sup>1</sup> Conferir o roteiro completo de *A Walk through H* em: <http://www.btinternet.com/~paul.melia/walkh.html>

espaço onde a morte e a violência se instalam de forma terrível, conduzindo a trama a um estado “infernai”.

Já em *A TV Dante* (1989), recriação para a linguagem televisa dos primeiros oito cantos do *Inferno* de Dante Alighieri, o tema da viagem ao inferno adquire uma explicitude radical. Feito em parceria com o artista plástico Tom Phillips (também tradutor para o inglês de *A Divina Comédia*), o filme re-situa a simetria, a visualidade e a dimensão enciclopédica do poema dantesco em um espaço visual próprio do final do século XX, o qual se dá a ver como um amálgama de referências extraídas de documentários, programas didáticos de televisão, noticiários, trabalhos de vídeo-arte e propaganda. Nele, as descrições dos círculos do Inferno de Dante são feitas de forma a explorar momentos e situações infernais do nosso tempo, como as explosões atômicas, os horrores do Holocausto, os regimes políticos autoritários (o irado Filippo Argenti, por exemplo, é transformado na figura de Mussolini) e até mesmo cenas do movimento histórico dos agentes financeiros nas Bolsas de Valores



ou da disputa frenética pelo ouro nas minas da região amazônica de Serra Pelada estas servindo de alegoria atual para o Quarto Círculo dantesco, onde estão confinados os pródigios e os avarentos.

Se Dante compôs, a partir de uma rigorosa simetria, toda uma “topografia da morte”, ordenando o inferno em círculos segundo uma taxonomia não menos rigorosa dos pecados, Greenaway aproveita isso de forma radical, ao abusar das listas, dos gráficos, das estatísticas e do modelo enciclopédico contemporâneo. Até mesmo as notas que acompanham as edições comentadas da *Divina Comédia* (sem a ajuda das quais os

leitores de hoje praticamente se perderiam no labirinto transdisciplinar do poema) são “reimaginadas” pelo cineasta, que abre janelas na tela para inserir comentários feitos por especialistas em ornitologia, entomologia, teologia, mitologia, economia, astrologia, astronomia, psicologia e história. Tudo isso

## 2. Mapas impossíveis

a serviço não de uma ordem enciclopédica baseada no projeto renascentista de totalidade centrada, mas de uma visão aberta de multiplicidade, que tem como intuito mostrar a desmedida que configura todos os infernos.

Se o uso de dispositivos classificatórios, como listas, catálogos, verbetes e estatísticas configura-se nos filmes de Greenaway como uma estratégia criativa para burlar as formas narrativas convencionais e, ao mesmo tempo,

jogar ironicamente com a lógica burocrática que deles se vale com propósitos de controle e arquivamento de dados, pode-se dizer que o recurso dos mapas abre ainda mais possibilidades para a imaginação. Isso, porque, enquanto diagramas “abertos, conectáveis em todas as suas dimensões, desmontáveis, reversíveis, suscetíveis de contínuas modificações”, como bem observaram Deleuze e Guattari (1995, p.23), os mapas são sistemas descentrados, que, longe de manterem uma relação mimética com a realidade, geram para esta novas configurações. Funcionando como um jogo de referências cruzadas, eles se aproximariam, portanto, do modelo enciclopédico tal como o definiu Umberto Eco, ou seja, um modelo aberto, múltiplo, extensível ao infinito (1989, p. 337). E que apresentaria um tipo de saber des-hierarquizado, bifurcável, em rede.

Não por acaso, os mapas têm estimulado a imaginação de muitos artistas e escritores ao longo dos tempos. Lewis Carroll, por exemplo, foi um mestre das cartografias absurdas. No poema “The Hunting of the Snark”, conta a história de um capitão de navio que comprou para os seus tripulantes um mapa vazio, que representava unicamente o mar, “sem o mínimo vestígio de terra” (CARROL, 1999, p. 683), o que causou satisfação em toda a tripulação, que, convencida de que os demais mapas continham meramente signos convencionais, muitas vezes incompreensíveis, achava o mapa em branco o melhor, o mais perfeito. Já no livro *As Aventuras de Sílvia e Bruno*, aparece um país no qual os mapas eram tão perfeitos, que da proporção de um centímetro para cada um quilômetro de território, passaram para a de um metro para cada quilômetro até se equipararem, em tamanho, à extensão de todo o país (CARROL, 1996, p. 7). Como se sabe, Borges recria mais tarde essa história no pequeno conto “Do Rigor da Ciência”, no qual descreve um império, onde

“... a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele”. (1999a, p. 247)

Vale lembrar ainda que, em um artigo de 1939, intitulado “Cuando la Ficción Vive en la Ficción”, Borges já fizera uma menção entusiasmada à teoria dos mapas do filósofo americano Josiah Royce, a qual o teria despertado especialmente para o problema do infinito, por se referir a um mapa detalhado da Inglaterra, colocado sobre um pedaço de terreno do país, e que, por ser absolutamente preciso, mostrava um determinado ponto do território cartografado onde estava colocado um mapa detalhado da Inglaterra, o qual, por sua vez, também mostrava outro pedaço de terra coberto por um mapa, e assim até o infinito (BORGES, 1999b, p. 504).

A esse rol de cartógrafos extraordinários, poderiam ser acrescentados inúmeros outros que, como Borges e Carroll, subverteram criativamente os princípios da cartografia oficial, como o viajante André Thevet, que, além de inventar cidades e dar-lhes nomes fantásticos, situava-as em mapas imaginários que desenhava e enviava a Paris para agradar o rei, os adeptos da chamada Land Art, ou alguns artistas isolados como Jasper Johns, John Held Jr, Joaquín Torres-García, Fernando Madeira etc.



No caso específico de Peter Greenaway, ele mesmo já se manifestou sobre sua obsessão por mapas em várias entrevistas e textos, incluindo um que serve como apresentação da exposição que fez na Jugoslávia no ano 2000, sob o título “Ten Maps to Paradise”. Além de afirmar sua predileção por mapas que não necessariamente têm a função de explicar a geografia, mas explicar simbólica e figurativamente o conceito de mundo, ele observa que os primeiros mapas que existiram foram sobre idéias, lembrando que, para um cristão do séc. X, o mais reverenciável dos mapas era aquele que punha Jerusalém no centro do mundo e colocava o Céu e o Inferno no extremo norte e no extremo sul, respectivamente. Segundo Greenaway, na era moderna os mapas deixaram de ser poéticos para se transformarem em meras ferramentas para o nosso senso de direção, passando a ser admirados precisamente por causa da exatidão e do rigor de suas linhas e indicações. Mesmo assim pondera, os mapas continuam tendo a potencialidade de nos mostrar, silenciosamente, onde estamos, onde estivemos, onde estaremos ou poderíamos estar, abarcando várias temporalidades em um mesmo espaço. E completa: “um mapa é também um estranho ideograma de informações que pode ser muito útil e, talvez, mais pertinentemente, muito

inútil” (GREENAWAY, 2000).<sup>2</sup>

Vale ainda lembrar que Greenaway manteve, no período em que se iniciava no cinema experimental, um diálogo criativo com a *Land Art*, movimento surgido no final da década de sessenta,<sup>3</sup> que, além de usar os espaços naturais como configuração artística e fazer intervenções criativas em regiões longínquas e desérticas do planeta, valeu-se dos mapas e do mapeamento de terrenos como procedimentos estéticos. Tal diálogo se faz ver não apenas nos trabalhos de artes plásticas do cineasta, em especial nos desenhos de diagramas geológicos e cartas topográficas, mas também em filmes como *Vertical Features Remake* (1978), no qual há citações implícitas do trabalho cartográfico do artista Richard Long, e mesmo o longa-metragem *The Draughtsman's Contract* (1982), que explora vários elementos paisagísticos dos exuberantes jardins do interior da Inglaterra. A isso se soma ainda o projeto de um filme intitulado *The Cartographers*, mencionado por Greenaway em uma entrevista de 1983 (GRAS, Vernon; GRAS, Marguerite, 2000, p. 16), no qual vinte cartógrafos mapeariam um mesmo pedaço de território, a partir de pontos de vista diferentes e segundo interesses particulares de cada um. Os mapas resultantes desse trabalho seriam variados e, inclusive, contraditórios em si, conforme o olhar (e a imaginação) de cada cartógrafo. Como explica o próprio diretor, um mesmo segmento de terreno pode ser remodelado, reorganizado, recolorido, enfim, ficcionalizado, a partir da subjetividade de quem o mapeia. Do que se pode concluir que todo trabalho

<sup>2</sup> <http://www.xs4all.nl/~leupen/amapto.html>

de cartografia mesmo o que se coloca sob o signo da referencialidade e da imparcialidade é uma prática subjetiva, conjectural e provisória.

No que se refere a *A Walk through H*, é dos mapas inúteis que Greenaway se vale para construir o filme. Longe de serem instrumentos capazes de extrair a ordem do caos, os mapas do ornitologista compõem uma espécie de atlas cuja única finalidade é desorientar o viajante rumo ao seu céu ou inferno. Nesse sentido é que não causa estranhamento o fato de o ornitologista chegar ao seu destino exatamente à 1:45h da manhã de uma terça-feira, ou seja, no mesmo horário e no mesmo dia em que partiu. Como se o tempo, nessa jornada de 1.418 milhas, também tivesse sido suspenso ou nunca tivesse existido.

Ironicamente, contudo, Greenaway tal como Paz ao dizer que o fim da viagem pela estrada de Galta estaria no final da última frase do texto mostra que a duração da viagem ao H só poderia ser a da duração do filme. E que o percurso caminhado, de 1.418 milhas, seria o mesmo número da distância medida em pés de um filme em 16 mm. A isso também acrescenta um detalhe no final do filme, que faz de toda a história uma ficção dentro da ficção: a câmera, ao voltar ao ponto inicial de partida, percorrendo em um só plano a mesma galeria de arte onde todos os mapas de Greenaway estão expostos, detém-se, finalmente, em uma capa de livro onde se lê: *Some Migratory Birds of the Northern Hemisphere (Alguns Pássaros Migratórios do Hemisfério Norte)*, 92 maps, 1.418 Birds in Colour. O autor: Tulse Luper, o escritor, cineasta, pintor, cartógrafo, conspirador, falsário e amante dos pássaros, que supostamente ajudara o ornitologista a ordenar os mapas da viagem ao H.

Assim, como bom leitor de Borges, Greenaway vem nos mostrar, com esses desdobramentos, que ficção é ficção, que a arte é “falsificação”. Mas a falsificação, neste caso, entendida não no sentido pejorativo do termo, mas como aquilo que segundo Maurice Blanchot em vez de negar a dignidade da literatura (ou da arte), na verdade a confirma (1959, p.132).

Mesmo os pássaros que atravessam o filme, em tomadas que quebram a ordem taxonômica dos mapas em exibição, acabam por se revelar também, no final, como figuras em cor dentro do livro de Luper, que, por sua vez, contém o filme que também contém o livro e, assim, até o infinito, como no mapa de Royce citado por Borges. Os limites, portanto, entre o dentro e o fora, continente e conteúdo, realidade e ficção, filme, livro e quadro acabam por se emaranhar em uma rede de referências cruzadas, como se o mapa acabasse por cobrir todo o território.

Todos esses artifícios, entretanto, não são suficientes para anular a atmosfera elegíaca do filme (reforçada pela música intensa de Michael Nyman) ou obliterar a poesia que se inscreve no vôo dos pássaros e conduz a viagem sem volta do pai rumo ao céu ou ao inferno do H.

<sup>3</sup> Sobre o trabalho cartográfico dos adeptos da Land Art, ver TIBERGHIEU, 1999, p. 163-195.

**Resumé:** Le film *A walk through H*, de Peter Greenaway, présente le voyage d'un ornithologue après la mort vers un lieu imprécis, désigné seulement par la letter H, qui peut être aussi bien le Ciel (Heaven) que l'Enfers (Hell). Tout le parcours du personnage est fait à partir de 92 cartes fictives, montrées en série tout au long du film, comme si elles étaient des tableaux d'une exposition. Cet article aborde, à la lumière de textes d'Octavio Paz, Jorge Luis Borges e Lewis Carroll, cette cartographie imaginaire de Greenaway, explorant encore l'alégorie du voyage aux enfers dans d'autres travaux du cinéaste, avec emphase vis-à-vis de *A TV Dante*, récréation pour le langage télévisuel des premiers huit chants de l'*Enfer* de Dante Alighieri.

**Abstract:** The film *A Walk through H*, by Peter Greenaway, is about the journey of an ornithologist, after his death, towards an imprecise place known by the letter H, which can be either Heaven or Hell. All the character's course is made based on 92 fictional maps, which are shown serially in the film, as if they were pictures in an exhibition. This article analyses, inspired by Octavio Paz, Jorge Luis Borges and Lewis Carroll, this imaginary cartography. It also explores the allegory of the journey to hells in Greenaway's other works, focusing on *A TV Dante*, adaptation of the first eight chants of Dante Alighieri's *Inferno*.

**Mots-clefs:** Cartographie. Voyage. Taxinomie.

**Keywords:** Cartography. Journey. Taxonomy.

## Referências

- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- BORGES, Jorge Luis. Do rigor na ciência. Trad. Josely Vianna Baptista. *Obras completas II*. Rio de Janeiro: Globo, 1999a, p. 247.
- BORGES, Jorge Luis. Quando a ficção vive na ficção. Trad. Sérgio Molina. *Obras completas IV*. Rio de Janeiro: Globo, 1999b, p. 504-506.
- CARROL, Lewis. *Aventuras de Sílvia e Bruno*. Trad. Sérgio Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- CARROL, Lewis. The hunting of the snark. In: *The complete Lewis Carroll*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1999, p. 677-699.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- ECO, Umberto. A enciclopédia como labirinto. In: \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 336-341.
- GREENAWAY, Peter; STEINMETZ, Leon. *The world of Peter Greenaway*. Boston/Tóquio: Journey, 1995.
- GREENAWAY, Peter. Breaking the contract. In: GRAS, Vernon; GRAS, Marguerite. *Peter Greenaway interviews*. University Press of Mississippi, 2000.
- GREENAWAY, Peter. *Papers: Papiers*. Bilingual edition. Paris: Éditions Dis Voir, 1990.
- GREENAWAY, Peter; STEINMETZ, Leon. *The world of Peter Greenaway*. Boston: Charles Tuttle, 1995.
- PAZ, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Sex Barral, 1990.
- TIBERGHEN, Gilles. Maps and inscriptions. *Land art*. Paris: Carré, 1999, p. 163-195.

## Filmografia

GREENAWAY, Peter. 1996. *The Pillow Book* (O Livro de Cabeceira). França/Reino Unido/Holanda, 35 mm, P&B/Cor, 123 min.

GREENAWAY, Peter. 1989. *A TV Dante* (A TV Dante). Reino Unido, Vídeo, Cor, 88 min.

GREENAWAY, Peter. 1989. *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante). França/Holanda/Reino Unido, 35 mm, Cor, 124 min.

GREENAWAY, Peter. 1988. *Death in the Seine*. França, Vídeo, Cor, 44 min.

GREENAWAY, Peter. 1988. *Drowning by Numbers* (Afogando em Números). Reino Unido/Holanda, 16 mm, Cor, 118 min.

GREENAWAY, Peter. 1987. *The Belly of an Architect* (A Barriga do Arquiteto). Reino Unido/Itália, 35 mm, Cor, 108 min.

GREENAWAY, Peter. 1985. *A Zed & Two Noughts* (ZOO Um Z e Dois Zeros). Reino Unido/Holanda, 35 mm, Cor, 115 min.

GREENAWAY, Peter. 1982. *The Draughtsman's Contract*. Reino Unido, 35 mm, Cor, 103 min.

GREENAWAY, Peter. 1980. *Act of God*. Reino Unido, Vídeo, 25 min.

GREENAWAY, Peter. 1980. *The Falls*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 185 min.

GREENAWAY, Peter. 1978. *A Walk Through H*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 41 min.

GREENAWAY, Peter. 1978. *Vertical Features Remake*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 45 min.

GREENAWAY, Peter. 1975. *Windows*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 4 min.

GREENAWAY, Peter. 1973. *H is for House*. Reino Unido, 16 mm, Cor, 10 min.

## Sites

GREENAWAY, Peter. *A walk through H*. <http://www.btinternet.com/~paul.melia/walkh.html> (acessado em 20/06/03)

GREENAWAY, Peter. *Ten maps to paradise*, 2000. <http://www.xs4all.nl/~leupen/amapto.html> (acessado em 20/06/03)

# A dramaturgia agit-pop de Santiago Alvarez

Jair Tadeu da Fonseca

Departamento de Letras do ICHS-UFOP

**Resumo:** Este texto analisa a obra do cineasta cubano Santiago Alvarez, considerando a apropriação que realiza de elementos da cultura e da arte pop em seus documentários de agitação, propaganda e informação revolucionárias. Propõe-se o termo *agit-pop* para caracterizar esse processo, a partir da noção de “documentarurgia”, criada pelo diretor para definir sua “dramaturgia do documentário”.

**Palavras-chave:** Dramaturgia do documentário. Arte pop. Cultura pop.

Quem não conhece o cinema cubano dificilmente acreditaria que há um documentário de 1969 sobre os funerais de Ho Chi Minh, em homenagem ao líder revolucionário vietnamita e também contra a Guerra do Vietnã, cuja trilha sonora inclui em larga medida a música psicodélica do grupo de rock norte-americano Iron Butterfly, ao lado do trecho de uma canção de Silvio Rodriguez, da Nova Trova Cubana, interpretada por Omara Portuondo, cantora do recente *Buena Vista Social Club*. Trata-se de *79 primaveras*, dirigido por Santiago Alvarez (1919-1998), documentarista cubano, cuja obra vastíssima, em quantidade e qualidade, é pouco conhecida em outros países.

Um dos poucos cineastas a quem Jean-Luc Godard dedica sua(s) *História(s) do Cinema* (1998), Alvarez começou sua prolífica carreira a partir dos quarenta anos de idade, tendo, antes disso, entre outras coisas, feito trabalhos braçais e estudos nos Estados Unidos, realizado militância de esquerda e trabalhado no arquivo de discos de uma rádio cubana atividades realizadas antes da revolução, que podem ajudar a entender aspectos importantes de sua obra, como veremos. Em cerca de trinta anos, realizou por volta de 600 cinejornais, das 1.500 edições do Noticiário ICAIC Latino-Americano, que ele coordenou, tendo feito 96 filmes e alguns vídeos. Esse vasto cinema de massas, de caráter oficial ou oficioso, é também um cinema de vanguarda, realizado por um documentarista capaz de confessar:

“Creio que a gente deve se meter dentro das coisas. Eu não creio na objetividade de ninguém, nem de nada (...). Eu sou sempre muito subjetivo. Eu sou muito parcial... Faz falta levar por dentro um cenário de experiências acumuladas, de inquietudes e angustiadas vivências... Daí que a angústia, o desespero, a ansiedade sejam recursos inerentes a toda motivação de qualquer cineasta do Terceiro Mundo” (DORR, s. d., p.10).

O que mais chama a atenção em todo o vasto trabalho de Alvarez é justamente sua qualidade, da qual trataremos neste artigo. Afinal, “a quantidade está na qualidade”, como afirma Glauber Rocha em seu documentário-antidocumentário *Di*, a respeito do que chamou de “montagem nuclear”. Esta, inclusive, pode ser relacionada ao método de Alvarez na realização de seus filmes. Neles, materiais diversos são utilizados não como dispêndio, mas por economia, e não só por sua variedade, mas pelo que têm de qualitativamente necessário. A experimentação estética não é um gratuito jogo de linguagem, nem se deve ao uso de meros recursos técnicos; corresponde a uma *experimentação política*, que não deixa de ser lúdica e apresentar sua dimensão subjetiva.

Apesar do apoio estatal recebido, e o cinema de Alvarez é assumidamente oficioso, e mesmo oficial, a falta de certos recursos técnicos caracteriza também seu trabalho, que soube transformar urgência e precariedade em alta criatividade. Não se trata de traçar uma linha direta entre a situação político-social e o estado das artes; entretanto, é possível perceber no cinema novo cubano, que nasce com a revolução, um balanço análogo ao da nascente sociedade nova de Cuba: ambos cinema e sociedade exigem a ousadia da improvisação e a segurança do planejamento. Os primeiros momentos pós-revolucionários costumam propiciar efervescência cultural e artística, antes que, com a institucionalização do

regime, haja o risco de emperramento burocrático, de acomodação, e surjam os entraves do autoritarismo. Lembremo-nos da situação das artes na extinta União Soviética, em cujos primórdios houve correspondência entre vanguarda artística e vanguarda política: no cinema, por exemplo, surgiram Serguei Eisenstein e Dziga Vertov. Mesmo não tendo passado por algo como o stalinismo, o processo político cubano teve seu ímpeto transformador diminuído com as dificuldades de estabelecimento e consolidação do regime, e o combate cerrado que lhe deram os Estados Unidos. Diversas atividades de Cuba, inclusive as artísticas e cinematográficas, se ressentiram disso a partir de 1970.

John Mraz identifica duas fases na obra de Alvarez, sendo que a dos anos 60 caracterizar-se-ia pela criatividade revolucionária, enquanto que a partir daí haveria um decréscimo na ousadia artística do cineasta, devido à institucionalização do regime revolucionário<sup>1</sup>. Um exemplo disso seria a maior presença da figura de Fidel Castro nos filmes feitos a partir de 1970, reforçando a institucionalidade através do culto à personalidade, justamente quando diminuem os feéricos efeitos estilísticos que caracterizavam a obra anterior de Alvarez, na qual a imagem do líder revolucionário era uma entre muitas outras. Entretanto, é preciso relativizar a rígida divisão feita por Mraz entre as duas fases identificadas no trabalho do cineasta, pois certos recursos da primeira fase continuaram a ser utilizados na segunda. Por exemplo, em um de seus últimos trabalhos, *Imagens do futuro* (1992), e o primeiro a ser feito em vídeo, porque em Cuba não havia filme virgem para os documentários, Alvarez junta música iorubá a um discurso de Fidel, o que causou grande espanto. Dizendo aos companheiros que não havia enlouquecido, explicou-lhes, segundo sua mulher Lázara Herrera: “Fidel é um grande bruxo, e essa é a música que me soa na cabeça” (HERRERA, 1999, p. 57). Quanto ao “culto à personalidade”, Alvarez respondeu em um debate na Espanha que “o mal é cultivar-se a gente que não o merece” (LABAKI, s. d., p.77).

O primeiro ato do Governo Revolucionário da República de Cuba, no campo da cultura, foi a criação do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas), logo após a tomada do poder, no início de 1959. O novo cinema cubano congregou cineastas muito diversos entre si, todos mais ou menos partícipes de um esforço coletivo de construção de uma nova sociedade, e que não abriam mão da independência e excelência estéticas de seus filmes, nem eram obrigados a isso. Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Humberto Solás, Manuel Octavio Gómez, Sara Gómez, entre outros, criaram, ao lado de Santiago Alvarez, um dos cinemas mais fortes e ousados da América Latina, surpreendendo o mundo por não rezarem por nenhuma cartilha realista-socialista, mesmo porque esta não existia em Cuba. Por isso, foi possível a um cineasta como Guillén Landrián realizar *Coffea Arábica* (1968), um documentário pop-tropicalista sobre o café, experimental e irreverente até as raiais do absurdo.

Retomando o dado do início deste artigo, notamos que o cinema de Alvarez, que pode ser considerado politicamente dogmático, é esteticamente antidogmático e aposta na hibridéz de recursos e elementos significantes para acentuar sua posição, tornando mais clara a significação dos filmes. Não há aposta na ambigüidade do significado, como no filme de Guillén, acima referido. Através do controlado alargamento significativo, em Alvarez

<sup>1</sup> Cf. MRAZ, 1990, p.131-149.

temos o ortodoxo resultando do heterodoxo e do paradoxo. Outro de seus filmes mais importantes, *Now* (1965), constrói-se em torno de uma canção norte-americana (de protesto, neste caso), para tratar da luta dos negros norte-americanos pelos direitos civis e da brutal repressão por eles sofrida. O filme mostra que, se as políticas dos Estados Unidos e muito do *modus vivendi* de seu povo são condenáveis, isso não significa que *alguns* aspectos de sua cultura popular ou pop não possam ser aproveitados. Santiago Alvarez apropria-se de elementos da cultura norte-americana para atacar as políticas e alguns aspectos da vida social e cultural nos Estados Unidos. Citemos a fórmula legal que os norte-americanos gostam de repetir em seus filmes: “Tudo o que você disser pode ser usado contra você”. O documentarista cubano volta contra o capitalismo algumas de suas armas.

Observamos uma importante relação entre o pop e o cinema de Alvarez, que cabe analisar. Como se sabe, o termo *pop* tanto pode ser abreviatura de *popular*, qualificando a cultura de massa, quanto principalmente pode significar explosão, instantaneidade e urgência características importantes do cinema de Alvarez, o qual participa esteticamente e politicamente da atmosfera mundial dos anos 60, em que o pop surge como forma e informação privilegiadas dos signos em circulação no período. O pop torna-se uma das linguagens artísticas internacionais mais entranhadas na vida das pessoas, graças ao desenvolvimento dos *media*, no momento em que o imperialismo inicia o que chamamos hoje de globalização. Rádio, cinema, TV, discos, quadrinhos, moda, publicidade e mesmo algo da literatura dos anos 60 mostram que o pop não está restrito às galerias de arte. Está no ar dos tempos e no comportamento cotidiano.

Entretanto, se nos Estados Unidos, e na Europa, o pop surge como complemento estético da sociedade de consumo, como seu remate e apanágio, no caso do Brasil o pop é suplemento estético de uma sociedade de consumo ainda incipiente, dependente e excludente, e no caso de Cuba é suplemento estético de uma sociedade de pós-consumo e anticonsumo. Vindo suprir, no campo artístico, as lacunas e distâncias entre o *grand mond* do consumo internacional, que se estende a setores locais, e o vasto mundo de privações e injustiças vividas localmente pelas grandes maiorias, as apropriações do pop na América Latina exploram justamente essas lacunas e distâncias, assumindo o dilaceramento como zombaria crítica.

No pop norte-americano e no europeu a dimensão crítica, se existe, quase sempre é anulada pela frieza e assepsia com que a arte se coloca junto à série social. Na sociedade da superprodução e do consumo supostamente “para todos”, finalmente a mercadoria revela-se como fetiche, através da arte pop, duplicando-se o fenômeno: a representação da mercadoria, ironicamente, é mais uma mercadoria. Parafraseando a legenda que René Magritte colocou em sua pintura de um cachimbo (“isto não é um cachimbo”), podemos dizer a respeito da obra de Andy Warhol que “isto não é uma lata de sopa mas ainda é uma mercadoria”.

O pop bastardo da América Latina, sendo mais diretamente político, contamina-se por outros aspectos do social, fazendo o fetiche da mercadoria mostrada como objeto sórdido, não asséptico voltar-se contra o feiticeiro, que



é o mercado capitalista e seu jogo de inclusão e exclusão, jogo escamoteado pelos truques sedutores da prestidigitação publicitária. É importante perceber que as formas disparatadas do grotesco, tão características do Tropicalismo brasileiro, assumem função alegórica<sup>2</sup>, e também têm importante papel na obra sessentista de Alvarez, sendo que ambas as manifestações ou contrafações do pop na América Latina mostram-se como práticas artísticas e antidiscursos, cujos produtos artísticos revelam tanto prazer quanto asco no trato com os materiais que são apropriados para a realização da obra.

No Tropicalismo, a ambigüidade ocorre, entre outras coisas, porque se combate o consumo dentro do consumo, enquanto que, em Alvarez, esse combate ocorre com a produção de objetos que não se propõem como mercadorias, mas nascem da apropriação pirata de pedaços do pop internacional na composição de algo diferente. Surge um cinema que se caracteriza por ser um produto híbrido da vanguarda (política e estética) e do pop, que poderíamos chamar de *agit-pop*, a partir do nome abreviado dado às atividades revolucionárias de agitação e propaganda marxistas *agit-prop*. “Sou um agitador profissional. Considero-me um panfletário que, antes de tudo, tem uma concepção política de tudo o que faz”, diz Alvarez, em uma entrevista (DORR, s. d., p. 11). Seu cinema realiza o consumo do consumo, sendo este não mais compreendido no sentido de aproveitamento de produtos que visa alimentar o processo capitalista; trata-se da devoração estética do consumo, da destruição política desse processo para fomentar um outro: um consumo anticapitalista, que afirma o valor de uso contra o valor de troca.

No caso de *Now*, há uma anedota muito significativa a respeito disso. Ao realizar o curta, Alvarez pediu autorização à intérprete norte-americana Lena Horne, para utilizar a canção de mesmo nome por ela gravada. Concedida a autorização, o diretor simplesmente ignorou a cobrança da taxa feita pela companhia que detinha os direitos sobre a canção, argumentando que ela pertenceria “ao povo” (MRAZ, 1990, p. 149).

É muito comum a afirmação de que *Now* é um precursor do videoclipe, de modo que, ironicamente, seria então um velho militante comunista cubano o patrono de um importante veículo atual da música pop, da canção tornada mercadoria. De fato, trata-se de um cineclipe, uma colagem de imagens de procedências diversas, coreografadas segundo o ritmo blues-rock-soul-pop jazzístico de uma versão engajada da canção hebraica *Hava Nagila*, feita pelo vibrafonista Lionel Hampton e interpretada pela cantora Lena Horne. O nome da canção *Now* dá título ao filme, e seu ritmo também corresponde à urgência política requerida pelos sofrimentos e lutas dos afro-americanos em uma sociedade racista e violenta. O tempo do filme corresponde aproximadamente ao da canção, e o curioso é que *Now* surgiu dos *Noticieros* do ICAIC, braço audiovisual do Estado. Visaria, portanto, informar (e mais que informar) os cubanos sobre as lutas dos negros contra o racismo e a injustiça social existentes nos Estados Unidos, fazendo isso justamente por meio audiovisual, sem a tradicional narração em *off*, através da qual se “explicaria” o que a tela mostra e o que nela se mostra seria ilustração da fala.

<sup>2</sup> A respeito do Tropicalismo como uma variante brasileira e complexa do *Pop*, na qual se reconhece um número crescente de músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda

Em toda a obra de Alvarez quase não há o recurso a essa narração em *off*, tão comum nos documentários e ainda mais nos noticiários. Imagens e sons, por si, significam e cuidam de informar e convencer o público. No caso de *Now*, as três letras que compõem o título surgem, ao final do filme, como se fossem escritas à bala de metralhadora, pois ouvem-se os tiros. Quando há intertítulos, estes servem à informação, à agitação e à propaganda e principalmente surgem na tela como imagens. Em *79 primaveras*, por exemplo, os intertítulos “encenam” o que afirmam, como quando se lê e se vê uma frase de Ho Chi Minh (“Que a divisão do campo socialista não escureça o futuro!”), a qual se fragmenta, sendo que os pedaços se recompõem depois. Entre esses dois momentos, há uma seqüência, magistral, em que o filme não só mostra cenas da guerra do Vietnã, mas as despedaça, através de trucagens, como se a própria película estivesse em um combate violento.

Conforme se sabe, o audiovisual é muito convincente em sua tarefa de “ganhar” o espectador, conduzindo sua atenção, e o laconismo verbal dos filmes do cineasta cubano é compensado por sua veemência, precisão e beleza cinematográficas, justamente em uma cultura, como a de Cuba, marcada pelo verbalismo. Outros aspectos da cultura cubana, entretanto, alimentam a obra de Alvarez, como sua musicalidade, seu gosto pelo movimento coreográfico e pela graça do *gesto* espontâneo e significativo. Sem dúvida, Santiago Alvarez é um dos maiores mestres mundiais do ritmo cinematográfico. Seu sentido rítmico articula, desarticula e rearticula os elementos imagéticos e sonoros, tornando-os elementos “dramáticos”, sendo que um joga com/contra o outro na “cena” documental. Num processo de intertextualização radical, Alvarez filma fotos, textos e desenhos (inclusive de revistas e jornais), e utiliza, de diversas maneiras, trechos de outros filmes, fazendo deles “personagens” de seus documentários, graças ao ritmo da colagem, da montagem e da trilha sonora. Uma interessante concepção *dramatúrgica* de documentário é fornecida pelo próprio cineasta, mas a analogia que ele faz com o teatro é apenas metafórica, pois seu cinema parte dos noticiários, que inicialmente eram politemáticos e passaram a ser monotemáticos, conforme Alvarez explica em entrevista a Amir Labaki.

“O noticiário monotemático vem quase a ser um documentário. Existe uma ‘documentarurgia’, uma dramaturgia do documentário, que tem suas origens no noticiário. Quando um noticiário deixa de estar subdividido em várias notícias e se produz somente uma informação mais estruturada e profunda, ela se converte em noticiário monotemático, e ao ser monotemático reflete uma das características do cinema documentário”(LABAKI, s. d., p. 44).

O trabalho com um único tema faz com que o diretor explore as potencialidades “dramáticas” desse tema, a ser trabalhado para além dos limites do noticiário e do documentário tradicionais. Mesmo em um filme como *Cerro pelado* (1966), em que há menos planos de inserção, trucagens e colagens, tão comuns nas películas de Alvarez, a dramatização é evidente na montagem musical do documentário. O cineasta cubano não desenvolve teoricamente a interessante perspectiva supracitada, mas convém alertar que a dramaturgia de seus documentários evidentemente não consiste na dramatização de situações, através de atores, por exemplo. Ela é como uma *mise-en-scène* de elementos

documentais (como imagens fotográficas ou cinematográficas de John Kennedy, por exemplo), que contracenam com outros elementos, “dramáticos”, *tornados documentais* (como uma cena de um filme de aventuras, em que um homem dispara uma flecha), de modo a tratar do assassinato do presidente norte-americano em *L.B.J.*, de 1968. O todo compõe o “drama” documental, em que uma foto não apenas pode mostrar um gesto, mas principalmente tornar-se ela mesma um “gesto” dramático do documentário. Outros desses gestos são os diversos tipos de música, os ruídos, e os demais elementos que compõem as colagens de seus filmes: letreiros, grafismos, desenhos, pinturas e trucagens diversas têm papel dramático equivalente ao das imagens humanas flagradas em filmes ou fotos. Mraz denomina “forma dramática” ao estilo de montagem que caracteriza o trabalho de Alvarez na década de 60, a partir do “princípio dramático” da montagem eisensteiniana, segundo o qual o dramático no cinema resultaria da colisão e justaposição de planos independentes<sup>3</sup>.

Note-se o efeito de dramatização propiciado pela atividade de recortar fragmentos e colá-los em outro espaço, numa apropriação de recursos pop que é outra atividade pop, desautomatizadora do ponto vista estético e político: em



*Cómo, por qué e para qué se asesina un general* (1971), que já denuncia a participação da CIA nas atividades de desestabilização do governo de Salvador Allende, no Chile, dois anos antes do golpe brutal que instalaria a ditadura no país, fotos de mulheres seminuas, tiradas da revista *Playboy*, sugerem a sedução artificial que faz parte das tarefas do serviço secreto norte-americano no cumprimento de sua missão, que também inclui o assassinato. Esse sinistro aspecto encoberto é sugerido pela inserção no filme de trechos de um documentário científico sobre aranhas venenosas, sendo que uma delas aparece em *close-up* realizando suas atividades peçonhentas. Tais imagens,

ritmadas por uma música climaticamente aliciante, surgem com e sem legendas informativas, com alguma locução *off*, e intercalam-se a imagens de noticiários, de jornais e entrevistas com Salvador Allende. O didatismo e a objetividade propostos pelo título do filme não excluem o experimentalismo *agit-pop*, que até os reforça, graças ao papel dramático jogado pelos elementos experimentais. Estes, que de outro modo pareceriam estranhos em um documentário tradicional, além de sua função dramática, são convocados também por sua eficácia poética, constituindo-se em metáforas cinematográficas.

O documentário de Alvarez é também poético, como aponta Amir Labaki ao se referir às “rimas imagéticas” e à montagem metafórica, tão presentes em seus filmes e que também remeteriam a Eisenstein (LABAKI, s. d., p. 15). Há muitos exemplos de continuidade gráfica entre planos diferentes estabelecida por esse processo poético metafórico e metonímico de instauração dramática da significação na obra de Alvarez. Identificamos, em *Now*, um plano de um documentário nazista em que aparece uma suástica negra sobre um círculo branco em um estandarte, enquanto no plano seguinte há a imagem do rosto de uma criança negra, ferida, com um esparadrapo branco na testa, o qual remete, por seu formato em cruz, à suástica. Em vez de *dizer* que o racismo norte-americano tem caráter fascista, e *mostrar* isso simplesmente como se

<sup>3</sup> Cf. MRAZ, 1990, p.133.

fosse possível, o documentário o *demonstra*, criando, visual e graficamente, a relação, concretizada metafórica e metonimicamente pelas duas imagens justapostas. Mais adiante, no filme, outro plano confirmará, numa síntese, o que se quer demonstrar: dois encapuzados da infame *Ku Klux Klan*, secular organização racista dos brancos norte-americanos, aparecem numa foto ao lado de uma bandeira com a suástica. Depois, uma foto mostra o sinistro ritual da organização em que uma cruz é queimada e, junto a outras imagens, surge a de um corpo de um negro carbonizado em um linchamento.

Confirmando-se que em *Now* não se fez uma colagem a esmo, apenas segundo o ritmo da canção e o tema geral do documentário, observe-se o valor poético (e político) das metáforas e metonímias visuais que compõem o filme. Nosso olhar é atraído pelas expressões dos rostos e corpos nas cenas de revolta e repressão mostradas, mas o que o filme sutilmente mais explora são os detalhes das mãos, principalmente na seqüência final. Os filmes e fotos que a compõem foram escolhidas provavelmente porque nelas as mãos dos negros aparecem de diversas formas significativas: abertas em desamparo, cruzadas em desespero, amarradas para o linchamento, enlaçadas em solidariedade, levantadas e fechadas em manifestação, unidas por correntes em protesto. No fim, são justapostas as fotos de um homem, uma criança e uma jovem com os punhos cerrados, sendo que a última aparece com o braço erguido.

Em *Hanoi Martes 13* (1967), um primeiro plano mostra os delicados movimentos da mão de uma dançarina ao som de uma música suave, ao qual se segue um plano estrondoso de bombardeio. Após a seqüência, e as duras conseqüências, do ataque, vemos uma mulher alimentar um cachorrinho junto às ruínas de um templo. Dentro dele, está caída no piso a mão de uma estátua, e uma escultura religiosa tem uma das mãos erguida à altura do peito; a outra mão, que falta à escultura, percebe-se, é a que apareceu antes, e seu gesto remete ao da mão da dançarina. Não é difícil associar essas imagens às mãos das pessoas que aparecem no documentário, passeando, divertindo-se, comendo, trabalhando, atirando, dando sinais de desespero, socorrendo as vítimas.

Também são poéticos os usos das formas redondas dos objetos, como os grandes e belos chapéus dos vietnamitas mostrados em relação às manilhas usadas na feitura de abrigos antiaéreos, às rodas de bicicletas, aos pratos, às tigelas e panelas. Nesse filme, Alvarez documenta, *in loco*, o primeiro bombardeio norte-americano a Hanói, feito com 200 aviões B-52. Através da câmera de corda do cinegrafista Iván Nápoles, e sem gravador, pois não havia, registra-se a dura vida cotidiana de um povo paupérrimo e delicado, mas forte, em luta contra a agressão da maior potência econômica e militar do mundo. Ao som da música de Leo Brouwer, cubano que utilizou instrumentos vietnamitas para fazer a trilha sonora do filme, a elegância e a dignidade com que o cineasta mostra a elegância e a dignidade desse povo, em um momento tão terrível de sua vida, fazem de *Hanoi Martes 13* uma obra única sobre a guerra: “Tanta violência, mas tanta ternura”, diríamos com o poeta Mário Faustino.

Alvarez, apesar de seu cinema aparentemente pouco “literário”, mas certamente “poético”, afirma gostar mais de ler romances do que de ver filmes



(Cf. LABAKI, s. d. , p. 90) e para realizar um de seus raríssimos trabalhos de “ficção”, *El sueño del pongo* (1970), fez a adaptação de um conto de José María Arguedas, escritor e poeta peruano que se suicidou em 1969. Alvarez explica sua dedicação ao documentário em termos de urgência social, política, poética e existencial: “Quero participar do que faço. Faço cinema documental porque a ficção demora. Se eu fizesse normalmente algo que dura dois ou três anos, eu morreria”(LABAKI, s.d. , p. 95). Em outro depoimento, afirma:

“Como aventureiro nato e neto que sou, sem prejuízos de concepções sobre o que isto possa significar para alguns teóricos, a ficção que há dentro de toda realidade me atrai mais que a ficção que possa estar dentro da própria ficção. Descobrir o desconhecido e compartilhar esse descobrimento; registrar o conhecido, enriquecê-lo, dominá-lo, mesclá-lo e transformá-lo em uma nova dimensão dessa realidade... buscar algo extraordinário, extraído do mais ordinário, observar o que os outros olham e não percebem, tratar de transmitir a essência do acontecimento e não somente sua descrição... O roteiro de meus documentários não sou eu que ponho, quase sempre o põe o inimigo...”(DORR, s. d. , p. 11)

Algum “inimigo” poderia afirmar sobre os documentários de Alvarez que eles pouco concedem voz ao outro, pois neles se trataria de defender posições fixas e predeterminadas, ainda que de modo e forma pouco ortodoxos. Apesar de esse cinema militante correr o risco de ser acusado de descambar para a univocidade do poder, quando quer ser o porta-voz de uma coletividade uníssona, percebe-se através dele que um documentário não pode simplesmente “conceder” voz a alguém, mesmo porque isso significaria que quem a detém é o realizador do filme, seu diretor. Este, seja em que tipo de documentário for, mesmo no mais polifônico, é quem escolhe quem fala, ou se move; ele é quem determina e orienta a participação do outro no documentário, desde a filmagem, e define sua inserção final e seu lugar na fita, através da montagem ou da edição. Mas é preciso que esse *outro* esteja ali e haja alguma comunhão, ou algum conflito, com ele, para que se faça o filme. É significativo que o último documentário cinematográfico de Alvarez, *Perdedores* (1991), sobre os atletas derrotados nos Jogos Panamericanos, realizados em Cuba, coincida com o fim do Noticiário ICAIC Latino-Americano, devido à crise econômica desencadeada pela decadência e fim da União Soviética e do bloco socialista europeu. Todo esse contexto torna o filme alegórico<sup>4</sup>.

Caso raro de um “cinema de autor” que é também cinema estatal oficioso, os filmes de Alvarez escancaram o que outros tipos de documentário e noticiário normalmente escamoteiam: sempre se toma uma posição, ou mais de uma, e não há documentário ou noticiário que não nasça da manipulação de seu material imagens, efeitos, letreiros, sons e vozes orquestrados, submetidos a um ritmo, ou a vários. Sobrevive ao seu tempo quem é contemporâneo dele, quem é capaz de tomar-lhe o pulso, sentir seus ritmos, torná-los próprios. Por isso, os filmes de Alvarez, tão urgentes e colados à época, às condições e aos lugares de sua missão, podem ser vistos hoje com deslumbramento e ainda atijar a inteligência dos espectadores, por seu discernimento, sua paixão.

<sup>4</sup> Segundo a revista *Cine Cubano*, o título definitivo do filme é *Perdedores?*; assim, a interrogação, como signo de dúvida ou questionamento, coloca a coisa em perspectiva dialética e indica inconformismo. Cf. CASTILLO, 1999, p.51.

**Resumé:** Ce texte analyse l'oeuvre du cinéaste cubain Santiago Alvarez, envisageant la manière dont il s'approprie des éléments de la culture et de l'art pop dans ses documentaires d'agitation, de propagande et d'information révolutionnaires. Nous proposons le terme *agit-pop* pour caractériser ce processus, à partir de la notion de « documentarurgie », créée par le cinéaste pour définir sa « dramaturgie du documentaire ».

**Mots-clés:** Dramaturgie du documentaire. Art pop. Culture pop.

**Abstract:** This text aims to study the oeuvre of the film-director Santiago Alvarez, taking into consideration the appropriation he makes of pop culture and art in his documentaries on agitation, revolutionary propaganda and information. The term *agit-pop* is proposed to characterize this process, based on the notion of 'documenturgy', a word coined by the director to define his 'documentary dramaturgy'.

**Keywords:** Documentary dramaturgy. Pop art. Pop culture.

## Referências

CASTILLO, Luciano; HADAD, Manuel. Una entrevista inédita Santiago Alvarez (1919-1998) El documental como una actitud ante la vida. *Cine Cubano*, La Habana, n.145, p.46-51, julio-septiembre 1999.

DORR, Nicolás. Introducción y epílogo a un soliloquio de Santiago Alvarez sobre dramaturgia y poesía. *Cine Cubano*, La Habana, n. 138, p. 11, s.d.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du Cinéma*. Paris: Gaumont, 1998 (Coffret de 4 videocassetes, couleur, 4h24min.).

HERRERA, Lázara. Un hombre y nada más. *Cine Cubano*, La Habana, n. 145, p. 52-60, julio-septiembre 1999.

LABAKI, Amir. *O olho da revolução o cinema-urgente de Santiago Alvarez*. São Paulo: Iluminuras, s.d.

MRAZ, John. Santiago Alvarez: from dramatic form to direct cinema. In: BURTON, Julianne (org.). *The social documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990, p. 131-149.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: \_\_\_\_\_. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

## Filmografia

ALVAREZ, Santiago. 1965. *Now*. Cuba, 35mm, P & B, 6 min.

ALVAREZ, Santiago. 1966. *Cerro Pelado*. Cuba, P & B, 35 min.

ALVAREZ, Santiago. 1967. *Hanoi Martes 13*. Cuba, 35mm, P & B e cor, 38 min.

ALVAREZ, Santiago. 1968. *L.B.J.* Cuba, 35mm, cor, 18 min.

ALVAREZ, Santiago. 1969. *79 primaveras*. Cuba, P & B, 25 min.

ALVAREZ, Santiago. 1970. *El sueño del pongo*. Cuba.

ALVAREZ, Santiago. 1971. *Cómo, por qué e para qué se asesina un general*. Cuba, P & B, 36 min.

ALVAREZ, Santiago. 1991. *Perdedores*. Cuba.

LANDRIÁN, Guillén. 1968. *Coffea Arábiga*. Cuba, P & B, 18 min.

# Novo e Marginal: imagens de Glauber

Liliane Heynemann

Departamento de Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ

**Resumo:** A leitura do filme *Câncer*, de Glauber Rocha, aponta para a paradoxal inscrição do cineasta nas duas vertentes “antagônicas” Cinema Novo e Cinema Marginal que constituem o cinema moderno brasileiro das décadas de 1960 e 1970. A análise problematiza ainda as relações que a cinematografia de Glauber irá manter com a poética cristã-surrealista da literatura modernista, atualizando, no âmbito das operações fílmicas, instâncias políticas, estéticas e religiosas.

**Palavras-chave:** Cinema Novo. Cinema Marginal. Modernismo.

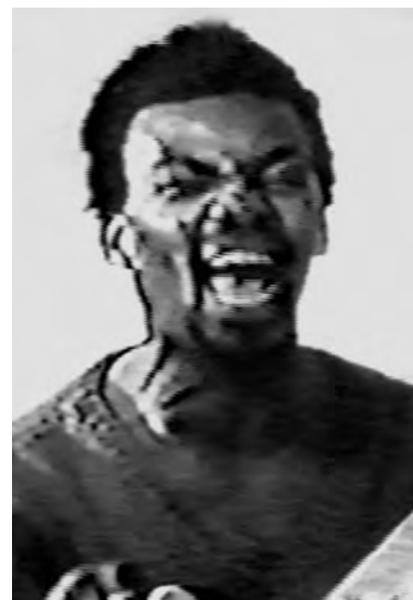
As marcas da poética brasileira da década de 1930 atravessam as imagens de Glauber Rocha. Se o Cinema Novo, como o cineasta apontou em *A Estética da Fome*, “fotografou a literatura social dos anos trinta”<sup>1</sup>, a obra de Glauber, em seu duplo processo de fundação e de dissidência dentro do próprio movimento (e *Câncer*, filme marginal, assinala tal processo), irá se nutrir, em sua recorrência ao mito e ao transe (estado em tudo comparável à “imagem como estupefaciente”, dada por uma “consciência estupefata”, formulada pelos surrealistas) daqueles mesmos elementos que alimentaram a *intentona udigrudista*, como Glauber iria denominar a vertente marginal do Cinema Novo, reinvidicando para *Câncer* o lugar de “primeiro e único filme *underground* 68”<sup>2</sup>.

Em Glauber, as imagens assinalam desterritorializações do sagrado. Se há um ateísmo em Glauber, este incorpora também um cristianismo peculiar. Não é certamente um ateísmo da Razão, mas, ao contrário, um ateísmo da ordem de um Deus negativo, atualizado como profecia que irá por sua vez engendrar um *espaço de interrupção*, esse outro tempo, próprio dos homens *despojados do poder e separados do possível*, na formulação de Blanchot (1994, p. 89).

O cristianismo em Glauber - pensemos em sua formulação de um *Cristo marginal* e, ainda, nos “*bárbaros cristãos*” que seriam o povo libertado do Terceiro Mundo - mantém uma interface com o “cristianismo das origens”, em Jorge de Lima e em Murilo Mendes. É assim que Glauber, tanto quanto os poetas essencialistas, opõe ao cristianismo seus próprios mitos, sob a forma de um acontecimento traído, irrealizado, dissipado pela História. O “cristianismo das origens” encontra desse modo sua importante identidade com a pátria utópica dos modernistas, marcando diferenças - a despeito das afinidades exaustivamente apontadas - com o matriarcado em Oswald de Andrade.

Sabemos que, para os surrealistas, não existe separação entre as esferas poética e política, uma vez que o poético é um ato político em si, cuja unidade é dada principalmente através da idéia da criação de um “mito coletivo”. Essa idéia, segundo Jacqueline ChénieuxGendron, é formulada por Breton, em torno de 1935, dentro do projeto de fundação da revista *Contre-attaque*, órgão de ataque contra a ascensão do fascismo “e de todos os totalitarismos, cujos móveis ideológicos e funcionamento mítico são evidentes” (1992, p. 123).

Trata-se, pois, de “tomar emprestado” ao adversário os seus próprios meios de luta (CHÉNIEUXGENDRON, 1992, p. 123), operação que é utilizada exemplarmente nos filmes de Glauber, inclusive em *Câncer*, onde todos os personagens são portadores de identidades-clichês, falsas e potentes em sua eminência de destituição. Em *Câncer*, “as junções bretonianas” são realizadas principalmente através desses discursos que aprisionam os personagens em falas determinadas e que no entanto funcionam como aquilo que neles pode ser intercambiado, instância encarnada pela relação entre os personagens vividos por Hugo Carvana e por Antônio Pitanga (José), que possui correspondências com a dos anjos marginais no filme de Bressane, assim como com Herói e Anjo, personagens de Jorge de Lima.



<sup>1</sup> Ver, por exemplo: Rocha, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma. In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996, p. 146. O grifo é nosso.

<sup>2</sup> Sobre a polêmica de Glauber com os cineastas marginais, ver o ensaio de Fernão Ramos, de onde retiramos a frase citada de Glauber. RAMOS, Fernão. *Cinema marginal, a representação em seu limite*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

Essas duplas de anjos/marginais que recusam e desejam destruir o mundo (e que estão no mundo de uma forma que problematiza a passagem interioridade/exterioridade), anjos melancólicos até mesmo em suas compulsões orais, clássicas nos estados de melancolia, realizam em larga medida a relação arte/política como profecia jubilatória e aniquilação, tal como analisa Jeanne - Marie Gagnebin em seu ensaio sobre os anjos talmúdicos em Walter Benjamin (1989, p. 18 a 29).



Os anjos/marginais, aqui atualizados, participam desse passado imamente descrito por Benjamin, e que é contaminado pelo presente de que ele é passado<sup>7</sup>. Um presente suspenso, portanto, substituindo a fixidez do passado, que reflete o anticartesianismo do pensamento de Benjamin sobre a História: “O irrecuperável é cada imagem do presente que a ele se dirige, sem que esse presente se sintá visado por ela” (1989, p. 68).

Os anjos/marginais, como assinalamos, problematizam através de suas próprias características (encarnadas e espectrais) a passagem interioridade/exterioridade, como vemos em “O Anjo” de Jorge de Lima, que “ficou tristíssimo porque percebia que o seu sono era corporal como os demais e só seu espírito pairava sonâmbulo pelos acidentes da Terra: tinha que suportar nesta vida terrena até os sonhos da humanidade” (1997, p. 47).

A noção de fabulação (de inspiração bergsoniana), em Deleuze, interpreta o movimento próprio ao lugar de passagem entre exterioridade e interioridade de que o sujeito seria a fronteira e cuja travessia entre o privado e o político ele não cessa de percorrer. Desse modo, a fabulação (“flagrante delito de fabular”) vincula-se às formas como indivíduos ou coletividades se constituem como sujeitos (DELEUZE, 1992, p. 157).

Para Deleuze, a diferença entre o cinema clássico e o moderno define-se de forma ampla por uma nova relação político/privado<sup>3</sup>. No cinema político moderno, o assunto privado confunde-se com o imediato-social ou o político. Já não há também evolução do “velho ao novo”. O que substituiria a correlação do político e do privado seria a coexistência de etapas sociais diferentes, como Deleuze irá identificar em *Terra em Transe*, de Glauber. À “tomada de consciência” opõe-se o transe, que abole as esferas do político e do privado: à análise do mito, que identificaria sua estrutura arcaica, teríamos em Glauber o mito arcaico referido ao estado das pulsões em uma sociedade atual.

Os anjos/marginais estariam de acordo com essa inatualidade peculiar, que de certo modo os impede de superar o mundo pela transcendência e os condena a não ser carne nem espírito, a ser uma permanente passagem irrealizada.

<sup>3</sup> A noção benjaminiana de um passado imamente, contaminado pelo presente, encontra na análise de Deleuze sobre a imagem-tempo do cinema moderno um importante contraponto. Deleuze assinala que no cinema moderno: O que está em questão é a evidência segundo a qual a imagem cinematográfica está no presente, necessariamente no presente (...). Não existe presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, um futuro que não consiste em um presente por vir. Ver DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.52.

Os anjos, figuras exemplares da possibilidade de fabular, fracassam, como o surrealismo fracassou em sua tentativa de conjugar arte e política. Seu êxito é o anúncio profético desse paradoxo que suas obras engendraram. É nessa direção que podemos compreender as tentativas de fusão entre “coisas incomparáveis” e o estilo disjuntivo correlato a tais operações.

As disjunções e fusões desconcertantes das identidades-clichê em *Câncer*, aparecem na fórmula repetida a cada sequência: “Mas você me conhece? Não, não sou eu não. Não me lembro de você”. Em larga medida, as junções realizadas a partir de características antagônicas em *Câncer* são *notações paradoxais* que contestam a possibilidade de conexão entre domínios do real e sobretudo a hierarquização dos discursos envolvidos nesse movimento, pois os personagens de Glauber estão radicalmente separados do possível.

Glauber nos dá a ver esses discursos/personagens: a feminista (Odete Lara), os marginais/intelectuais que trocam seus papéis, o “delegado cristão”, o “comunista” etc. São falas “de apresentação” e de escárnio: “Agora sou marginal brasileiro”, relata o “intelectual”; “Eu sou teórico, tenho um caderninho, não sou militante”, define-se o comunista.

O cineasta traz os personagens à presença e os destitui, pois suas falas podem errar de um para outro personagem, como vemos por exemplo na seqüência final em que o marginal José afirma muitas vezes “querer matar o mundo”, passagem que repete a cena em que o personagem interpretado por Hugo Carvana diz à atriz feminista: “Sou a favor de acabar tudo, do apocalipse do mundo, de tudo terminar. Sou a favor de ser assassinado pelas massas e de que elas comam as minhas vísceras”, ao que a feminista responde em mais uma referência ao surrealismo: “Eu mudei, depois que vi *La Belle de Jour*”. Esse complexo de características simultaneamente determinadas e fluidas tem como importante comentário a natureza das vozes e dicções dos personagens: ritmos e entonações extremamente semelhantes entre si, que ressoam também nos sambas monocórdios que pontuam suas discussões sobre crime e moralidade.



A proximidade com o surrealismo é explícita, não apenas em *Câncer*, mas na totalidade da obra glauberiana e para além disso, postulada por Glauber como “coisa latina”, uma vez que “Lautréamont era uruguaio e o primeiro surrealista foi Cervantes” (PIERRE, 1996, p. 145). Nesse sentido, o surrealismo constituiria a linguagem própria da América Latina, e o mito como ideograma primário engendraria um “cinema do futuro, um cinema ideogramático”.



O *surrealismo concreto* e o cinema ideogramático dialogam diretamente com a poética de Murilo Mendes (lembramos os *Murilogramas*), mas, para além disso, o cinema ideogramático atualizaria a aspiração que vai da pintura à poesia (não apenas no surrealismo, mas nele cristalizada), de uma língua visual, ideogramática, um “quiasmo” que inverteria as relações entre ver e ler<sup>4</sup>. O cinema seria de fato o lugar ideal para esse jogo: um cinema “automático” proporcionado pela propriedade da dissolução e fragmentação alucinatória da imagem fílmica.

A “imagem estupefaciente” do surrealismo, imagem engendrada pela histeria (erigida a um *status* de sublimidade pelos artistas/teóricos do movimento) encontra no transe glauberiano sua atualização profética. Em *Câncer*, o transe é literalmente relacionado ao uso de drogas (álcool, maconha), como na sequência em que os dois marginais e a atriz se drogam na praia, sequência em que o personagem negro (é interessante observar que no filme de Bressane os dois personagens “complementares” são igualmente um negro e um branco, assim como na novela de Jorge de Lima) assassina seu cúmplice.

É importante observar ainda como a relação entre drogas, fome e “consciência visionária”, presente em *Câncer* (pensemos na formulação de Glauber, que trata o “surrealismo concreto” como integração entre fome e misticismo), já se dava em “O Anjo” de Jorge de Lima, inclusive através da referência ao vômito, que, juntamente com o sangue, integra a obsessão do filme marginal por imagens que exibem secreções, como passagem do mais interior ao mais exterior (LIMA, 1997, p.46). Diversas seqüências e instâncias de *Câncer* se comunicam com *O Anjo Nasceu* e com “O Anjo”, promovendo o encontro conceitual entre essas obras, encontro que todavia não positiva entre elas uma relação convencional de ruptura e continuidade. A *violência diante do mar* aparece nas três experiências, criando para o evento profundamente determinado da morte ou da violação sexual, que é também salvação (“O Anjo”), a relação com o devir do mar, seu acaso, seu trágico.

Essa morte quer falar ainda de ação e passividade, pois a morte é provocada, é sacrifício do outro diante dos produtos divinos (o céu e o mar permanentemente unificados nessas seqüências). Um Deus profanado assiste ao sacrifício do duplo e nele ressurgem, no ressuscitado que essa imagem exprime, imagem que retorna na obsessão surreal pela repetição.

A verticalidade da estrada, presente em Bressane e em “Queda do Anjo” de Jorge de Lima, aparece de modo recorrente em *Câncer*. Aqui, ela é um lugar de passagem no interior da cidade: o mito arcaico ressurgem no imediato-social. Além das tomadas intermediárias em que aparece, a estrada está na primeira sequência de *Câncer* (na verdade, ela anuncia o filme, uma vez que *Câncer* é iniciado pelo longo plano-sequência do debate entre intelectuais, com a voz em *off* de Glauber comentando o filme, cena que ressurgem mais tarde no “protesto contra a democracia”, que reverbera: “Escravos, escravos, escravos”) e também em sua conclusão, coincidindo com o desejo de José de “matar o mundo”. Essa última fala é antecedida pelo retorno ao morro, retorno encarnado ainda por personagens que caminham em círculos enquanto José afirma não saber “o que é diálogo”.

<sup>4</sup> A idéia de uma língua ideogramática em sua apropriação surrealista, inclusive pela pintura, por exemplo em Max Ernst (*Qui est ce grand malade...*) e sua relação com o cinema mudo é indicada por Jacqueline Chenieux- Gendron. Ver Chenieux-Vendron, 1992, p. 192.

De fato, a circularidade convive com a verticalidade em *Câncer*, engendrando diferentes propostas do inacabamento e do retorno como sacralização e profanação das instâncias estéticas/políticas. A circularidade aparece, por exemplo, na belíssima sequência em que José declara seu amor a uma mulher através de frases que não se concluem. Os personagens estabelecem uma relação de circularidade que atravessa também a composição do plano morro/cidade e de suas próprias falas.

Essa estratégia (que se refere ainda à troca de papéis identitários que atravessa o filme) permite a realização do único diálogo em *Câncer* em que os personagens *falam um com o outro*. José “não sabe o que é diálogo”, mas sua possibilidade está finalmente garantida por um discurso errante, deambulatório, que coincide com o percurso dos corpos e atualiza agudamente a experiência do amor: “Eu passei, fiquei na tua frente, sorri. Não sei. Você me lembra, sei lá. Eu tive um amigo que eu amava. Não tenho ninguém, eu moro por aí. Acho que já te conheço, sei lá, sinto frio, estou tremendo, eu passei, eu te vi”.

Sabemos pelo relato de Sylvie Pierre que, ao final da vida, Glauber ficou obcecado pelo tema de Orfeu e pelo binômio orfismo/narcisismo (1996). Essas categorias aparecem, não por acaso, através de uma fórmula antitética. Ela nos indica um trânsito problemático entre o próprio e o universal, entre o olhar dirigido às coisas do mundo, como esquecimento do eu, e o refluir desses objetos ao eu incomunicável. A verticalidade da estrada em contraponto à circularidade em *Câncer* assinala que esse tema atravessa sua cinematografia e exprime de muitas maneiras a atormentada tentativa de fazer de suas imagens absolutamente originais um mito coletivo. Essa tentativa se atualiza aqui na aparição visionária do amor, através da sucessão de verbos, de ações determinadas que no entanto erram, esse amor que é invenção órfica e narcisismo, que fracassa como ação no mundo e triunfa como proferição.

**Resumé:** La lecture du film *Câncer*, de Glauber Rocha, indique l'inscription paradoxale du cinéaste dans les deux versants « antagoniques » Cinéma Novo et Cinéma Marginal qui constituent le cinéma moderne brésilien des décennies de 1960 et 1970. L'analyse problématise les relations que la cinématographie de Glauber maintient avec la poétique chrétienne-surréaliste de la littérature moderniste, actualisant, dans le contexte des opérations de tournage, des instances politiques, esthétiques et religieuses.

**Mots-clés:** Cinéma Novo. Cinéma Marginal. Modernisme.

**Abstract:** An interpretation of the film *Câncer*, by Glauber Rocha, leads to his paradoxical presence in the two antagonistic routes Cinema Novo and Cinema Marginal -, which are part of the modern Brazilian cinema of the 60s and 70s. The analyses focus on the influence that Glauber's cinematography has from the Christian-surrealistic poetics of modern literature, and which updates, within the filming operations, political, aesthetical and religious instances.

**Keywords:** Cinema Novo. Cinema Marginal. Modernism.

## Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Jorge Aguillar, 1997.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal, a representação em seu limite*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

## Filmografia

- ROCHA, Glauber. 1967. *Terra em Transe*. Brasil, 35 mm, P&B, 115 min.
- BRESSANE, Julio. 1969. *O anjo nasceu*. Brasil, 35 mm, P&B, 82 min.

# A descrição visual em antropologia. O exemplo de *Balinese Character*

Március Freire

Departamento de Mídias da Unicamp

**Resumo:** *Balinese Character* é, certamente, o trabalho mais citado quando se trata de estudar a relação que existe entre as ciências sociais e os modernos instrumentos de registro visual e audiovisual. De acordo com sua introdução, durante um período de dois anos, Margaret Mead e Gregory Bateson produziram 25.000 fotografias e quase 7.000 metros de película cinematográfica retratando os habitantes do vilarejo de Bajoeng Gede, em Bali. Esse trabalho, que já completou mais de meio século, permanece uma das maiores inovações já produzidas nos métodos da investigação antropológica. No entanto, o mais surpreendente é que o aspecto no qual ele é efetivamente pioneiro, ou seja, sua metodologia, ainda não tenha sido pesquisado de forma aprofundada. O principal objetivo deste artigo é explorar algumas das características da estratégia usada pelos autores nos registros fotográficos e na combinação de texto e imagem na publicação da obra.

**Palavras-chave:** Fotografia. Antropologia. Etnografia.

<sup>1</sup> O presente texto é a versão ampliada de uma comunicação apresentada no Congresso Anual da IVSA *International Visual Sociology Association*, realizado em Antuérpia-Bélgica entre 14 e 18 de julho de 1999, sob o título: *Some questions about the visual description in anthropology. The example of Balinese Character*. Sua origem é tributária das conversações que mantivemos com nosso colega Etienne Samain sobre as idiosincrasias de *Balinese Character*, no quadro de nossa linha de pesquisa em Antropologia Visual do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp. Ao leitor interessado em aprofundar seus conhecimentos sobre essa obra, recomendamos a leitura de seu artigo *Os riscos do texto e da imagem Em torno de Balinese Character (1942)*, de Gregory Bateson e Margaret Mead, publicado em *Significação. Revista Brasileira de Semiótica*, n. 14, novembro de 2000.

*Balinese Character. A Photographic Analysis* by Gregory Bateson and Margaret Mead<sup>1</sup>. Para todos aqueles que vêem os meios audiovisuais como instrumentos preciosos à disposição do aparelho de pesquisa dos cientistas sociais, esse título é a grande referência, o principal modelo e a prova definitiva de que a forma de comunicação do mundo acadêmico não é apanágio da linguagem escrita. Com a sua publicação em 1942 pela Academia de Ciências de Nova York, em comemoração aos seus 125 anos de existência, estava fincado um marco na história da antropologia.

Para levar a cabo essa pesquisa, seus autores deixaram de lado os caminhos tantas vezes trilhados da narrativa escrita na descrição etnográfica e se dedicaram a “mostrar” aquilo que estavam estudando, ao mesmo tempo em que comentavam e complementavam aquilo que mostravam. A constituição do livro em pranchas fotográficas, acompanhadas de comentários correspondendo a cada uma das fotografias, ainda não foi superada e, curiosamente, foi muito pouco imitada. São poucas as experiências que aliam a fotografia ao texto, e, naquelas em que isso acontece, as imagens permanecem, quase sempre, no papel de coadjuvantes.

Para Heidi Larson, em seu artigo “*Anthropology Exposed: Photography and Anthropology since Balinese Character*”, a explicação para esse fenômeno estaria estreitamente ligada ao desenvolvimento tecnológico das câmeras fotográficas. Segundo ela, a experiência pode ter sido inspirada pelo aparecimento da Leica<sup>2</sup>, o primeiro aparelho fotográfico efetivamente portátil, mas logo teria sido abandonada em favor “do novo e excitante mundo do filme e posteriormente do vídeo”. Já para Ira Jenkins, “O fato de ambos não terem sido professores em tempo integral sem dúvida embotou o reconhecimento que o trabalho exigia” (JACKNIS, 1988). Seja como for, para alguns *Balinese* tornou-se a obra mais importante da carreira de Mead e consideram-na como a marca registrada de sua trajetória profissional. É o caso de Renée Fox, que na *International Encyclopedia of Social Sciences* resume a carreira da antropóloga enaltecendo seu trabalho com o filme e a fotografia, não somente como uma ilustração etnográfica, mas como uma detalhada e rigorosa forma de análise cultural etnográfica (*apud* HOWARD, 1984, p. 429).

<sup>2</sup> A Leica foi a primeira câmera 35 mm; inventada no começo dos anos 30, ela permitia múltiplas exposições e fotos consideravelmente mais naturais que as primeiras câmeras de grande formato. Larson, Heidi, *Anthropology exposed: photography and anthropology since Balinese Character*. In: CHIOZZI, Paolo (Ed), *Yearbook of visual anthropology. 1942-1992: Fifty Years after Balinese Character*, Firenze: Angelo Pontecorvoli Editore, 1993.

<sup>3</sup> E isso apesar de uma das primeiras análises da obra ter ressaltado justamente o caráter inovador de sua metodologia enquanto criticava o caráter subjetivo de suas escolhas. Trata-se da resenha de autoria de Lois Barclay Murphy & Gardner Murphy, publicada no vol. 45, nº 11-12, de 1943 da *American Anthropologist*, que diz notadamente: *Todavia estamos menos interessados nessa exposição do contexto da vida e caráter balineses do que na contribuição do livro para a metodologia básica das ciências sociais; ele apresenta um estágio inicial daquilo que pode ser um processo evolucionista na forma de documentação fílmica de uma cultura. Do ponto de vista de futuros estudos, o que antropólogos e psicólogos podem aprender com esse passo adiante? Já Derek Freeman, o maior e mais virulento detrator de Margaret Mead, considerou o trabalho um exemplo acabado de etnografia.*

O que chama mais a atenção, no entanto, é o fato de, mesmo permanecendo como o primeiro e mais importante referencial de inovação nos métodos da antropologia, esse trabalho, que já completou mais de meio século de existência, não só não tenha suscitado emulações conseqüentes, como tenha sido muito pouco analisado, de forma aprofundada, justamente naquilo em que foi pioneiro: sua metodologia<sup>3</sup>. Criticam-se ou analisam-se as interpretações dadas aos fenômenos observados ou aos pressupostos teóricos que os subentendem, mas poucos se debruçam sobre a fundamentação mesma do método proposto, sobre seus alcances e limites. Até mesmo a obra especificamente dedicada a esse trabalho, a já citada publicação *Fifty years after Balinese Character*, encerra apenas um artigo eminentemente dedicado ao estudo da montagem fotográfica em algumas pranchas do livro. E, ainda assim, esse estudo serve, de acordo com seu próprio *abstract*, para que o autor discuta “...experimentos no uso da montagem em seu recente filme

etnográfico argumentando que, quando alimentada com pesquisa de arquivo, a montagem pode ser uma poderosa ferramenta na arte e na ciência do filme etnográfico” (KOHN, 1993, p. 27).

Constata-se assim uma surpreendente carência de trabalhos acadêmicos sobre *Balinese Character. A Photographic Analysis* e, como vimos acima, mais especificamente sobre sua proposta metodológica, carência esta inversamente proporcional à importância da obra.

Não é nossa pretensão fazer, aqui, uma análise exaustiva dessa proposta, tanto mais que isso não seria possível no espaço de um artigo. Nossa intenção é apontar alguns de seus traços distintivos e, tomando como exemplo algumas de suas passagens, dar os primeiros passos naquilo que pretende ser um estudo mais aprofundado dos alcances e limites dessa proposta, notadamente sua parte fílmica. Esta primeira abordagem, no entanto, dedica-se ao exame de algumas peculiaridades da obra impressa. O leitor vai encontrar, portanto, um breve exame de três aspectos desta última: a) o jogo de relações entre as imagens e as suas legendas, b) a escolha da porção de espaço delimitada por Bateson em seus clichês, e, c) a posição que este adotava neste espaço para recortá-lo. Nos dois últimos casos pediremos emprestadas algumas das noções criadas por Claudine de France, em seu livro *Cinema e Antropologia* (1998), para estabelecer as bases de um método de *mise en scène* na descrição fílmica em antropologia e buscaremos aplicá-las à fotografia.

## Uma pequena introdução ao método

Conforme nos ensina a introdução de *Balinese Character*, nos dois anos em que permaneceram no vilarejo de Bajoeng Gede observando seus habitantes, Gregory Bateson e Margaret Mead produziram 25.000 fotografias e 22.000 pés de filme cinematográfico. A estratégia para a realização desse material poderia ser resumida da seguinte maneira: Mead tomava notas em seu caderno de campo enquanto Bateson encarregava-se de fotografar e filmar. Quanto à apresentação do resultado final, a introdução da obra sublinha que “Um método especial de apresentação foi estabelecido. Margaret Mead escreveu a introdução descritiva de *Balinese Character*, a qual é necessária para orientar o leitor de tal maneira que as pranchas adquiram sentido. Para tanto, ela usou o mesmo tipo de vocabulário e os mesmos instrumentos verbais dos quais já havia se servido antes na descrição de outras culturas. Gregory Bateson vai aplicar ao comportamento descrito nas fotografias o mesmo tipo de análise verbal que aplicou aos seus registros do travestimento Iatmul em ‘Naven’, e o leitor vai encontrar a própria apresentação fotográfica para juntar e fazer avançar dois métodos parciais de descrever o *ethos* dos balineses” (BATESON; MEAD, 1942, p. 12).

A primeira e mais importante observação que se depreende do texto acima é que os autores assumem, imediata e inequivocamente, a importância primordial da escrita na divulgação do trabalho. Essa importância se traduz em três asserções: a) sem a introdução escrita por M. Mead, as pranchas fotográficas não fariam sentido para o leitor, b) sem as legendas as fotografias

teriam a mesma sorte, e, c) a linguagem usada por ambos autores é a mesma usada em seus trabalhos anteriores, ou seja, nos quais se serviam apenas da linguagem escrita para sua veiculação. Ao leitor cabe a tarefa de combinar os dois métodos, o imagético e o verbal, para entender o *ethos* dos balineses tal como o viram os dois autores.

Com relação ao método de descrição verbal, o leitor é remetido aos trabalhos anteriores dos dois investigadores. Já no que concerne ao registro fotográfico e a integração deste no *corpus* do trabalho, encontramos no livro um curto capítulo, intitulado *Notes on the photographs and captions*, cuja função é informar ao leitor sobre a estratégia utilizada por Bateson para efetuar esse registro. Aqui somos apresentados à relação deste com Margaret Mead durante a captação das fotografias e com os sujeitos fotografados e/ou filmados; à relação destes com os instrumentos de registro; ao tipo de equipamento fotográfico utilizado; às manifestações prioritariamente selecionadas para serem registradas; ao procedimento de seleção do material fotográfico recolhido; à divisão dos assuntos a serem filmados e fotografados; à distribuição das fotografias nas pranchas; ao processo de revelação das fotos e material utilizado; e, por fim, à conduta que orientou a redação das legendas. Tendo em vista que, como vimos anteriormente, nesta fase do trabalho nosso objetivo não é discutir a construção da obra *Balinese Character* em sua totalidade, não vamos nos deter em todos os seus elementos, mas apenas naqueles suscetíveis de trazer alguma luz aos três aspectos anteriormente mencionados. O primeiro desses pontos diz respeito à relação das imagens com as legendas. Vamos verificar brevemente como se dá essa relação de dependência, reconhecida e anunciada pelos autores, das primeiras em relação às segundas. Por uma questão de fidelidade à integridade da obra e para propiciar ao leitor uma avaliação mais justa das relações entre texto e iconografia no *corpus* do trabalho, achamos por bem não traduzir as legendas, deixando-as na língua em que foram concebidas.

## Redundância verbo-imagética

A vocação das legendas no contexto geral do trabalho é ressaltada pelo próprio Bateson quando este descreve a estratégia utilizada por ele e Mead na coleta de dados.

“Normalmente trabalhávamos juntos, Margaret Mead tomando notas sobre o comportamento e eu circulando, entrando e saindo do recinto com as duas câmeras. O registro verbal incluía notas freqüentes sobre o que estava acontecendo e notas ocasionais sobre os movimentos do fotógrafo, tais como a direção a partir da qual ele estava trabalhando e qual instrumento estava usando (...). Porque para um trabalho desse tipo é essencial a presença de pelo menos duas pessoas em estreita cooperação. Uma seqüência fotográfica tem quase nenhum valor sem uma interpretação verbal do que ocorreu, e não é possível tomar notas completas manipulando câmeras” (BATESON; MEAD, 1942, p. 49).

Mais uma vez somos colocados diante da submissão das imagens à escrita.

Submissão essa que, por si só, não induz a qualquer crítica maior ao método empregado. Sabe-se que, apesar de “valer mais que mil palavras”, muitas vezes, sem o socorro destas últimas, as imagens são vítimas da pluralidade de significados que lhes é intrínseca e, de tanto significar, acabam nada significando. Ou seja, se não forem colocadas dentro de um determinado contexto, se não estiverem condicionadas pelo autor a desempenhar um determinado papel, por mais flexível e aberto que este seja, estão sujeitas a interpretações as mais diversas. A escrita vem então dirigir, orientar, induzir o olhar do leitor.

Ora, um trabalho científico que propõe demonstrar seus resultados através das imagens não pode deixar que essa dose seja por demais exagerada, sob pena de levar cada leitor a uma conclusão diferente. Logo, como bem observaram os autores, a presença das legendas na obra que aqui discutimos é imprescindível. No entanto, o que deve ser ressaltado é o caráter muitas vezes redundante que as imagens adquirem em relação às legendas.

Tomemos como exemplo a foto n. 5 da prancha n. 27. A legenda diz o seguinte:

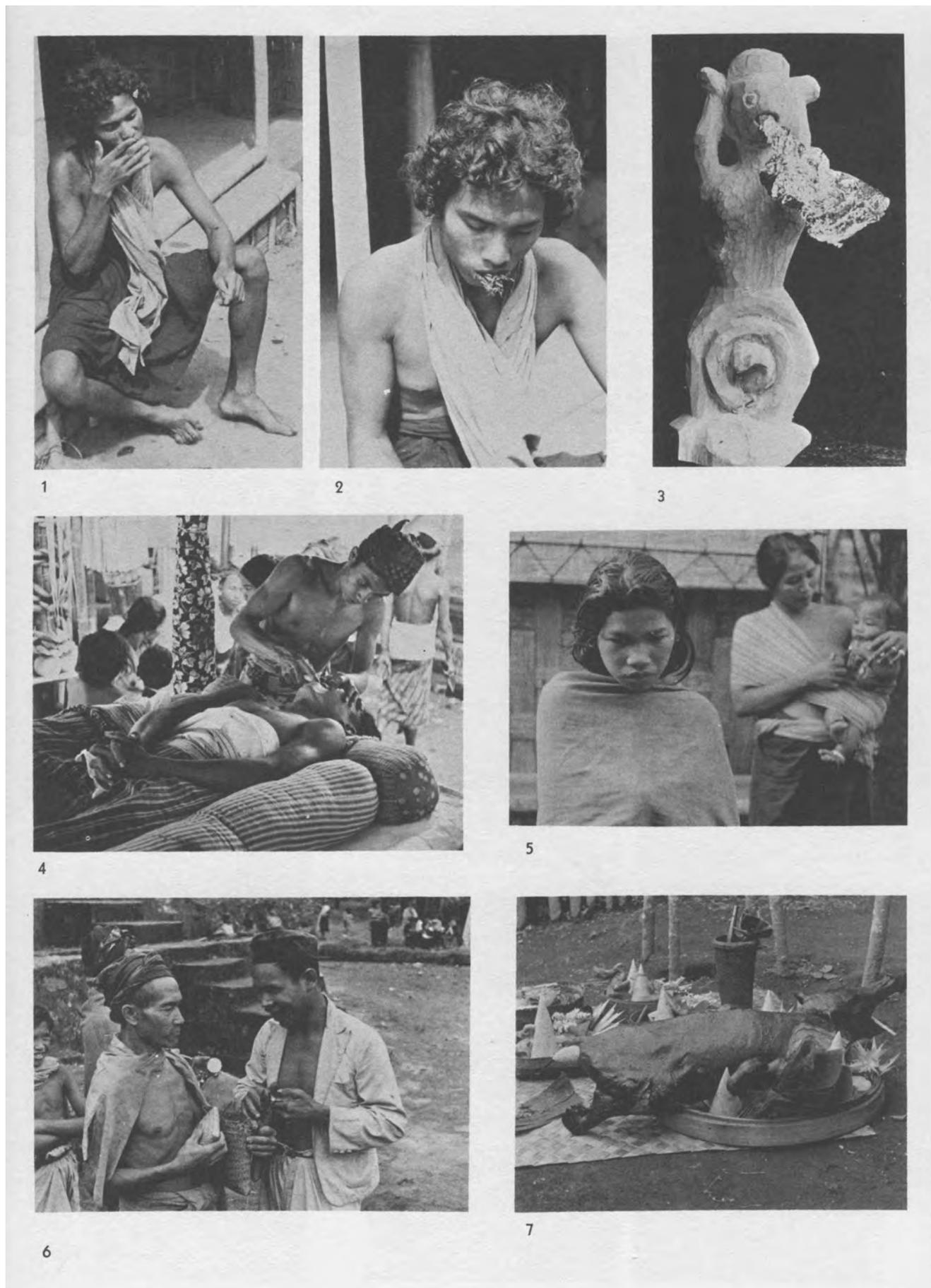
*“Unresponsiveness in an adolescent girl. She was asked to stand for a portrait but was not posed in any way. Her reaction is extreme withdrawal, with head bent, lips pursed, eyes downcast, and arms folded under her blanket. I Geloeh, with Men Goenoeng holding I Raoeh in the background.”* (BATESON; MEAD, 1942, p. 108).

Podemos dividir esse texto em duas funções precisas e distintas: a) descrever a cena capturada pela fotografia; b) identificar os personagens. No primeiro caso vamos ter uma curiosa combinação das linguagens visual e escrita quando cotejamos a fotografia com a legenda. Se não, vejamos: a adolescente da foto foi fotografada em um plano médio que a delimita a partir da cintura e a faz ocupar a metade esquerda do quadro. Na outra metade e em segundo plano encontra-se I Geloeh, que parece preparar-se para amamentar o bebê. E o que nos mostra efetivamente a imagem? Uma adolescente enrolada em uma coberta, cabisbaixa, com os lábios projetados. Exatamente o que descreve a legenda. Ou seja, esta limita-se a reproduzir com palavras aquilo que vemos muito claramente na imagem. Não fossem as duas primeiras frases do texto, que contam as condições em que a fotografia foi realizada, teríamos um letrado quase que completamente redundante em relação à imagem, contrariando a asserção de Bateson de que “Nós usamos as câmeras no campo como instrumentos de registro, não como dispositivos para ilustrar nossas teses” (BATESON; MEAD, 1942, p. 49). Nesse caso não temos uma imagem ilustrando uma tese, mas ilustrando um texto.

Conforme explica o próprio Bateson, no já citado capítulo *Notes on the photographs and captions*, o papel da escrita em cada prancha está definido da seguinte maneira:

“Cada prancha é acompanhada de uma apresentação geral informando o leitor sobre o contexto em que as fotografias foram feitas e definindo os pontos teóricos que acreditamos as pranchas contenham. Cada fotografia,

PRANCHA N. 27.



ou cada série de fotografias, é então descrita separadamente. O penúltimo parágrafo da descrição dá o nome e as relações das principais pessoas presentes nas fotografias, e o último parágrafo dá o nome da localidade em que a fotografia foi feita, a data em que foi feita, e o número do fotograma no negativo” (BATESON; MEAD, 1942, p. 53).

Por ser o nosso principal interesse a estrutura das legendas, detenhamo-nos momentaneamente naquilo que Bateson define como a “descrição” das fotografias.

Antes de mais nada, deve ser dito que essa descrição começa com uma frase que, de alguma maneira, funciona como um título e resume a descrição que vem a seguir. *Hands, skin and mouth* (BATESON; MEAD, 1942, p. 104), por exemplo, é o título da prancha n. 25 da qual onze fotografias fazem parte. As de n. 1 a 8 mostram a mesma menina com as mãos nas mais diferentes posições, e são descritas em uma só legenda. O primeiro parágrafo desta última informa o contexto geral das fotografias através de uma breve descrição: “*A small girl sitting in the audiences at a theatrical performance. She goes through a whole series of different forms of fidgeting with her hand to her mouth and nose*”. Com efeito, organizadas em duas seqüências horizontais de 4 imagens ocupando mais de 2/3 da página, temos a mesma menina ocupando a quase totalidade do quadro, tendo à sua esquerda um menino mais jovem identificado no penúltimo parágrafo como I Dira. As fotografias foram tomadas todas praticamente do mesmo ângulo, com pequenas variações de enquadramento. O parágrafo seguinte bem mais longo é dedicado à descrição mais detalhada de cada foto, ou série de fotos. Assim como no exemplo anterior, a legenda esforça-se para reproduzir com palavras aquilo que vemos nas imagens. No entanto, como se trata de uma seqüência, o texto conforma um movimento em que a frase seguinte é retomada de onde termina a anterior. Por exemplo, *She turns the whole hand and flexes the fingers, while her thumb remains in her mouth* (fig.6). *She removes her hand from her mouth and looks down, with the tip of her tongue in the corner of her lips and her fingers lightly flexed in a sensitive position* (fig.7).

Pelo que acabamos de ver, é possível constatar aquilo que os próprios autores declaram anteriormente: “Cada fotografia, ou cada série de fotografias, é então descrita separadamente”. Temos, assim, em *Balinese Character*, uma descrição etnográfica que já não toma o real como referência, mas a representação imagética desse real. E, como tentamos demonstrar com os exemplos citados, essa descrição se limita, no mais das vezes, a traduzir em palavras aquilo que vemos nas fotografias.

## Mise en scène, auto-mise en scène e ocupação do espaço.

Qualquer atividade humana se desenvolve no espaço e no tempo segundo um programa mais ou menos estabelecido. A grande maioria das atividades da cultura material, ou técnica material, obedece a programas mais rígidos, com pequena margem de imponderável. Já algumas técnicas rituais, como os ritos de possessão, por exemplo, partem de uma base pré-determinada mas

<sup>4</sup> Claudine de France considera a *auto-mise en scène* como uma noção essencial em cinematografia documental, que define as diversas maneiras pelas quais o processo observado se apresenta por si mesmo ao cineasta no espaço e no tempo. Esta *mise en scène* própria, autônoma, em virtude da qual as pessoas filmadas mostram de maneira mais ou menos ostensiva, ou dissimulam a outrem, seus atos e as coisas que as envolvem, ao longo das atividades corporais, materiais e rituais... FRANCE, 1998, p. 405.

PRANCHA N. 25.



evoluem de forma mais ou menos imprevisível. A maneira como os agentes do processo manejam o espaço e o tempo para implementar sua atividade é chamado de *auto-mise en scène*<sup>4</sup>. Por outro lado, para realizar o seu registro através das imagens em movimento, o realizador deve usar os elementos específicos da linguagem cinematográfica que também concernem ao espaço e ao tempo, como ângulos, enquadramentos, duração dos planos etc. Com essa manipulação está efetuando a sua própria *mise en scène*.

Em termos cinematográficos, portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer traduz-se num processo de interação de dois processos de *mise en scène*: a *auto-mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do realizador. É da imbricação desses dois processos que nasce o documentário antropológico. Cabe então a pergunta: a partir de que critérios o cineasta mostra, sublinha, esconde os elementos que observa, uma vez que filmar significa escolher o que, como e quando mostrar? De que modo aplicar às imagens fixas a fotografia conceitos e procedimentos concebidos para as imagens em movimento? É o que tentaremos responder a seguir.

Claudine de France sugere que todas as atividades humanas se desenrolam simultaneamente em três níveis: do corpo, da matéria e do rito. A confecção de um artefato em cerâmica, por exemplo, é uma técnica cujo objetivo precípuo é a transformação da matéria, o que define uma técnica material, mas na qual está evidentemente envolvido o corpo do agente, cuja conduta obedece a algumas regras, como ritmos, duração etc., que designam um comportamento ritual. No entanto, dentre esses aspectos da atividade, o que predomina é a ação sobre a matéria, ou seja, a ação do agente, instrumentalizada ou não, sobre um objeto que deve ser colhido, transformado ou transportado. Existiria, portanto, em todo processo, a predominância de um aspecto ao qual os outros dois estariam subordinados. A esse aspecto que prevalece a autora chama de *dominante*. O aspecto dominante do processo seria então "...aquele que exprime sua finalidade principal, e cujo programa comanda a *auto-mise en scène* do conjunto" (FRANCE, 1998, p. 55). Como vimos no exemplo acima citado, o trabalho de um oleiro consiste em desenvolver ações que levem à transformação da argila em um objeto qualquer. As dimensões rituais e corporais dessas ações estão presentes, contribuindo para que esse objetivo seja alcançado.

Quando um ginasta faz evoluções em um trapézio, sua ação se aplica a um objeto determinado o trapézio. No entanto, o objetivo primordial de sua ação não é o deslocamento desse objeto no espaço, mas sim a evolução de seu corpo no espaço. O objeto material, no caso, é apenas um instrumento para que o verdadeiro objeto da ação, ou seja, o corpo do ginasta atinja seus objetivos. Estamos, portanto, na presença de uma técnica cuja dominante é a ação sobre o corpo, ou técnica corporal.

Por fim, um ritual de possessão no qual instrumentos musicais são tocados, animais são sacrificados (técnicas materiais) e danças são executadas (técnica corporal) tem como objetivo principal se oferecer como espetáculo a um observador imaginário: deuses, entidades espirituais etc. Outros ritos

modernos, como uma parada militar, por exemplo, se oferecem em espetáculo a observadores reais, presentes fisicamente ou através das câmeras de televisão. Essa dimensão espetacular da manifestação, essa relação entre observador(es) e observado(s) que a caracteriza define, para o realizador, uma técnica ritual.

Em todos os três tipos de técnicas a ação do agente se aplica a um objeto. Para a observação cinematográfica, “a noção de objeto (que se torna noção de paciente, no caso de um ser humano) concerne tanto às matérias primas ou brutas de um processo de trabalho qualquer, quanto ao produto, ou ao resultado de cada instante, da atividade do agente (...). Seguir atentamente o destino deste objeto da ação não é, para o cineasta, encontrar ao mesmo tempo a chave do processo observado e o principal fio condutor de sua descrição?” (FRANCE, 1998, p. 57). Logo, tomar como fio condutor a dominante da manifestação estudada implica estabelecer, para cada tipo de técnica, uma estratégia de *mise en scène* diferente, visto que para cada uma delas a relação que o agente instaura com o objeto protagonista da ação é distinta.

Para elaborar seu quadro metodológico, Claudine de France cria um certo número de noções que vão definir: a) os elementos constituintes do processo observado; b) algumas ações levadas a efeito tanto pelo(s) agente(s) da ação quanto pelo cineasta; c) as delimitações do espaço e do tempo em que o processo se desenvolve; d) as delimitações operadas pelo cineasta para a realização de seu registro. Dentre estas vamos nos servir daquelas que

## O recorte espacial de Bateson

julgamos mais apropriadas para analisar o procedimento metodológico utilizado por Bateson para a descrição de alguns aspectos do “caráter balinês”. Evidentemente, não podemos esquecer que essas noções foram criadas para serem aplicadas à linguagem cinematográfica. No entanto, acreditamos ser possível transferir aquelas que dizem respeito à ocupação do espaço, ou seja, os enquadramentos e os ângulos de tomada, para o campo fotográfico.

A primeira das noções que julgamos merecedora de uma certa atenção diz respeito aos recortes espaciais produzidos pelo operador de câmera quando de seu registro. Dentre estes, o que mais nos importa aqui é aquele que Claudine de France chama de *enquadramento de base*. Ela assim o define: “Delimitação de uma parte do processo observado em função da distância que separa o cineasta daquilo que ele delimita, e constitui uma etapa da descrição fílmica do processo. O enquadramento de base, que diz respeito à composição do processo, tende a cercar o pólo operatório de uma técnica material ou corporal, o conjunto composto por destinador e destinatário de um rito” (FRANCE, 1998, p. 409).

Antes de mais nada, é necessário enfatizar que, conforme indicamos acima, existe uma certa dificuldade para aplicar *in totum* essa definição às fotografias de Bateson. Primeiramente, porque são muito raras as ocasiões em que sua preocupação foi a de efetivamente descrever uma determinada atividade em todas as suas nuances. No mais das vezes, as fotografias como já foi dito

anteriormente têm a função de “ilustrar” um determinado comportamento e, em muitos casos, esse comportamento não corresponde a uma mesma ação envolvendo os mesmos personagens, mas a ações distintas que “ilustram” esse comportamento. Ou seja, não se trata de um *continuum* espaço-temporal em que os mesmos agentes evoluem segundo um determinado programa, seja ele rigorosamente pré-estabelecido, caso das técnicas materiais, ou aleatório, caso de alguns rituais de possessão. A segunda dificuldade advém do fato de que a noção em pauta está definida em razão do desdobramento espaço-temporal que o cinema é capaz de apreender e restituir ao espectador. Mas, como veremos adiante, a dimensão temporal, ausente na fotografia, tem, na exposição de “séries fotográficas”, a possibilidade de ser sugerida.

Um exemplo bastante ilustrativo da primeira dificuldade encontra-se na prancha de número 6, cujo tema é *Industrialization* (BATESON; MEAD, 1942, p. 67). Das oito fotografias que a compõem, cinco representam diferentes técnicas materiais, duas concernentes a aspectos materiais de uma técnica ritual, e uma mostra o produto final de uma técnica de talhar a madeira para produzir esculturas (técnica material). No entanto, longe de se dar como objetivo a restituição imagética de uma técnica material qualquer, as oito têm a função de “mostrar” ao leitor certas características das expressões corporais dos balineses e da dimensão ritualística que envolve suas ações. Vejamos o que diz a “Apresentação geral” que acompanha cada prancha, informa o leitor sobre o contexto em que as fotografias foram feitas e define os pontos teóricos que encerram.

*“Closely connected with the Balinese love of crowded scenes is the tendency to reduce all tasks to separate stages with a definite sequence of bodily movements necessary at each stage. The movements are then performed smoothly and fast, laughing and singing, with a minimum of conscious attention to the task. There is also a tendency to arrange matters so that a maximum number of items can be accomplished simultaneously”.*

Vê-se, portanto, que não são os segredos da técnica em si mesma que interessavam aos pesquisadores. Basta um exame rápido dessas fotos para nos darmos conta de que em nenhuma delas a porção da atividade delimitada pelo fotógrafo corresponde ao enquadramento de base de uma técnica material. Quer dizer, para nenhuma das atividades fotografadas houve a intenção de sublinhamento daquilo que identifica sua dominante, ou seja, o seu *pólo operatório*<sup>5</sup>. No conjunto a que nos referimos acima, sendo cada uma das fotos referente a uma atividade distinta, a opção do fotógrafo foi de sublinhar a cooperação entre os agentes, quando se trata de uma técnica material cooperativa (foto n. 2), o conjunto eficiente das técnicas de dominante material (fotos n. 1, 2, 3, 7 e 8), o espaço operatório do aspecto material do ritual *post-mortem* (foto n. 6).

O sublinhamento do caráter dominante de uma técnica material passa, portanto, por uma delimitação que isole no espaço o ponto de contato entre o instrumento e o objeto sobre o qual ele se aplica. Em termos cinematográficos, isso quer dizer que a estratégia de *mise en scène* do cineasta deve privilegiar esse ponto de contato não só através dos enquadramentos, como também

<sup>5</sup> Definido por Claudine de France como o Lugar de interação efetiva do instrumento (corpo humano, ferramenta) e do objeto ao qual se aplica a ação do agente (objeto material, paciente), o pólo operatório é o núcleo do processo observado, resumindo unicamente em si mesmo o aspecto principal da atividade do agente e seu resultado imediato (...). Quando a interação do instrumento com o objeto não se traduz numa forma pontual, mas estendida, o pólo operatório torna-se uma *zona operatória*. Quando essa interação é possível mas ainda não efetiva, ou encontra-se escondida, só aparece o *espaço operatório* (grifos nossos). FRANCE, 1998, p. 411-412.

PRANCHA N. 6.



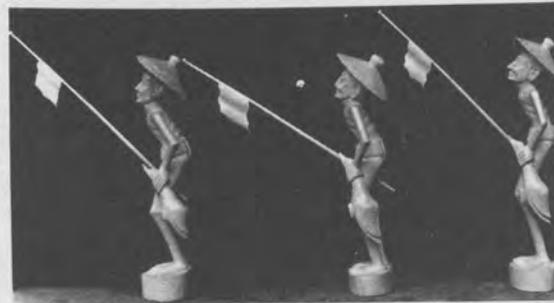
1



3



2



4



5



6



7



8

dos ângulos, da duração dos planos etc. A idéia de transferir esse princípio para as imagens fixas nos leva à segunda dificuldade de que falávamos acima. À primeira vista essa dificuldade poderia mesmo ser interpretada como o atestado de que a aplicação da noção em pauta à fotografia seria inadequada. Contudo, conforme aludimos anteriormente, pensamos que o procedimento que consiste em apresentar “séries de fotografias” sobre um mesmo tema justifica essa aplicação. Sim, porque, sendo o sublinhamento do pólo operatório uma etapa obrigatória quando se toma como fio condutor da descrição a dominante do processo material, significa que essa etapa é obrigatória, mas, evidentemente, não exclusiva da apresentação. Ou seja, outros aspectos do processo devem ser mostrados para que todo o seu desenvolvimento seja entendido pelo espectador. Não se pode, portanto, pensar que uma única imagem seja capaz de fazer isso. Ela pode, sim, sublinhar simplesmente o aspecto material da atividade, mas, sem os outros elementos que entram em jogo para que esta aconteça, certamente sua compreensão estaria prejudicada, se não impossibilitada. Logo, apenas uma sucessão de imagens poderia cobrir essa pluralidade de aspectos, sublinhando seu caráter material.

## A posição de Bateson no espaço

Qualquer tentativa de descrever uma atividade através das imagens, sejam elas fixas ou animadas, exige que, além de determinar a porção de espaço que vai ser apreendida, o operador decida qual a posição que vai ocupar em relação a essa porção para efetuar o seu registro. Tal posição é definida como *ângulo de vista*. Segundo Claudine de France existiria um ângulo sem cuja presença toda descrição estaria comprometida. Trata-se do *ângulo de base*, que é assim definido: “Delimitação de um aspecto do processo observado em função da orientação do cineasta relativamente àquilo que ele delimita, constituindo uma etapa da descrição fílmica do processo. Escolhendo o ângulo de base, o cineasta tende a se situar no eixo de interação agente-dispositivo (técnicas materiais), agente-agente (técnicas corporais) ou destinador-destinatário (técnicas rituais), e a adotar, segundo o caso, o ponto de vista do agente sobre suas atividades (técnicas materiais), o do destinatário do rito sobre os executantes (técnica ritual), enfim, o de um dos agentes sobre seu parceiro ao longo de uma cooperação ou de um afrontamento físico (técnica corporal)” (FRANCE, 1998, p. 405).

Tomando como elementos de análise as noções de *enquadramento de base* e *ângulo de base*, vamos verificar qual foi a estratégia de Bateson quando da apresentação de duas séries fotográficas.

Tomemos como exemplo a prancha n. 84 intitulada *Day Birthday I*, cuja apresentação diz:

“(...) *The 210-day birthday is the largest of three more or less similar ceremonies which follow birth and mark stages in the baby's entry into social life. The first of these ceremonies is held on the 12<sup>th</sup> day after birth (or the 42<sup>nd</sup> day in case of a first-born child); it marks the end of the period of seclusion and impurity of the parents. The second...*” (BATESON; MEAD, 1942, p. 222).

Oito fotografias compõem a prancha, cada uma correspondendo a diferentes estágios do ritual. Todas dizem respeito à relação da criança com o sacerdote e sua mãe e estão distribuídas em duas séries de quatro fotos dispostas no sentido vertical da página. As quatro primeiras foram tomadas praticamente a partir do mesmo ângulo de vista, sendo que nas duas primeiras este último se situa praticamente no eixo de interação destinador-destinatário do rito, ou seja, o sacerdote e o bebê, o que o define como um *ângulo de base*. Cada uma corresponde a um momento específico do ritual. Na primeira a legenda diz: “*the priest sprinkles holy water with a frangipani flower, while the mother holds the baby’s hands in a receptive posture with the palms upward*”. Na de n. 2: “*the baby receives holy water through a filter (koeskoesan), a cooking utensil used as a colander in steaming rice. The baby must drink this holy water, and the mother catches some of it in her hands and holds it to the baby’s lips*”. Nas duas últimas houve um pequeno deslocamento do fotógrafo para a esquerda, o que teve como consequência ocultar parcialmente o sacerdote, em favor de alguns elementos do *conjunto eficiente*<sup>6</sup>. A de n. 3 ainda pertence à mesma fase do ritual, ou seja, aquela em que o sacerdote faz aplicações de água benta no bebê. Desta vez, no entanto, ele serve-se de um aspersor (*lis*) fabricado com tiras de folhas de palmeira. Já a foto n. 4, apesar de manter praticamente os mesmos ângulo e enquadramento, deixa de sublinhar a atividade do sacerdote agora quase totalmente oculto - e realça a relação da mãe com o bebê, deixando-os no centro do quadro. Na foto n. 5, Bateson mudou completamente de ângulo e de enquadramento. Seu sublinhamento está totalmente voltado para a relação da mãe com o bebê. Isso se dá através de um enquadramento muito mais fechado que os anteriores, que deixa fora do campo grande parte dos elementos do conjunto eficiente antes presentes. Esta foto dá continuidade à de n. 4 e serve como articulação para o conjunto de três fotos que seguem. A legenda das duas fotos é uma só e diz que “*the baby is being made to place her hands in a position of prayer*”.

Nas fotos 6, 7 e 8 Bateson mudou radicalmente seu ângulo de vista e, ainda se situando perpendicularmente ao eixo de interação sacerdote-paciente, coloca-se em posição inversa à que vinha ocupando até então. O sacerdote encontra-se agora no lado direito do quadro, e a legenda assinala que “*... the baby waits while the priest intones a prayer, holding his hands in ritual postures*”. Nas fotos 6 e 7 e na de n. 8 temos que “*the baby receives “sesarik”, a mixture of chopped spices, which is placed on the forehead*”.

Estamos, portanto, na presença de uma série de fotografias “descrevendo” uma cerimônia de batizado. Mesmo não variando suficientemente no nosso ponto de vista de ângulos e enquadramentos, Bateson restitui as diversas fases do ritual.

<sup>6</sup> Conjunto eficiente Todos os elementos do processo observado direta ou indiretamente necessários ao exercício da atividade. O conjunto eficiente inclui, então, tudo que não concerne ao meio marginal, isto é: o agente (posturas, gestos) e seu meio eficiente (dispositivo, suporte material). In: FRANCE, 1998, p. 408.

Outro exemplo de descrição através de uma série de fotografias encontra-se na prancha de n. 79, intitulada *Child Nurse Industrialization*, cuja apresentação diz:

“*The major role which small girls play in social life is as nurses. Chiefly they carry around their own younger siblings, but if there is no other baby in the house where a girl lives, she will borrow other babies to carry (...)*” (BATESON;

PRANCHA N. 84.



MEAD, 1942, p. 212).

Essa prancha é composta de nove imagens, todas representando os mesmos dois personagens: uma menina com um bebê no colo. Divididas em três séries de três fotos no sentido horizontal da página, cada uma delas representa uma forma de interação diferente entre os dois agentes. As primeiras três fotos deixam claramente ver que o bebê está chorando e que a menina como que tenta acalmá-lo; as três seguintes dão a entender que a garota maneja a tipóia, pois em cada uma delas esta encontra-se em um estado diferente, sendo que na última ela está na mesma posição da primeira foto, ou seja, sustentando o bebê em seu corpo. Por fim, das três últimas imagens duas revelam claramente que o bebê está dormindo, mas na terceira ele voltou a chorar. As legendas, mais uma vez, cumprem o papel anteriormente assinalado de descrever o que vemos nas imagens:

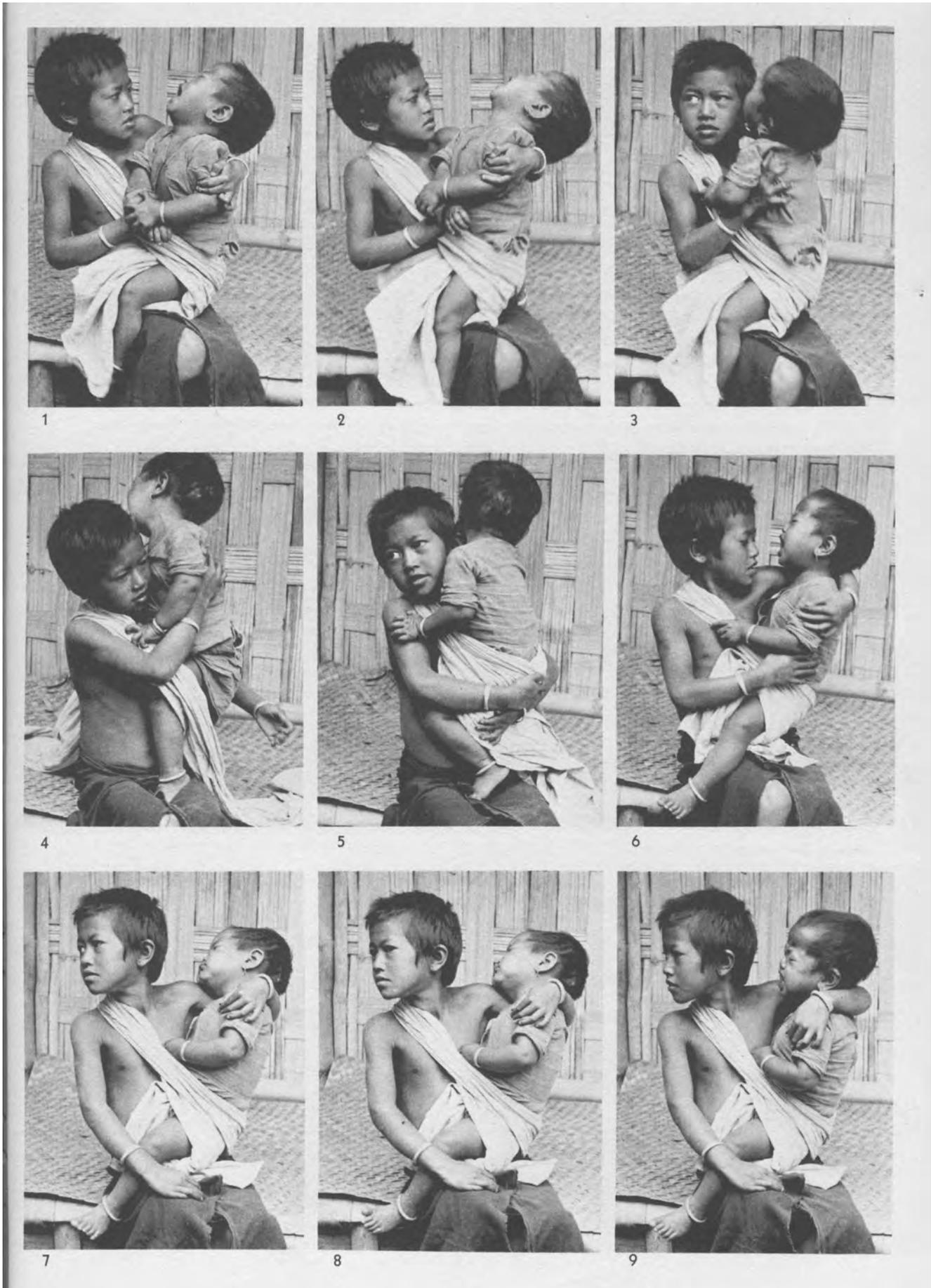
*“In figs. 1 to 3, the baby is yelling, and the nurse, trying to quiet her, disturbs the set of sling. In figs. 4, 5 and 6 the nurse is adjusting the sling. She has the two ends hanging down from her shoulder, and she raises the baby high. Then she wraps the ends across the baby’s nates, and pulls them up between the baby’s legs, so that when the baby is again lowered, its weight will hold the ends in place. In fig. 8, the baby has awakened and is crying, but the child nurse now pays no attention by fixedly looking in the opposite direction.”*

Por fim, somos informados que a série inteira corresponde a dois minutos de comportamento.

Nas séries acima expostas, o ângulo de vista situa-se exatamente perpendicular ao eixo de interação que liga os dois agentes, e todas as fotos foram realizadas a partir desse mesmo ângulo. O enquadramento é absolutamente o mesmo nas nove fotos e cerca a menina a partir de alguns centímetros abaixo dos joelhos até a cabeça, o que permite manter o bebê ocupando toda a altura do quadro. Trata-se, portanto, de uma série fotográfica composta de três conjuntos de três fotografias, cada um sublinhando um aspecto da técnica observada. No primeiro, a “babá” tenta acalmar o bebê; no segundo ela procura rearranjar a tipóia que serve para apoiar o bebê contra seu corpo (aspecto material de uma técnica corporal) e, no terceiro, somos colocados diante de dois momentos precisos do comportamento de uma criança: aquele em que ela está dormindo e aquele em que acorda. No caso aqui analisado, a última imagem retoma o processo de ninar onde ele começou, ou seja, quando o bebê está chorando. Ele está acordado e chorando, em seguida dorme e por fim acorda. As legendas de Margaret Mead acompanham, como vimos, o desenvolvimento da ação, quando enfatiza, em relação à imagem n. 1, que “o bebê está gritando e a babá tenta acalmá-lo...”, e, na imagem n. 8, “o bebê está acordado e gritando...”. No entanto, o que lhe interessa não é o comportamento do bebê, mas o da babá, que já não dá atenção à criança e olha de maneira fixa para o lado contrário.

Vemos assim que, apesar de não ter variado nem de ângulo nem de enquadramento, Bateson utilizou uma estratégia de descrição que enfatizava

PRANCHA N. 79.



a dominante do processo observado, ou seja, sua dominante corporal. Como nos outros exemplos, a falta de informações visuais é preenchida com as legendas. Apesar de não serem muito detalhadas, elas expõem o que os autores estão querendo mostrar em cada uma delas.

Examinando ainda o material iconográfico de *Balinese Character* à luz da metodologia de Claudine de France, podemos concluir que as fotografias realizadas no contexto do trabalho caracterizam-se por: a) uma praticamente inexistente mudança de ângulos e enquadramentos, mesmo em situação onde ela seria extremamente importante, como nas “séries fotográficas”; e b) a pouca variação de ângulos e enquadramentos, a quase inexistência de grandes-planos e a grande profusão de planos médios e de conjunto nos levam a sugerir que Bateson realizou a grande maioria de suas fotos como se estivesse registrando atividades rituais cujo destinatário era ele mesmo. Quer dizer, ele se postava no espaço operatório como se as manifestações observadas o tivessem como destinatário.

Seja como for e mesmo levando em conta as restrições acima assinaladas, o fato de os autores de *Balinese Character* terem voltado do campo com mais de 25.000 negativos fotográficos e quase 7.000 metros de filme cinematográfico e que este material tenha assumido o papel que assumiu na publicação de seus resultados, confere a essa experiência seu caráter inusitado. Pela primeira vez, a coleta de dados de uma investigação antropológica de fôlego foi quase toda ela realizada em imagens; mesmo que a parte escrita tenha tomado uma importância desmesurada, conforme vimos acima, na divulgação dos resultados, e que Margaret Mead tenha feito uso constante de seu caderno de notas. Como sabemos, no entanto, uma parte importante dessas notas foi elaborada em função das próprias fotografias. A captação de dados através das imagens constituiu, portanto, a mola mestra de toda a pesquisa. E isso faz de *Balinese Character. A Photographic Analysis* uma obra até agora insuperável.

■ ■ ■ ■

**Resumé:** *Balinese Character* est certainement le travail le plus cité lorsqu'il s'agit d'étudier la relation qui existe entre les sciences sociales et les instruments modernes d'enregistrement visuel et audiovisuel. D'après son introduction, pendant une période de deux ans, Margaret Mead et Gregory Bateson ont produit 25.000 photos et presque 7.000 mètres de pellicule cinématographique reproduisant les habitants du village de Bajoeng Gede, à Bali. Ce travail, qui a déjà plus d'un demi siècle, demeure une des plus grandes innovations produites dans les méthodes d'investigation anthropologique. Cependant, le plus surprenant c'est que l'aspect sous lequel il est effectivement pionnier, c'est-à-dire, sa méthodologie, n'a pas encore été l'objet de recherche de manière approfondie. Le principal objectif de cet article est d'explorer quelques unes des caractéristiques de la stratégie utilisée par les auteurs dans les enregistrements photographiques et dans la combinaison de texte et d'image pour la publication de l'oeuvre.

**Mots clés:** Photographie. Anthropologie. Ethnographie.

**Abstract:** *Balinese Character* is certainly the most mentioned piece of work when we study the existing relation between the social sciences and the modern tools of visual and audiovisual registration. According to its introduction, Margaret Mead and Gregory Bateson produced, for two years, 25,000 photos and almost 7,000 meters of film pellicle, which portrayed the inhabitants of a small village of Bajoeng Gede, in Bali. Although all this material is more than 50 years old, it is still one of the greatest innovations ever produced within the methods of anthropological investigation. Surprisingly, their pioneering methodology has not been deeply studied yet. This article intends to track some characteristics of the strategy used by the authors in the photographs and in the combination of text and image present in their work.

**Keywords:** Photography. Anthropology, Ethnography.

## Referências

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

FRANCE, Claudine de. *Cinema e antropologia*. Tradução: Március Freire. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

HOWARD, Jane. *Margaret Mead. A life*. New York: Simon and Schuster, 1984.

JACKNIS, Ira. Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their use of photography and film. *Cultural anthropology*, Vol. 3 n. 2, 1988.

KOHN, Richard. "Trance dancers and aeroplanes: Montage and metaphor in ethnographic film". In: CHIOZZI, Paolo (Ed.). *Yearbook of visual anthropology. 1942-1992: Fifty Years after "Balinese Character"*, Firenze: Angelo Pontecorvoli Editore, 1993.

# O cinema de ficção científica e a superação da morte

Alfredo Luís Paes de Oliveira Suppia

Doutorando em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp

**Resumo:** Um tema que há anos vem sendo debatido pelo cinema de ficção científica é o da superação da morte. Tendo em vista o horizonte da bioética, o propósito do artigo é analisar como esse gênero cinematográfico discute o tema da superação da morte, ao recorrer aos mais diversos experimentos e geringonças, da viagem no tempo à criogenia, da clonagem à realidade virtual.

**Palavras-chave:** Ficção Científica. Ciência. Bioética.

Arte e imortalidade estão relacionadas há um tempo impossível de se precisar. A superação da morte é mesmo um dos temas mais obsessivamente perseguidos pela criação artística, e as artes incluindo o cinema sempre foram vinculadas a uma noção poética de imortalidade <sup>1</sup>.

Um tema que há anos vem sendo debatido pelo gênero da ficção científica diz respeito à superação da morte. O cinema por si só já engendra uma recusa da morte em sua reprodutibilidade técnica do tempo e do espaço, ou na metáfora da máscara mortuária proposta por Bazin (1991, p. 19-26). Mas é especialmente no cinema de ficção científica que nos deteremos para analisar discussões trazidas à baila em torno da superação da morte com base nos mais diversos experimentos e geringonças, da viagem no tempo à criogenia, da clonagem à realidade virtual. E o que mais nos interessa abordar aqui é a crescente convergência entre ficção ou realidade, isto é, como o cinema discute temas já tornados reais ou ao menos prenunciados dado o avanço tecnológico (da engenharia genética, cibernética e outros campos do saber).

O progresso técnico-científico, e especialmente aquele voltado para a área médica, tem erodido e até mesmo modificado alguns conceitos fundamentais com os quais nos situamos em face do mundo. James J. Hughes propõe, por exemplo, uma dilatação da concepção de morte decorrente das novas tecnologias de reanimação e manutenção dos impulsos vitais. Em seu artigo “A Criônica e o Destino do Individualismo”, Hughes inicia abrindo um leque de implicações que serão desenvolvidas ao longo de seu texto, as quais, transcritas aqui, apresentam as principais questões que iremos debater:

“A tecnologia está problematizando a morte. A tecnologia oferece condições de congelamento entre a vida e a morte que antes só haviam sido consideradas na mitologia, na fantasia ou na filosofia. Até o advento do respirador artificial, a cessação da respiração espontânea levava imediatamente à cessação da circulação e a dano cerebral irreversível. Desde os anos 60, expandimos constantemente as áreas cinzentas entre a vida e a morte, estabilizando uma série de processos no até então inexorável trajeto da vida ao pó. A tecnologia realmente não criou essa área cinzenta, mas a ampliou e a tornou evidente. A morte sempre foi um processo, mais que uma situação binária. Na visão budista ou parfitiana (de Derek Parfit, professor de filosofia da Universidade de Nova York), que eu adoto, não há uma identidade essencial ou real nas coisas. Os limites que traçamos ao redor da “vida” e do self são arbitrários, motivados por interesses e objetivos específicos. A vida e o self não têm uma realidade essencial que possa ser claramente discernida ou limites que possam ser marcados definitivamente. Há sobretudo uma variedade de processos envolvidos em nascer ou morrer, processos envolvidos na ilusão da identidade contínua do self. As linhas traçadas têm a ver principalmente com a política, a economia, a cultura e a tecnologia dos que a desenham.” <sup>2</sup> (HUGHES, 2001, p.5)

A cultura ocidental concebe, de maneira geral, a morte como um interregno, senão ponto terminal da existência. Tanto para os que acreditam na teoria da reencarnação quanto para os que crêem na vida eterna no paraíso, a morte é mais ou menos o que certa vez disse poeticamente Pasolini: o corte supremo

<sup>1</sup> Segundo Zygmunt Bauman, “Pode-se presumir que o elo entre o trabalho intelectual e a imortalidade individual através da memória pública é tão antigo quanto a invenção da escrita” (1997, p. 262).

<sup>2</sup> James J. Hughes. “A Criônica e o Destino do Individualismo”, em *Mais!, Folha de S. Paulo*, 4 de novembro de 2001, p. 5.

<sup>3</sup> Cf. Eduardo Leone e Maria Dora Mourão. *Cinema e Montagem*, p. 63-64.

que define e dá sentido à vida <sup>3</sup>. Mas à crueldade desse corte é superposto o consolo de uma perenidade do *self*, ou seja, a morte não é capaz de dar cabo do indivíduo que, em outros corpos, aqui ou em outros mundos, permanecerá existindo com indestrutível identidade. Essa concepção de morte (e de vida, já que ambas só podem ser pensadas em relação) está fortemente arraigada ao conceito de identidade individual, e com isso à noção de autoria, que, conseqüentemente, indicaria uma concepção judaico-cristã do universo.

Entretanto, sob o ponto de vista de pensadores como Schopenhauer, “a morte está para a espécie assim como o sono para o indivíduo” (2001, p. 38) <sup>4</sup>, sendo ela muito mais um processo do que verdadeiramente um ponto terminal ou um nada metafísico. Para o filósofo, que criticava o individualismo da teoria da reencarnação, a morte deve ser encarada, em termos gerais, como um estágio liberto do *self* contingente à existência no mundo como vontade e representação, esse mundo que vivenciamos e interpretamos através do tempo, instrumento que o torna acessível a nosso intelecto. Para Schopenhauer, a morte pode ser entendida como uma liberação das amarras do individualismo sensível, judaico-cristão e capitalista pelo qual nos relacionamos com o mundo. Hughes parece ter opiniões bem parecidas, compartilhando com Schopenhauer concepções budistas de existência, vida e morte, as quais foram decisivas na obra do filósofo: “... o ser vivente continua a subsistir dentro e com a natureza (...) A morte ou a vida do indivíduo não importam em nada (...) pois não somos nós mesmos a natureza?” (2001, p. 35-36). Essas concepções milenares alinham-se a uma postura revisionista do individualismo, conceito caríssimo ao pensamento iluminista e à consolidação do capitalismo e que, atualmente, domina a cultura ocidental.

Mas, voltando ao instigante artigo de Hughes, este não menciona nem mesmo um dos diversos filmes que, há anos, vêm levando ao público algum debate em torno da bioética. A ficção científica é bastante prolífica nesse sentido, sendo vários os filmes )que abordam (plenamente ou em citações) a imortalidade, a partir da clonagem, criogenia ou animação suspensa. Entre eles estão *Buck Rogers* (idem, Ford Beebe e Saul A. Goodkind, 1940), *O Retorno de Jedi* (*The Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983), *Iceman* (Fred Schepisi, 1984), *Aliens: O Resgate* (*Aliens*, James Cameron, 1984), *Eternamente Jovem* (*Forever Young*, Jeffrey Abrams, 1992) e *Alien: A Ressurreição* (*Alien: Resurrection*, Jean-Pierre Jeunet, 1997). Para não nos perdermos em inúmeras citações, examinemos aqui algumas obras da cinematografia de ficção científica relativamente recentes e que, através de uma celebração ou diatribe da ciência e tecnologia, problematizam a morte. Tais filmes são *Blade Runner O Caçador de Andróides* (*Blade Runner*, 1982), *Freejack Os Imortais* (*Freejack*, 1992), *Ghost in the Shell* (*Kokaku Kidotai*, 1995) e *O Sexto Dia* (*The 6<sup>th</sup> Day*, 2000).

Em *Blade Runner*, dirigido por Ridley Scott, um grupo de andróides Nexus-6 rebeldes retorna à Terra no intuito de obter maior “vida útil”, além dos seus quatro anos operacionais. No universo descrito pelo filme, a Los Angeles de 2019 é habitada por uma massa multiétnica que, por motivos financeiros ou de saúde, não pôde migrar para as colônias fora da Terra (*off-world colonies*). Os andróides, denominados replicantes (réplicas perfeitas de seres humanos,

<sup>4</sup> SCHOPENHAUER, 2001, p. 38. O filósofo prossegue esse raciocínio ao afirmar que “Sustentar, ao contrário, que o nascimento de um animal é um aparecimento a partir do nada, e que a sua morte, por conseqüência, é sua aniquilação absoluta, e acrescentar que o homem, também provido do nada, tem, porém, uma continuidade individual e indefinida com consciência, ao passo que o cão, o macaco, o elefante, seriam reduzidos a nada pela morte, é emitir uma hipótese contra a qual o bom senso se revolta e tem de declarar como absurda.

porém com força e inteligência acima da média), são declarados ilegais na Terra, sendo destacados para trabalhos escravos nas colônias espaciais. Uma vez ilegalmente no planeta, os replicantes são caçados e eliminados por uma divisão especial da polícia, os *blade runners*. A narrativa se desenrola justamente em torno da caçada empreendida pelo *blade runner* Deckard aos Nexus-6 liderados por Roy Batty.

Em resumo, a busca por liberdade, a começar pela indeterminação sobre o tempo de vida, é o fator que norteia as ações dos replicantes. E o filme investirá numa identificação do público com essa “causa andróide” na medida em que humaniza os replicantes, como, por exemplo, nas falas dos personagens Rachel ou Roy Batty, em contrapartida ao questionamento e à desumanização dos personagens apresentados como supostamente humanos. *Blade Runner* trata de fronteiras: esmaece as fronteiras do humano e do artefato técnico (somente o teste Voight-Kampff é capaz de identificar um “falso humano”, e com ressalvas) face às novas tecnologias, diluindo e relativizando a concepção de humanidade. Propõe novas maneiras de se situar e de se relacionar em face do mundo, mediadas pela tecnologia, as quais redefinem conceitos como o de identidade individual. E, no decorrer desse discurso, podemos observar que um dos principais temas tratados pelo filme é o da superação da morte, que passa invariavelmente pela questão do individualismo.

Os Nexus-6 são programados para viver apenas quatro anos. São ativados fisicamente maduros, porém mentalmente prematuros, o que os torna emocionalmente inexperientes. Essas informações são passadas ao espectador especialmente nos diálogos entre Deckard e Eldon Tyrell, mega-empresário e cientista responsável pelos Nexus-6. Após submeter Rachel ao teste Voight-Kampff, Deckard conclui que ela é uma replicante que desconhece sua condição. Tyrell explica que Rachel é uma experiência, uma tentativa de amortecimento da crise de identidade pela falta de um passado através de implantes de memória. “Mais humano que um humano, esse é nosso lema aqui na Tyrell”, exclama o cientista-empresário. Nesse diálogo podemos observar um paradoxo relativo ao individualismo: se por um lado um contingente de memórias pode conferir uma história pessoal ao indivíduo e, com isso, confortá-lo pela constituição de seu *self*, por outro a manipulação de implantes de memórias demole a fronteira entre o público e o privado. As memórias de Rachel pertenciam a outrem, à sobrinha de Tyrell, o que valida a possibilidade de produção serial do *self*, ou seja, uma identidade individual conformada pela tecnologia.

Após essa seqüência, outra passagem marcante será o encontro entre o replicante Roy Batty e seu criador, novamente o personagem de Tyrell. O diálogo entre os dois remete provavelmente a duas outras narrativas: a primeira, muito conhecida, é a narrativa cristã do diálogo entre pai e filho; a segunda, também famosa, diz respeito ao romance *Frankenstein* ou *O Prometeu Moderno* (1818), de Mary Shelley. Batty exige mais vida de seu pai. Tyrell, ponderadamente, discute com sua criatura verdadeiras liturgias científicas que levam à impossibilidade de expansão da vida. Num cenário repleto de velas acesas ao fundo, o cientista-empresário procura consolar seu filho pródigo dizendo que “a luz que brilha duas vezes mais que o normal



costuma apagar-se na metade do tempo, e você, Roy, tem brilhado muito”. Frustrado diante da impossibilidade de expandir seus quatro anos de vida, Roy Batty liquida seu criador, beijando-o antes do “parricídio”. A partir de então, o filme irá investir ainda mais na humanização de Roy Batty, bem como na identificação do público com esse personagem. Com seus parceiros mortos, entre eles sua amante, Pris, o replicante remanescente irá caçar Deckard nas ruínas do Edifício Bradburry. Na seqüência decisiva, até mesmo uma iconografia referente ao Cristo será superposta ao personagem do replicante, com sua mão trespassada por um prego, a pomba branca e a própria atitude de redenção. Nos momentos que precedem sua morte natural (chegara ao término de seus quatro anos), Roy Batty lamenta que as coisas incríveis que ele havia testemunhado, suas experiências, sua história pessoal, tudo estaria para sempre perdido, como “lágrimas na chuva”.

Dessa forma, *Blade Runner* propõe um paradoxo: a superação da morte se dá pela reafirmação do *self*, que é o contingente da vida. São as memórias ou a história pessoal que legitimam a existência do indivíduo (lembramos de Rachel mostrando uma foto para Deckard e dizendo: “veja, esta sou eu e minha mãe”). O *self* valida a vida, e a morte é sua aniquilação, sua diluição pela água da chuva. Contudo, como encarar essa premissa num universo em que o *self* pode ser forjado, artificialmente construído por meio de implantes de memória? Até que ponto a identidade individual, enquanto entidade arbitrária, pode validar a existência? Nessa perspectiva, esmaecem as fronteiras entre o homem e a máquina. O parto natural, as memórias e o *self* não são mais índices de humanidade totalmente confiáveis. Tudo pode ser forjado por meios técnicos, num universo em que a percepção e a concepção do humano estão intimamente relacionadas a novas tecnologias. *Blade Runner* põe em cheque a validade do *self* ao mesmo tempo em que revalida concepções cartesianas de existência.

Em *Freejack - Os Imortais*, dirigido por Geoff Murphy, os ricos do futuro podem usufruir a imortalidade hospedando-se em corpos jovens e saudáveis. Problemas com velhice e doença? Se houver dinheiro, não há com o que se preocupar: basta trocar de corpo. É o que pretende o milionário McCandless (Anthony Hopkins), que escolhe como nova “morada” o corpo de Alex Furlong (Emílio Estevez), um piloto de corridas jovem e saudável. Para realizar seu sonho de imortalidade, McCandless contrata uma equipe especializada no fornecimento de corpos para *biodownload* (transferência mental), que vai buscar a encomenda (o corpo de Alex) no passado, cerca de 15 anos antes. É numa corrida que Alex será capturado, minutos antes da explosão de seu carro, indo parar no futuro, pronto para ter sua mente apagada e seu corpo ocupado pela consciência de McCandless. Mas Alex consegue ludibriar seus seqüestradores e acaba escapando pelas ruas da cidade como indivíduo marginal, num futuro em que ele próprio é dado como morto. Ao longo desse percurso, delineiam-se alguns debates éticos ligados à tecnologia de armazenamento e transferência de consciência. No futuro de *Freejack*, a tecnologia tornou a própria morte obsoleta, gerando toda uma indústria em torno da

imortalidade, dos que a providenciam aos que se beneficiam dela. Contudo, persiste a problemática social nessa conjuntura utópica: a imortalidade é privilégio dos ricos, e a utilização de “doadores de corpos” passa por cima de quaisquer direitos humanos.

*Ghost in the Shell*, dirigido por Mamoru Oshii, é um desenho animado japonês (Anime) inspirado no mangá de Masamune Shirow<sup>5</sup>. O filme, que certamente teve grande influência sobre *Matrix* (1999), dos irmãos Wachovsky, descreve uma sociedade do futuro bem acostumada aos *cyborgs*. Numa megalópole do ano de 2019, *cyborgs* são empregados pela polícia e por agências de serviço secreto no combate ao crime e na solução de impasses diplomáticos. A protagonista, Motoku Kusanagi, a Major, é um *cyborg* de alta tecnologia destacado para serviços especiais do Esquadrão Shell. Ao percorrer uma intrincada rede de intrigas internacionais envolvendo um misterioso *hacker*, Kusanagi se expõe a questionamentos existenciais relativos à sua natureza parte humana, parte máquina. No futuro descrito por *Ghost in the Shell*, a concepção de humano sofreu um rearranjo significativo. Boa parte da população conta com implantes artificiais que suplementam sua capacidade sensória e a mantém integrada a uma gigantesca rede mundial de informações. O corpo humano passou a ser experimento de novas tecnologias que expandem sua capacidade física e mental. Os que mais sofrem “alterações” seriam *cyborgs* como a Major, cujo corpo totalmente biônico é receptáculo de memória e consciência humanas inseridas num *cyber-cérebro*, composto por partes de um cérebro humano original.

*Ghost in the Shell* propõe, dessa maneira, uma sociedade com concepções de humanidade movediças. A tecnologia já não é mais uma mera extensão, integrando organicamente o corpo humano e até mesmo substituindo-o por completo. Observamos uma obsolescência do corpo natural, num universo em que a humanidade será determinada pelo “fantasma” (*ghost*). O *ghost* a que os personagens do filme se referem equivale ao *self*, isto é, à identidade individual de cada um, constituída por suas memórias e sua consciência. Não importa quantos componentes artificiais componham o corpo, é o *ghost* que determina até que ponto o indivíduo é humano ou “marionete”. A Major, por exemplo, a despeito de seu corpo totalmente biônico, é tratada como humana em virtude de seu *ghost*, prova de que, um dia, ela já fora totalmente humana, com um corpo 100% biológico. O problema é que, com toda essa dilatação dos limites do humano, abre-se espaço para conflitos existenciais. A certa altura, a Major discute com seu parceiro Batou a veracidade de sua origem humana. Se o que define sua humanidade é algo tão virtual quanto o *ghost* e se a tecnologia é tão avançada a ponto de forjar memórias, desenvolver seres sobre-humanos e até mesmo novas formas de vida, por que não duvidar da própria natureza humana e dos critérios de sua validação? O intrigante personagem Projeto 2501 inflama ainda mais as discussões ao apontar como equivalentes sua forma de vida, nascida do “mar” de informações da rede mundial de computadores, e a vida humana; segundo ele, não seriam os genes, assim como os códigos de proteção de um *software*, códigos de preservação da espécie?

<sup>5</sup> A sinopse e maiores informações sobre o filme estão disponíveis em <http://www.manga.com/ghost/ghost.html>

No filme de Mamoru Oshii, a humanidade que hoje conhecemos tornou-se obsoleta. A fusão homem-máquina tornou possível a expansão (e também confusão) do conceito de humano, tornando igualmente ultrapassada a fronteira da morte. Os *cyborgs* têm vida indeterminada, podendo ser reparados quase sempre que danificados. É o *ghost* que determina a vida, e este pode ser transportado de um corpo biônico para outro, indefinidamente. Por mais que os rastros de humanidade original se esvaeçam no passado, o *ghost* (ou *self*) legitima a existência do indivíduo enquanto ser humano. Em *Ghost in the Shell*, a morte é coisa do passado.

Em *O Sexto Dia*, de Roger Spottiswoode, a clonagem de animais é um negócio legal e lucrativo. Para isso existe a *Repet*, uma empresa de clonagem animal que resolve o problema da dor que as crianças sentem com o falecimento de seus animais de estimação. Com a *Repet*, aquele velho cãozinho de onze anos que acompanhou boa parte da vida de uma criança, mas que agora irá deixá-la, pode ser substituído por um clone, um animal idêntico. A clonagem de humanos é proibida na sociedade futurista de *O Sexto Dia*, mas, como toda regra, há aqueles que insistem em quebrá-la, ganhando muito dinheiro com isso. Um renomado cientista (interpretado por Robert Duvall) e seu mecenas milionário estarão por trás de uma trama que envolve a clonagem do personagem Adam Gibson (Arnold Schwarzenegger). O mundo conta agora com dois “Adam Gibsons” o original e seu clone que irão lutar para que se revele a verdade e se proteja a família Gibson.

Nos processos de clonagem descritos em *O Sexto Dia*, um curioso aparelho grava em disco as memórias e a personalidade do indivíduo (novamente o *self*), que serão depois aplicadas em corpos vazios, desindividualizados e utilizados como material de almoxarifado “folhas brancas” nas quais serão inscritas identidades individuais. Esses corpos são matéria-prima que garante a imortalidade. No filme, praticamente ninguém morre. Sempre há a possibilidade de se começar de novo, a partir do disco contendo o *self* guardado em arquivo, num novo corpo retirado do estoque. No filme de Spottiswoode, personagens são atropelados, baleados, dilacerados, mas sempre voltam à vida. E sempre serão as mesmas pessoas, havendo apenas um minúsculo detalhe físico que diferencia as cópias. No universo de *O Sexto Dia*, só morre quem quer, desde que haja um disco contendo um *backup* da mente do indivíduo.

É bem verdade que *O Sexto Dia* irá aderir ao perfil holywoodiano dos filmes em que o herói revira meio mundo enfrentando e vencendo um sistema expúrio, numa celebração do individualismo e da livre iniciativa. Contudo, na descrição que o filme faz de uma sociedade do futuro familiarizada com a clonagem em escala comercial, surgem alguns questionamentos de ordem ética interessantes. Primeiro, indagações baseadas na possibilidade de dois indivíduos com o mesmo material genético viverem simultaneamente. Além disso, o filme aponta para uma preocupação central em termos de clonagem atualmente: o surgimento de uma indústria clandestina ou mercado negro de clones. Em terceiro, o filme levanta indagações acerca da imortalidade e do caráter nazista de experiências genéticas que visem privilegiar um “tipo humano ideal”<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Um filme que trata de maneira bem mais minuciosa a discriminação social de ordem genética é *Gattaca* (1998), de Andrew Niccol. Nele, a sociedade do futuro está dividida entre os que foram concebidos naturalmente e os que tiveram sua gestação aperfeiçoada por engenharia genética. Aos primeiros restarão funções subalternas e o estigma de uma classe inferior; aos segundos, portadores de um material genético exemplar, estarão reservadas as prerrogativas de elite.

Dessa forma, *O Sexto Dia* faz uma série de diatribes referentes ao mercado negro da clonagem regido por interesses financeiros e particulares, à problemática do *self*, literalmente demolido pela tecnologia da clonagem, ao perigo do surgimento de novas formas de discriminação pela seleção genética e ao autoritarismo na perpetuação de um indivíduo privilegiado.

Todos os filmes aqui mencionados abordam, direta ou indiretamente, temas ligados à bioética. Ao mesmo tempo em que celebram a individualidade em face de um sistema serial e homogeneizador, alertando para as ameaças de desintegração do *self* decorrentes da violação do corpo pela tecnologia (as temáticas do apagamento de fronteiras homem-máquina e da desintegração do *self* podem ser vistas como dominantes em diversos filmes de ficção científica, especialmente nos anos 70, 80 e 90), também apontam para novas perspectivas de existência liberadas do contingente individual e de nossas atuais concepções de humanidade e consciência. Mas tudo isso com tendência a reencontrar o *self* em novas modalidades de existência. Afinal, nada mais caro à ideologia liberal norte-americana do que a parábola do *self-made man* ou do herói que se opõe a regimes que sufocam a individualidade<sup>7</sup>. O individualismo é essencial à cultura ocidental, tendo raízes no imaginário judaico-cristão e ampla influência no modelo econômico dos países capitalistas industrializados; daí a curiosidade e o paradoxo provenientes de abordagens desse tema em filmes de ficção científica hollywoodianos (apenas *Ghost in the Shell* é uma produção não-hollywoodiana, mas, embora japonesa, foi conformada especialmente para o mercado norte-americano).

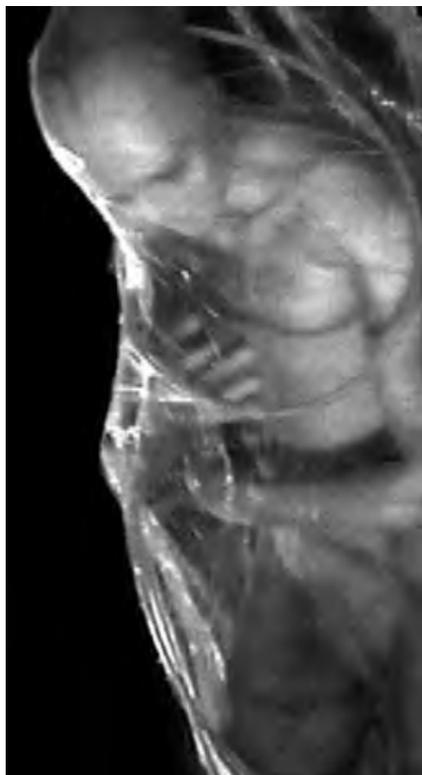


E a superação da morte passa, necessariamente, pela superação do individualismo (Phillip K. Dick diz em seu *Valis* que não somos indivíduos, mas estações numa mente singular, sendo o espaço e o tempo meros mecanismos de separação)<sup>8</sup>. Voltemos agora ao artigo de Hughes, no qual o diagnóstico da realidade e previsões para o futuro merecem ser cruzados com a análise dos filmes aqui mencionados:

“Assim como a tecnologia nos leva a reconhecer que valorizamos pessoas contínuas, singulares e autoconscientes mais do que as plataformas em que se apresentam, também nos forçará a reconhecer que essas pessoas são ficções. A tecnologia eventualmente desenvolverá a capacidade de traduzir o pensamento humano em mídias alternativas. Essa tecnologia ameaça os limites e a continuidade do “self”, a autonomia do indivíduo e suas decisões e a útil ficção da igualdade social. (...) Quando nos livrarmos desse predicado fundamental da ética iluminista, a existência do indivíduo autônomo, estaremos além dos esquemas éticos da lei democrática liberal e da bioética. (...) Existem visões de mundo éticas que não têm o indivíduo autônomo como centro, da teocracia ao comunismo. (...) O século XXI começará a ver uma mudança em direção à ética centrada na consciência e na personalidade como um meio de abordar não só a morte cerebral, mas também fetos extra-uterinos, quimeras inteligentes, ciborgues e outras formas de vida que criaremos com a tecnologia.” (HUGHES, 2001, p.10)

<sup>7</sup> Filmes de ficção científica recentes e referências quanto a esse aspecto são *Gattaca*, de Niccol, e *Matrix*, dos irmãos Wachovsky. Enquanto o filme de Niccol é uma verdadeira celebração do individualismo encarnada na trajetória do protagonista Vincent Freeman (o “homem livre”), *Matrix* irá mostrar-se um tanto quanto ambíguo na narrativa envolvendo o hacker Neo, tratado como verdadeiro Messias da humanidade..

<sup>8</sup> Cf.: <http://www.dromo.com/fusionanomaly/valis.html>



O panorama proposto por Hughes encaixa-se perfeitamente na análise temática de boa parte dos filmes de ficção científica dos últimos anos, nos quais ciborgues e bebês de proveta trazem à baila inúmeros questionamentos acerca da humanidade francamente apoiada na tecnologia. Nos filmes mais recentes, isto é, dos anos 80 e 90, cada vez mais a noção de individualismo e identidade tem sido posta à prova, conscientemente ou não, através da abordagem das novas tecnologias e seu impacto sobre a sociedade. Com certeza, na perspectiva da pós-modernidade, surgem novos horizontes de debate que não os inerentes ao século XIX, os quais consagraram formas literárias como o romance e consolidaram os valores da industrialização e do liberalismo.

Schopenhauer (1999, p. 49) defendia que: “No fundo, somos unos com o mundo, muito mais do que estamos acostumados a pensar: sua essência íntima é nossa vontade; seu fenômeno, nossa representação”. Para o filósofo austríaco,

“Teremos sempre noções falsas sobre a indestrutibilidade de nosso ser verdadeiro pela morte, enquanto não nos decidirmos a começar a estudar tal característica nos animais, em vez de arrogarmos apenas a nós uma indestrutibilidade especial, sob o ambicioso nome de imortalidade. Porém, essa pretensão, e a limitação de concepção que dela procede, é o único fator em razão do qual a maior parte dos homens se opõe de modo tão obstinado a reconhecer a verdade manifesta que, no essencial, somos idênticos aos animais: verdade que faz os homens tremerem diante da menor alusão ao nosso parentesco com os animais.” (SCHOPENHAUER, 1999, p. 44)

A tecnologia tem expandido os limites da vida e do humano, tornando esmaecidas muitas fronteiras conceituais. Esse panorama, por sua vez, entusiasma a busca pela imortalidade, ou pelo menos a aproximação de uma “imortalidade prática”. Zygmunt Bauman sugere o seguinte diagnóstico da nossa realidade das relações sociais em face do avanço técnico-científico e da perspectiva da imortalidade, coincidente em muitos aspectos com o panorama descrito nos filmes citados anteriormente:

“Com a tecnologia de transplante e substituição de órgãos, a ciência médica contemporânea adquiriu meios eficientes para prolongar a vida. Mas a própria natureza dessa tecnologia acima de tudo, embora não unicamente, o seu custo exorbitante obsta a sua aplicação universal. O acesso à vida mais longa já está tecnologicamente estratificado. Poder-se-ia razoavelmente esperar que esses efeitos estratificadores se tornassem ainda mais acentuados uma vez que o prolongamento da vida cruza o limiar da “imortalidade prática”. Numa inversão drástica da estratégia moderna de sobrevivência “coletivizada”, a imortalidade biológica tem toda possibilidade de se transformar em um fator e um atributo de individualização a conservação dos “mais merecedores”. Como outrora foi o direito de viver eternamente na memória humana, o direito à perpetuidade da existência biológica necessitaria ser obtido (ou herdado, no que diz respeito a isso). É muito provável que se transforme na aposta mais valorizada e cobiçada no jogo competitivo da auto-afirmação individual.” (BAUMAN, 1997, p. 198)

Bauman aposta na tecnologia da longevidade ou perpetuação como moeda forte do crescente processo de individualização, sendo que a condição liberal e pós-moderna notadamente favorece essa expectativa. E, ainda segundo o autor polonês, nossa atual conjuntura vem conduzindo à “substituição da imortalidade dos vivos pela imortalidade de objetos mortos” (1997, p. 202), ou seja, a imortalidade pela cultura material: a espécie humana vem perdendo sua imunidade e especificidade, tornando-se imortalizada como uma espécie inumana. A essa altura torna-se particularmente interessante o paralelo com o filme *A.I. Artificial Intelligence* (2001), de Steven Spielberg. No filme de Spielberg que deu continuidade a um projeto inicialmente idealizado por Stanley Kubrick, o único vestígio da humanidade e elo de ligação entre a cultura humana e a cultura sucessora dos “mecas” será a imagem perpétua do homem um artefato técnico que simula fielmente a espécie de seu criador, maravilhoso por sinal e, obviamente, não desprovido de auto-consciência e muitos outros dos ingredientes componentes de um legítimo *self* acentuadamente humano.



Mas já houve ocasiões em que a imortalidade foi desdenhada. Bauman (1997, p.191) relembra que, no conto *O Imortal*, do escritor argentino Jorge Luís Borges, o personagem Joseph desencanta-se com os tesouros da imortalidade traduzidos num castelo totalmente desprovido de sentido e finalidade, mas repleto da solidão e fastio de tempos imemoriais e da existência fadada a um futuro de repetição *ad infinitum*. Segundo o pensador polonês,

“... na vida humana, tudo conta, porque os seres humanos são mortais e sabem disso. Tudo o que os mortais humanos fazem tem sentido devido a esse conhecimento. (...) Estar ciente da mortalidade significa imaginar a imortalidade, sonhar com a imortalidade, trabalhar com vistas à imortalidade ainda que, como adverte [o escritor Jorge Luís] Borges, seja somente esse sonho que enche a vida de significado, enquanto a vida imortal, se algum dia alcançada, traria somente a morte do significado.” (BAUMAN, 1997, p.191)

Talvez, no futuro, a morte não seja mais um “problema”, algo a ser obstinadamente contornado ou superado artificialmente pela vocação humana. Embora atravessemos um processo de individualização acentuado, típico de uma sociedade capitalista pós-moderna, havemos de considerar outras maneiras de se situar no mundo. Naturalmente, o cinema e aqui me refiro especialmente ao cinema de Hollywood tem refletido o paradigma do indivíduo, tão caro ao panorama social, econômico e cultural do ocidente de hoje. Entretanto, nesse mesmo cinema podemos encontrar, quer passivamente, quer ativamente, elementos de questionamento da conjuntura atual.

■ ■ ■ ■

**Résumé:** Un thème qui depuis des années est objet de débat dans le cinéma de science-fiction est celui du dépassement de la mort. Envisageant l'horizon de la bioéthique, le propos de l'article est d'analyser comment ce genre cinématographique montre le thème du dépassement de la mort, en recourant aux expérimentations les plus diverses et à des bricolages bizarroïdes, du voyage dans le temps à la cryogénie, du clonage à la réalité virtuelle.

**Mots clés:** Science-fiction. Science. Bioéthique.

**Abstract:** One theme that has been discussed by science fiction cinema for years is the overcoming of death. Bearing in mind bioethics, the aim of this article is to analyze how this cinematographic genre deals with the overcoming of death inasmuch as it resorts to the most diversified experiments and bizarre objects, from time journey to cryogenics, from cloning to virtual reality.

**Keywords:** Science fiction. Science. Bioethics.

## Referências

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BAZIN, André. *O cinema*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HUGHES, James J. A criônica e o destino do individualismo. *Mais!, Folha de S. Paulo*, domingo, 4 de setembro de 2001.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1993.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Da morte, metafísica do amor, do sofrimento do mundo*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

\_\_\_\_\_. O mundo como vontade e representação. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

SPIELBERG, Steven. 2001. *A.I. – Artificial Intelligence (A.I. – Inteligência Artificial)*. Estados

## Filmografia

Unidos, 35 mm, cor, 146 min.

SCOTT, Ridley. 1982. *Blade Runner (Blade Runner – O Caçador de Andróides)*. Estados Unidos, 35 mm, cor, 117 min.

OSHII, Mamoru. 1995. *Kôkaku kidôtai (O Fantasma do Futuro)*. Japão e Reino Unido, 35 mm, cor, 82 min.

MURPHY, Geoff. 1992. *Freejack (Freejack – Os Imortais)*. Estados Unidos, 35 mm, cor, 110 min.

NICCOL, Andrew. 1997. *Gattaca (Gattaca)*. Estados Unidos, 35 mm, cor, 101 min.

WACHOWSKY, Andy e WACHOWSKY, Larry. 1999. *Matrix (Matrix)*. Estados Unidos, 35 mm, cor, 136 min.

SPOTTISWOODE, Roger. 2000. *The 6<sup>th</sup> Day (O Sexto Dia)*. Estados Unidos, 35 mm, cor, 123 min.

# Cineplástica(s): Deleuze, leitor de Élie Faure

Réda Bensmaïa

Departamento de Estudos Franceses da Brown University

**Resumo:** Este artigo comenta as ressonâncias entre as idéias precursoras de Élie Faure acerca da potencialidade dos recursos plásticos do filme e o pensamento deleuziano do cinema. O autor mostra como as descobertas intuitivas de Faure em *Fonction du cinéma* ganharam uma dimensão conceitual em *A imagem-tempo*, de Gilles Deleuze.

**Palavras-chave:** Artes plásticas. Teoria do cinema. Estética.

Quando Deleuze se refere aos textos de Élie Faure, parece que o que lhe interessa, em uma primeira abordagem, são as teses relativas ao cinema como “a combinação coletiva da enunciação”, como a arte que ainda é capaz de mobilizar as massas, de reuni-las e de fazê-las comungar uma mesma visão do mundo o cinema como arte “católica”. No capítulo intitulado “O Pensamento e o Cinema”, em *A Imagem-Tempo*, Deleuze, ao abordar pela enésima vez o problema da crença no cinema, faz referências explícitas ao trabalho de Faure: “Claro, desde o início o cinema teve uma relação especial com a crença. Há uma catolicidade do cinema (...). No catolicismo não vemos uma grande *mise en scène*, assim como no cinema, um culto que substitui das catedrais, como dizia Élie Faure?” (DELEUZE, 1990, p. 206). E, de fato, é em Élie Faure que se encontra uma das primeiras defesas do cinema como “núcleo do espetáculo comum que o homem reclama [e] perfeitamente suscetível de assumir um caráter grave, esplêndido, emocionante, religioso mesmo, no sentido universal e majestoso dessa palavra.”<sup>1</sup> (1964, p. 22)

O que fascina Élie Faure no cinema é seu caráter coletivo e seu poder de agremiação e de comunhão. Ele afirma que o teatro, a música, a dança, o afresco, a arquitetura e até mesmo a pintura teriam perdido seu poder de atração e de comunhão (dos homens) e o cinema teria tomado seu lugar. Em “La Cinéplastique”, pode-se ler: “o cinema não tem nada em comum com o teatro, a não ser o fato de *ser somente aparência e a mais exterior e a mais banal das aparências*: é como o teatro, a dança, o esporte, a procissão, um espetáculo coletivo com a intermediação de um ator” (FAURE, 1964, p. 22, grifo nosso). Esse será o *leitmotiv* da maior parte dos textos que Élie Faure consagrará ao cinema e à sua especificidade em relação às outras artes plásticas. A tese que sustenta tais afirmações é a de que “por mais longe que retornemos no tempo, veremos que foi preciso, para todos os povos da terra e de todos os tempos, um espetáculo coletivo que pudesse reunir todas as classes, todas as idades, e, geralmente, os sexos, em uma comunhão unânime, exaltando o poder rítmico que define, em cada um deles, a ordem moral” (FAURE, 1964, p. 19).

Gilles Deleuze não irá tão longe, sem dúvida, no sentido desse otimismo ecumênico, mas ele guardará a lição de Élie Faure, sobretudo quando se tratar de aprofundar a idéia de uma crença da qual, de certa maneira, o cinema seria o portador: uma arte que estaria destinada, em uma sociedade democrática, (...) a tornar-se “a arte da multidão, o centro poderoso da comunhão em que novas formas sinfônicas nascerão no tumulto das paixões utilizadas para fins estéticos, capazes de elevar o coração” (FAURE, 1964, p. 22).

Sabe-se, por outro lado, o lugar que Deleuze dará à crença e o papel que, para ele, o cinema iria poder representar em uma transfiguração do mundo. Ele não hesitará em escrever: “O fato moderno é que já não acreditamos mais neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos atingem, o amor, a morte, como se eles nos dissessem respeito apenas pela metade” (DELEUZE, 1990, p. 207). E, depois de um desvio que passa pelo intercessor privilegiado que, para ele, foi Jean-Luc Godard nos livros sobre a teoria do cinema, ele acrescenta que “é preciso que o cinema filme não o mundo, mas a crença no mundo, nosso único vínculo” (DELEUZE, 1990, p. 207). Trata-se de uma

<sup>1</sup> Todas as citações diretas (textuais) e indiretas (livres) do texto de Élie Faure foram extraídas de *Fonction du cinéma* (Paris : Gonthier, 1964). Quando julgou necessário, o autor do artigo indicou o título do capítulo em questão.

afirmação relevante, mas que, por não mostrar o que ela deve a Élie Faure, nem sempre foi compreendida e permaneceu enigmática: Deleuze católico?

Esse é um dos grandes encontros entre Élie Faure e Deleuze. Mas, apesar de ser uma das referências mais explícitas no texto, ela não é a mais importante ou a mais significativa e não se relaciona ainda, diretamente, ao tema em questão aqui, ou seja, à dimensão plástica do cinema. Uma dimensão que, como se sabe, Élie Faure foi um dos primeiros a descobrir na sua especificidade radical. É bom lembrar a clareza e a força da formulação da tese relativa à plástica do cinema que abre o ensaio de “La Cinéplastique” em *Fonction du Cinéma*: “O cinema é primeiramente plástico: ele representa, de certa forma, uma arquitetura em movimento que deve manter um acordo constante, um equilíbrio dinamicamente contínuo entre o meio e as paisagens em que ela se edifica e desaba. Os sentimentos e as paixões são quase que um pretexto destinado a dar alguma seqüência, alguma verossimilhança à ação” (FAURE, 1964, p. 24). O propósito está, então, claro: o cinema inova e marca com seu selo o domínio estético, não porque ele tomaria o lugar do teatro, do romance ou da dança do drama de uma maneira geral, mas porque, “independente da atuação dos cinemáticos”<sup>2</sup> e graças à riqueza de seus recursos sensíveis, ele permite estabelecer essas “relações múltiplas e incessantemente modificadas com o meio, a paisagem, a calma, o furor, o capricho dos elementos, das luzes naturais ou artificiais, do jogo prodigiosamente mesclado e nuançado dos valores” (FAURE, 1964, p. 26). O que é preciso, em todo caso, revelar, e do que não se pode mais duvidar, é “que o ponto de partida dessa arte é primeiramente plástico” (FAURE, 1964, p. 27).

Quando, aliás, Élie Faure tenta definir aquilo a que o qualificativo de “plástico” remete, é uma vez mais para delimitá-lo a partir do cinema (essa “arte desconhecida” (1964, p. 26), como ele gosta, às vezes, de dizer):

“Não nos enganemos sobre o sentido da palavra ‘plástico’. Ela freqüentemente evoca formas ditas esculturais, imóveis, incolores e que levam rapidamente ao cânone acadêmico, ao heroísmo militar, às alegorias açucaradas, sucateadas, de papelão ou sebosas. A plástica é a arte de expressar a forma em repouso ou em movimento, por todos os meios em poder do homem: alto-relevo, baixo-relevo, gravura sobre parede, ou sobre o cobre, ou sobre madeira, ou sobre pedra, desenho em todas as suas formas, pintura, afresco, dança, e não me parece de forma alguma audacioso afirmar que os movimentos ritmados de um grupo de ginastas, de um desfile, de uma procissão ou militar tocam bem mais de perto o espírito da arte plástica que os quadros de história da Escola de David.” (FAURE, 1964, p. 25).

Nessas condições, parece que o encontro torna-se dialógico e produtivo, especialmente no nível da reflexão que Faure e Deleuze fazem do cinema como máquina de efeitos plásticos. Eu penso que, de fato, o que interessou Deleuze nas teses de Faure sobre o cinema é o que eu chamaria de sua presciência, não só do que o cinema tornar-se-ia, mas, também, de algumas de suas potencialidades, ou, como ele dirá, seu segredo: as intuições geniais que ele havia tido da faculdade de que o cinema tem de renovar radicalmente

<sup>2</sup> Faure utiliza o termo *cinémime* para designar o novo tipo de artista inventado pelo cinema e cujo melhor representante, é, aos seus olhos, Carlitos, o personagem vivido por Charles Chaplin. O *cinémime* é uma figura que conjuga certos traços do autor, do ator e do mímico, dotado de uma autonomia criativa que ultrapassa a simples representação de um papel, capaz de dar um corpo sensível aos elementos formais do drama plástico característico do cinema. Faure imaginava que, com o gradativo domínio autoral dos recursos plásticos pelo cineplasta, o *cinémime* tenderia a desaparecer ou a se especializar. Para preservar a singularidade do sentido do termo, optamos pelo neologismo cinemímico. (N.T.)



as relações entre as imagens cinematográficas e as relações que elas mantêm com os outros componentes da imagem fílmica: a palavra, certamente, os sons, os barulhos, os contrastes de cores e de tons e, evidentemente, a música! Tantas relações que, como tentarei mostrar, já eram intuídas nas noções de cineplastia, de cineplasta e de cinemímicos, mas o interesse de Deleuze orienta-se, também, a partir da reflexão que Faure conduziu sobre os conceitos próprios do cinema, sobre seu automatismo intelectual, por exemplo (já naquela época), e, de uma maneira mais geral, sobre o que ele chamará de seu valor místico:

“Fique tranqüilo, nós temos tempo, o cinema apenas começa. A nova fé encontrará nele seu espaço estético, como o catolicismo encontrou o seu nas frias basílicas de Roma, que sua paixão povoou, animou, inflamou. A fé vem de um acordo obscuro entre o desenvolvimento intrínseco da própria arte e o místico que ela é chamada a servir (...). Não é do exterior e por meio do tema em si que nós pedimos ao cinema nossa educação. É de sua própria natureza que nós esperamos essa benevolência. O cinema é antes de tudo um revelador inesgotável de novas passagens, de novos arabescos, de novas harmonias entre os tons e os valores, as luzes e as sombras, as formas e os movimentos, a vontade e seus gestos, o espírito e suas encarnações.”(FAURE, 1964, p. 51)

Eu penso que foi esse otimismo afirmativo e ontológico do problema estético ligado ao cinema, essa atenção àquilo que é novo na arte e a pedagogia cinematográfica que atraíram Deleuze. Mas são também, de maneira muito mais específica, tais intuições sobre a natureza do automatismo do cinema<sup>3</sup> e o monismo transcendente que ele condiciona, que nos obrigam a pensar que se trata aí de outras coisas além de um encontro fortuito. Há, enfim, a tentativa constantemente reiterada nos textos de Faure de não reduzir o cinema a um simples instrumento mecânico de reprodução do movimento ou de produção de dramas psicológicos. Em uma passagem em que se acredita estar lendo Deleuze, Faure escreverá:

“Na verdade, é seu próprio *automatismo material* que faz surgir, do interior dessas imagens, *esse novo universo* que ele impõe pouco a pouco ao *nosso automatismo intelectual*. É assim que aparece, de uma luz que cega, a subordinação da alma humana às ferramentas que ela cria, e reciprocamente. Entre tecnicidade e afetividade, uma reversibilidade constante se confirma. Nós nos encontramos na presença de um *monismo transcendente*, objetivamente demonstrado...”(BENSMAIA, 1992, p. 56).

As teses sobre o automatismo espiritual e sobre o cinema como autômato espiritual, que atravessam *A Imagem-Tempo*, são uma resposta a isso:

“Os autômatos de relojoaria, mas também os autômatos motores, em suma os autômatos de movimento, davam lugar a uma nova raça, informática

<sup>3</sup> Cf. Réda Bensmaïa, Les Transformateurs-Deleuze ou le cinéma comme 'automate spirituel'. In: *Cinéma/Studio* (Número especial sobre Gilles Deleuze, Italie, Juin 1992). Nesse artigo, tentei dar conta do lugar que Deleuze dá à noção de autômato, de automatismo, e disso que ele chama de o autômato espiritual na sua concepção de cinema.

e cibernética, autômatos de cálculo e de pensamento, autômatos para a regulação e *feedback* (...). E, sob formas muitas vezes explícitas, os novos autômatos iriam povoar o cinema, para o melhor e para o pior (o melhor seria o grande computador de Kubrick em 2001), e tornar a lhe dar, especialmente pela ficção científica, a possibilidade de enormes encenações que o impasse da imagem-movimento havia provisoriamente eliminado. Mas novos autômatos não invadem o conteúdo sem que um novo automatismo lhes assegure uma mutação da forma (...). Em todos esses sentidos, o novo automatismo espiritual remete, por sua vez, aos novos autômatos psicológicos”(DELEUZE, 1990, p. 315).

É, como se sabe, essa mutação da forma que determina em Deleuze as transformações e inovações plásticas: a nova imagem não terá mais interioridade que exterioridade e irá se referir, a partir de então, a espaços “reversíveis e não suscetíveis de sobreposição”; ela perderá sua dimensão direcional

“em favor de um espaço ‘onidirecional’ que está sempre variando seus ângulos e coordenadas, trocando a vertical e a horizontal. E a ‘própria’ tela (...) não parece mais remeter à postura humana como uma janela ou ainda um quadro, mas constitui antes uma mesa de informação, superfície opaca sobre a qual se inscrevem ‘dados’, a informação substituindo a Natureza, e o cérebro-cidade, o terceiro olho, substituindo os olhos da Natureza.”(DELEUZE, 1990, p. 315)



Mas o que me parece aproximar mais os dois pensadores, fora (ou além de) essa “subordinação da alma aos instrumentos que ela cria” subordinação que indica uma sensibilidade extremamente fina em relação à natureza muito especial do maquinismo cinematográfico, é sua relação com o audiovisual, o “arquivo audiovisual”, como diz Deleuze. Para Faure e para Deleuze, há disjunção e não síntese dialética entre o falar e o ver, entre o visível e o enunciável, e, no que concerne ao cinema, entre a imagem e o som (seja no momento em que o falante intervém, seja quando se trata da música, dos barulhos e das diferentes formas de enquadramento e de desenquadramento sonoros). Sabe-se que, para Deleuze, “o que se vê não se encontra nunca no que se diz”, e, inversamente, “o arquivo, o audiovisual é disjuntivo”(DELEUZE, 1986, p.71).

Essa dimensão do pensamento de Deleuze foi insistentemente ressaltada o que eu chamaria de seu spinozismo, mas penso não se fez referência à leitura que ele fez dos trabalhos de Élie Faure. Há, entretanto, muitas passagens nos textos de Faure que mencionei que permitem estabelecer precisamente essa filiação. Pode-se facilmente mostrar que é a discordância das faculdades, a

cisão dos componentes fílmicos, o paralelismo das dimensões sonora, musical e falante que levam Faure às intuições do que ele chama de *cineplástica*; ou que, inversamente, a cineplástica é a “presciência”, também para Faure, disso que Deleuze chamará de heautonomia da nova imagem audiovisual: “A heautonomia das duas imagens não suprime, mas reforça a natureza audiovisual da imagem, consolida a conquista do audiovisual”(DELEUZE, 1990, p. 300), ou ainda: “O que constitui a imagem audiovisual é uma *disjunção*, uma *dissociação* do visual e do sonoro, ambos heautônomos, mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um ‘irracional’ que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo”(DELEUZE, 1990, p. 303, grifo nosso). É, em suma, a sensibilidade de Élie Faure a essa dimensão do cinema que condiciona o laço que ele estabelecia claramente e nisso ele antecipava os desenvolvimentos teóricos que Deleuze faria mais tarde entre o cinema, a produção de uma imagem direta do tempo e o pensamento. De fato, em “*Mystique du Cinéma*”, Élie Faure escrevia:

“Descobre-se imediatamente no cinema a realização concreta das intuições filosóficas que floresciam no final do século XIX. Ele projeta a duração nos limites planos do espaço. O que digo? Ele faz da duração uma dimensão do espaço, o que confere ao espaço uma nova e imensa significação de colaborador ativo do espírito e não mais passivo. O espaço cartesiano tem, desde o Cinema e graças ao Cinema, somente um valor, se posso dizer, topográfico. Praticamente, dois planos, que os filósofos acreditavam impenetráveis, fundem-se um ao outro para sempre.”(FAURE, 1964, p. 60).

Está estabelecido, então, a partir daí, um outro laço com o pensamento de Deleuze sobre o cinema o que poderíamos dizer, pastichando o próprio Deleuze quando fala de Spinoza e de Nietzsche, a “grande identidade Faure-Deleuze”(ZAOUI, 1995). Mas seria ater-se a um nível demasiado empírico e descritivo, limitar-se a uma simples comparação termo a termo dos elementos constitutivos de cada pensamento.

O que é certo é que, por mais próximo que elas estejam de certos motivos do pensamento de Deleuze, as reflexões de Élie Faure permanecem sempre em nível intuitivo, para não dizer impressionista: se as relações que existem entre cinema e pensamento, imagem-movimento e imagem-tempo, cinemático e cineplasta estão bem delineadas, elas nunca dão lugar a um desenvolvimento teórico *sui generis*.

Tudo se passa como se Faure tivesse parado na intuição de um fenômeno que ele chama “drama plástico em ação”, “novo poema plástico”, “sinfonia movente”(1964, p. 29-31), ou ainda “tragédia cineplástica” sem nunca chegar verdadeiramente a produzir o conceito. É bom lembrar que é Élie Faure quem, no curto texto intitulado “La Prescience du Tintoret” não hesita em atribuir a esse último o pressentimento daquilo que o cinema ia fazer no plano plástico e em dizer que foram os oitocentos personagens do *Paraíso* de Tintoretto que lhe haviam inspirado a aproximação entre esse “drama espacial [e plástico] permanente”, que é o imenso afresco “cinematográfico”:

“Tintoretto não procura essas combinações de linha e esses equilíbrios de movimento, que o filme revela e inspira hoje a alguns, para tirar disso, por uma espécie de jogo espiritual, um arabesco melódico. Ele o pressente, o que é mais grandioso, e lança mão disso, já com todos os elementos combinados que o cinema nos impõe, como de uma inumerável orquestra visual (...). Olhe essas paisagens profundas em que as luzes e as sombras se alternam, etc ...” (FAURE, 1964, p. 9)

Em *La Cineplastique*, Élie Faure será ainda mais explícito: “A cineplástica, de fato, oferece uma particularidade singular que a música sozinha, e em um grau mínimo, apresentou até aqui.” (1964, p. 30)

Poder-se-ia dizer, pastichando o próprio Élie Faure, que ele pressentiu certos conceitos (da teoria do que estava por vir) do cinema. O certo é que ele não se contentou em fazer essas combinações que “amalgamam”, de certa forma, cinema e pintura, cinema e teatro, cinema e fotografia, cinema e afresco ou pintura tantas comparações, que, para ele, não podiam chegar a nenhum esclarecimento concreto e não permitiam compreender a verdadeira “natureza” (da dimensão plástica) do cinema. Uma dimensão que para ele fracassava sistematicamente, cada vez que se tentava reduzir o cinema a uma dimensão das artes plásticas que o tinham precedido. Assim, quando Élie Faure evoca, como o fazem outros críticos de seu tempo, os encontros ou outras fusões entre esses diferentes regimes ou linguagens artísticas, é para mostrar, logo em seguida, a caduquice ou inadequação do amálgama. Quando ele confronta uns com os outros, nunca é para mostrar sua semelhança ou ainda menos para adicionar ou mesmo fundir seu poder imagético particular, mas, na melhor das hipóteses, para submetê-los a uma analogia de proporcionalidade que salvaguarde sua radical heterogeneidade. Ele escreve, ainda:

“Eu disse, a propósito do cinema, tantas besteiras quanto os outros. Nós estávamos, há muito tempo, tão acostumados a fixar nossos modos de expressão em formas muito definidas pintura, escultura, música, arquitetura, dança, literatura, teatro, a própria fotografia, que cada um de nós tendia a trazer ao cinematógrafo a expressão dessas formas que cultivávamos mais facilmente antes. A maior parte, no início, fazia dele algo dependente do teatro, outros o ligavam à música, outros à plástica em geral, e eu era desses últimos. Eu creio sempre, aliás, que o cinema, nos atingindo por intermédio da visão, é ainda a educação plástica que nos prepara melhor para compreendê-lo. Mas aí está tudo. O cinema não é nem a pintura, nem a escultura, nem a arquitetura, nem a dança, nem a música, nem a literatura, nem o teatro, nem a fotografia. Ele é simplesmente o cinema. E o cinema é ao menos tão diferente de cada uma dessas oito linguagens que cada uma dessas oito linguagens pode diferenciar-se de todas as outras, etc.” (FAURE, 1964, p. 29-31).

Ou seja, para Élie Faure, as artes não se parecem. É antes por suas diferenças o sistema diferencial de ritmo, de formas, de movimentos, etc. que elas se comunicam e podem, eventualmente, se enriquecer. Ele dirá: “há, entre o

cinema e as sociedades que se desenham com nossa cumplicidade ou apesar de nossa resistência, as mesmas relações que houve na Idade Média (...) entre a arquitetura e a sociedade dita cristã na Europa, entre a arquitetura e a sociedade dita budista na Ásia”(FAURE, 1964, p. 49), e se lhe acontece de convocar esse ou aquele parâmetro plástico ou dramático para um momento



de confrontação, conclui que “o cinema não tem nada de comum com o teatro”(FAURE, 1964, p. 23), nada de comum com a pantomima, o afresco, a música ou a pintura, e que, no máximo, e somente em algumas relações, a referência à dança se mantém.

Élie Faure afirma plenamente sua presciência, no mesmo livro, no curto texto poder-se-ia dizer, o “curto tratado” intitulado “La Danse et le Cinéma”: “A dança é uma arte negligenciada. O cinematógrafo, uma arte nascente. Mas o cinema e a dança poderiam nos fornecer o segredo das relações de todas as artes plásticas com o espaço e as figuras geométricas que nos dão, ao mesmo tempo, a medida e o símbolo”. E

acrescenta imediatamente: “A dança, em todas as épocas, como o cinema amanhã, esteve encarregada de reunir a plástica à música, pelo milagre do ritmo ao mesmo tempo visível e audível, e de fazê-las entrar vivas, na duração do tempo e nas três dimensões do espaço ...” (FAURE, 1964, p. 11).O que esse texto mostra é que Faure já tem uma idéia muito clara do conceito, da plasticidade ou, se preferir, da dimensão plástica do cinema. Uma dimensão que ele não confunde com as artes plásticas. Faure é nesse sentido, com Jean Epstein, o primeiro teórico da plasticidade do cinema.

Kant dizia, na *Crítica da Razão Pura*, que “uma intuição sem conceito é vazia” e que “um conceito sem intuição sensível é cego”. A invenção da teoria do esquematismo transcendental é o que para Kant preencherá o vazio que separa a intuição sensível do conceito que lhe é correspondente. Minha hipótese de leitura é que, para Deleuze, o caráter híbrido e intuitivo das teses de Élie Faure sobre o cinema e, em particular, suas teses sobre a dimensão plástica do cinema representarão os esquemas transcendentais para conceitos que estão para ser produzidos; enquanto as categorias que ele cria para caracterizar a singularidade do jogo de formas e da linguagem cinemática cineplasta, cinemímico, drama ou ensaio plásticos, etc. representarão quase *personagens conceituais*<sup>4</sup>.

Da mesma forma que é graças ao personagem conceitual do Idiota que Descartes pode criar o conceito do *Cogito*; é graças ao personagem conceitual do *cineplasta*, criado por Élie Faure, que Gilles Deleuze poderá começar a balizar de alguma forma o plano de imanência específico do cinema. Como no belo artigo “Relações entre os Tipos Psicossociais e o Personagem Conceitual”, em que Isabelle Ginoux escreve:

<sup>4</sup> A noção de personagem conceitual foi criada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *O que é a filosofia?* (Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998).

“Somente um idiota (como pensador privado, rico somente de seu pensamento natural e decidido a pensar por ele mesmo) é capaz de atravessar

a provação da dúvida que faz tábula rasa de todos os conhecimentos que ocupam a cabeça dos sábios e dos professores públicos, para alcançar seguramente a idéia clara e distinta e proferir, enfim, sua ‘idiotia’: *Cogito ergo sum*, penso logo existo. Em um movimento que terá constituído nele mesmo uma nova imagem do pensamento, uma nova maneira de se voltar em direção ao verdadeiro e de se orientar no pensamento, em suma, o traço de um novo plano de imanência desembocando na criação de conceitos inéditos.” (1998, p. 97, nota 1).

Como personagem conceitual, o *cinoplasta* abre o caminho para uma nova maneira de pensar o cinema e de trazer à superfície o traço desse novo plano de imanência que é a dimensão plástica do cinema.

É no capítulo consagrado a “O Pensamento e o Cinema” que Deleuze faz espontaneamente referência ao trabalho de Élie Faure. Isso se explica pelo que eu tentei colocar em evidência mais acima, mas também por uma série de outros encontros que não são de modo algum fortuitos: Deleuze recolhe em Faure achados, ou mais exatamente “intuições *ready-made*”, que servirão para ele, quase sempre, de articuladores de análises e, ao final do percurso, de geradores de conceitos (do cinema). Para Deleuze, as intuições de um crítico como Élie Faure desempenharão outra analogia de proporcionalidade a função do esquema transcendental kantiano com relação ao conceito. Há ainda, em *O que é a filosofia?*, uma passagem que permite compreender melhor qual papel as intuições plásticas de Élie Faure puderam representar na estética deleuziana do cinema, quando Deleuze explicita o laço que existe entre o que ele chama de *perceptos* (artísticos, mas é um pleonasma!) e os conceitos. Não é de se surpreender que quando conclua sua reflexão sobre as “figuras estéticas”, essa descoberta aconteceu:



“As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica, [o mesmo que dizer que elas são antes de tudo plásticas! Não fala ele próprio do ‘espectro plástico’ que povoa as obras de arte se referindo a Artaud?]. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e transformações. Mas não é também pelo devir que definimos o conceito filosófico, e quase nos mesmos termos? Todavia, as figuras estéticas não são idênticas aos personagens conceituais. Talvez entrem uns nos outros, num sentido ou no outro, como Igitur ou Zaratustra, mas é na medida em que há sensações de conceitos e conceitos de sensação. Não é o mesmo devir.” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 229)

Traduzamos o alcance dessa reflexão, segundo nosso entendimento: tal como os personagens conceituais<sup>5</sup> dos quais fala Deleuze, as noções

<sup>5</sup> Esses últimos não são nem representantes dos filósofos que os empregam nem de sua filosofia, mas agentes de enunciação que permitem ao filósofo separar-se de uma subjetividade suposta qualquer, de colocar em perspectiva seu discurso e de atravessar o plano do pensamento a partir do qual sua própria filosofia torna-se possível. Cf. Pierre Zaoui: Os personagens conceituais em contrapartida [diferentes de simples mandatários] operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor...

que Élie Faure inventa para tentar dar conta da idiosincrasia do cinema cineplasta, cinemímico, ensaísta plástico, etc terão para Deleuze o status dessas sensações de conceitos, desses pequenos cenários que antecipam e preparam o terreno para a criação dos verdadeiros conceitos do cinema: eles imitam o conceito que está para vir sem poder verdadeiramente o formular.

Um exemplo para ilustrar meu propósito: Élie Faure evoca bem a questão e quão importante é para ele! do ordenamento das imagens na sua “Vocation du Cinéma”, mas ele não se aventura, senão muito raramente, em uma análise detalhada, e porque não dizer teórica, do status particular da montagem, do corte ou do impacto da combinação imagem/som/fala/música. É novamente à categoria “homem” que ele reporta, por exemplo, quando se trata de nomear a instância da composição que está em questão no cinema: “O cinema grava mecanicamente as imagens. Mas quem, então, se não o homem, escolhe essas imagens para ordená-las?” (FAURE, 1964, p. 72-73). E quando cria os personagens conceituais do cineplasta ou do cinemímico, é com hesitação e sem saber exatamente onde situá-los ou em qual filiação: “Discute-se para saber, escreve ele, se o autor do roteiro cinematográfico eu hesito em criar a palavra cineplasta deve ser um escritor ou um pintor; o cinemímico, um mímico ou um ator. Carlitos resolve todas essas questões: uma arte nova supõe um artista novo” (FAURE, 1964, p. 28).

A questão está lançada e aqui permaneceremos. É verdade que esses “personagens” foram produtivos: foram eles que permitiram a Élie Faure colocar em evidência a especificidade e a importância da dimensão plástica do cinema, por exemplo, e é nesse sentido que eles terão para Deleuze o status de verdadeiros personagens conceituais, verdadeiras “paradas do pensamento”<sup>6</sup> ou “intuições pré-conceituais” que evocam seu conceito, mas que não o expõem, não o produzem verdadeiramente. A paixão de Deleuze será justamente essa: produzir conceitos. É assim que Deleuze os lerá para transformá-los e integrá-los em sua teoria do cinema: como sensações de conceitos, ou melhor, como encenações ou dramatizações de conceitos (que estão por vir, para criar, para especificar). E é isso que talvez permita compreender melhor o que Gilles Deleuze nos diz na conclusão de *A Imagem-Tempo*: “Uma teoria do cinema não é ‘sobre’ o cinema, mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas (...). É pela interferência<sup>7</sup> de muitas práticas que as coisas se fazem, os seres, as imagens, todos os gêneros de acontecimentos” (DELEUZE, 1990, p. 331-332).

Pode-se afirmar que, relendo os textos de Élie Faure, Gilles Deleuze procurava menos recuperar ou criticar essa ou aquela de suas teses, mas assim como fez com os “personagens conceituais” fornecidos pelos outros “intercessores” que atravessam seus textos (Artaud, Godard, Robbe-Grillet, Duras, Blanchot, etc.), ele procurava mais distinguir o plano de imanência perfeitamente singular que o percurso deles lhe permitia traçar em proveito de sua própria filosofia (ZAOUI, 1995).

“Os grandes diretores de cinema”, escrevia Deleuze concluindo seu livro

<sup>6</sup> Eu pasticho aqui e transponho, para o meu propósito, o que Deleuze diz da vida em Bergson: a vida como *movimento* aliena-se na *forma* material que ela suscita; atualizando-se, diferenciando-se, ela perde contato com ela mesma [isto é, com a virtualidade que está no fundamento de sua existência]. Toda espécie é então uma *parada de movimento*; diria-se que o ser vivente gira em torno de si mesmo e fecha-se. (Cf. DELEUZE, 1966, p. 108).

<sup>7</sup> A propósito do problema das interferências entre as disciplinas, reportaremos-nos com interesse à distinção que Deleuze e Guattari estabelecem entre os três tipos de interferências que existem entre a Arte, a Ciência e a Filosofia e destacaremos aquela de natureza intrínseca, que surge: quando conceitos e personagens conceituais parecem sair de um plano de imanência que lhes corresponderia, para escorregar sobre um outro plano, entre as funções e os observadores parciais, ou entre as sensações e as figuras estéticas; e o mesmo vale para os outros casos... (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 278).

sobre o cinema, “são como os grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos; até mesmo Hawks, que não queria teorias, até Godard quando finge desprezá-las. Os conceitos do cinema não são dados no cinema”(DELEUZE, 1990, p. 332).

Os conceitos do cinema não são dados no cinema, mas produzidos, criados pela filosofia. Tivemos oportunidade de ver que eles podiam ser intuídos por um crítico sem ambição filosófica declarada, quando esse se dedicava a refletir sobre o cinema. Trata-se de um encontro puramente acidental, fortuito? Quando se sabe que Élie Faure foi aluno de Bergson<sup>8</sup>, uma parte do “mistério” de um tal encontro pode começar a se dissipar.

Tradução: Alice Loiola



**Resumé:** Cet article est un commentaire des résonnances entre les idées précurseurs d'Élie Faure au sujet de la potentialité des ressources plastiques du film et la pensée deleuzienne du cinéma. L'auteur montre comment les découvertes intuitives de Faure en *Fonction du cinéma* ont gagnées une dimension conceptuelle en *L'image-temps*, de Gilles Deleuze.

**Abstracts:** This article discusses the echoing between the forerunning ideas of Élie Faure about the potential of plastic resources of films and Deleuze's thoughts about cinema. It also shows how Faure's intuitive discoveries in *Fonction du cinéma* got a conceptual dimension in Gilles Deleuze's *A imagem-tempo*.

**Mots clés:** Arts plastiques. Théorie du cinéma. Esthétique.

**Keywords:** Plastic arts. Theory of cinema. Aesthetics.

## Referências

BENSMIAIA, Réda. “Les transformateurs - Deleuze ou le cinéma comme ‘automate spirituel’”. In: *Cinéma/Studio*. Italie, Juin, 1992.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris: PUF, 1966.

FAURE, Élie. *Fonction du cinéma*. Paris: Éditions Gonthier, 1964.

GINOUX, Isabelle. “Relações entre os tipos psicossociais e o personagem conceitual” in VERTRAETEN, Pierre, STENGERS, Isabelle (org.) *Gilles Deleuze*. Paris: Vrin, 1998.

SARRAZIN, Hélène. *A la rencontre d'Élie Faure*, Périgueux. Pierre Falanc Éditeur, 1982.

ZAOUI, Pierre. « La ‘grande Identité’ Nietzsche-Spinoza », *Philosophie*, N° 47, septembre 1995.

<sup>8</sup> Cf. o belo livro de Hélène Sarrazin, *A la rencontre d'Élie Faure*. Périgueux: Pierre Falanc Éditeur, 1982.



FOTOGRAMA COMENTADO



# Cassavetes, o fotograma, o abraço

Maurício Salles Vasconcelos

Faculdade de Letras da UFMG

A partir de uma seqüência de *The Maltese Falcon* (1941), de John Huston, do abraço dado de punho cerrado pela *femme fatale* (Mary Astor) no detetive Marlowe (Humphrey Bogart), *Minnie and Moskowitz* (1971), de John Cassavetes, engendra um comentário sobre o cinema e a solidão do espectador. John Cassavetes extrai a cena-chave à qual sua filmografia parece se contrapor, acrescentada de outra seqüência (o plano final de *Casablanca*, de Michael Curtiz), desta vez não contando com Moskowitz (Seymour Cassel) na audiência, mas já em outra sala, em Los Angeles (território de Hollywood), onde duas mulheres Minnie (Gena Rowlands) e Florence (Elsie Ames) são tomadas, entre os poucos freqüentadores, pela melancolia e, também, pelo encantamento com as imagens e as promessas do cinema.

Num primeiro momento, a crítica que é feita pelas amigas em conversa parece se esgotar na fala (sob o efeito da embriaguez), numa reação subjetiva ao legado ideológico e afectual do cinema americano: uma conspiração tramada desde a infância, no interior dos sonhos mais privados, dissolvente, contudo, ao menor contato com os homens, com o real. O cinema faz com que a gente cresça com o ideal de um amor natural, coincidente com o sentido da vida.

O cineasta pratica, ao longo do filme, uma espécie de decomposição da lógica fatal das imagens, dos encontros entre cinema e platéia, entre o *plot* encantatório da fita clássica e os corpos e as mentes afetados pelo correr das películas, concomitantemente com o transcurso do tempo (são mulheres “marcadas”, uma delas já senhora, na platéia). Pratica uma desmontagem

da cena que culmina com um flagrante fotogramático do cinema e de suas camadas subtextuais (a traição e outros *double crossing over double crossing*, ao gosto sedimentado pelo filme *noir*). No ponto em que a intenção velada da *femme* deixa-se registrar.

Se *Minnie and Moskowitz* tem seu encerramento no abraço dado pela protagonista no bebê e nos membros idosos de uma família tardia, não se deve omitir o dado de que tal coroamento, tal celebração, ultrapassam a função de um simples antídoto às imagens duplicadas, desdobradas da trama estritamente roteirística e de perfis/estereótipos da narrativa fílmica. Nítida se apresenta a recusa do diretor em se tornar *imagem* de alguma fórmula. Cassavetes não é um modelo programável de cineasta artesão, “caseiro”, “autoral”, por mais que as produções atuais persigam algumas de suas trilhas, como se vê em realizadores veteranos (Woody Allen e Domingos de Oliveira), em novatos (o ator inglês Gary Oldman e seu *Nill by Mouth*), para não se falar nas cenas *indie all over the world*, que o têm como ícone (nas quais se inclui o nome do próprio filho de John, Nick).

O nome Cassavetes se mostra como uma verdadeira empresa um empreendimento que conta com a mulher, outros familiares e amigos, capaz de imprimir cenas de um encontro, de um registro felizes do cinema, sem que se atenuem o empenho de uma construção sinuosa, produzida por choques de toda ordem no trajeto do filme e na ação dos personagens. Tudo o que acontece através de uma cuidadosa destituição do império de efeitos, de cenas e *closes* já testados para a consolidação da máquina do cinema como equivalente à serialização de um trabalho que só conduz ao entretenimento, ao passatempo no convívio com as imagens que correm. Ou, mesmo, no que se refere a uma idéia de arte ou anti-arte vitalista já inscrita contra a instituição-cinema, imobilizada dentro de um segmento previsível, dentro de uma embalagem “experimental” de atitudes e contrafações.

Minnie e Moskowitz entrelaçam seus nomes, seu filme, num piquenique. A um só tempo, arquivo/álbum-de-família e auge de um olhar especulativo da presença humana no quadro em movimento da arte/indústria das imagens, o cinema aqui se mostra como o alcance de um ponto fotogramático. Cassavetes não é fotográfico, nem roteirístico, compactado que está com a apreensão do imediato, de uma lógica própria aos corpos e ao momento, a contar de uma célula básica ficcional. Não está a serviço de uma “ação dramática”. Sua câmera se desregra, de antemão, concebendo-se em compasso com um núcleo ficcional aberto ao registro da filmagem. Não se mostra como efeito, como composição de uma cena ilustrativa de *cinema independente*, da maneira como hoje ainda se vê.

É o que revela cada fotograma de seu cinema. No instante em que as imagens são congeladas, recortadas do fluxo fílmico, mais estas imagens relançam a compreensão de que o cineasta não se aparta da dimensão dos *streams*, do improvisado e do envolvimento com o que instabiliza a marcação cênico-dramatúrgica do quadro cinematográfico.

Um fotograma, como o de *M & M*, mostra sua ligação seminal com os gestos extremos ficcionalizados pelos atores, que se reportam à condição de espectadores debatida pelos personagens, até o plano de atuação, da materialização destes como figuras de uma história de amor, de cinema, tendo como ápice um abraço (uma grande roda formada por braços dados), ao ar livre. O olho-da-câmera segue tal registro do tempo, do filme.

A família Moskowitz exhibe uma festa comum (ou sonhada) ou melhor, a festa comum do sonho de qualquer pessoa em busca, na projeção, de uma companhia, ao lado de mais uma pessoa ou de muitas outras. Mas se além ao escorrer de uma emoção que não atende mais ao olho fixo do retrato, de um outro ausente, reverenciado, a quem cabe durar, dar testemunho.

A família Moskowitz não posa para o *olhar cinematográfico*, não reproduz emoções a serem fixadas e distribuídas como material iconográfico de um filme. O cinema formulado por Cassavetes transmite, aliás, uma capacidade de mover revisões e debates, quando se observa o elo entre o reconhecível e o impactante (o instantâneo). Entre o dado documental, elementar ao cinema registro de imagens em movimento e a narratividade, a ficcionalidade que, historicamente, buscaram preencher a lógica do tempo impressa como dado nuclear dessa arte ou atividade técnica.

Tudo ocorre no interior de um plano, de um evento situado entre o documental e a hipótese da ficção (não necessariamente associada à representação) um enlace registrável a cada poro, a cada átomo, *photon* de segundo, demonstrando a pregnância das imagens ao ato fílmico e não a elementos cenográficos, dramáticos, previamente dados e reprodutíveis como matéria específica do cinema. Em todos os momentos já pulsam o recorte/intervalo promovido pelo fotograma, o abraço da *mulher integral* não apenas fatal, não mais condenada à ambigüidade de um regime dual de pensamento e cena. Ou *mulher sob influência* (seguindo-se outro título do diretor), abraçada à sua criança e, ao mesmo tempo, dentro de uma roda com os mais velhos (junto à mãe e à sogra).

O abraço entre muitos, dentro de uma roda, faz convergir os gestos do enlace, visíveis nos encerramentos de *Opening Night* (1978) e *Gloria* (1980), acentuando, enfim, a prova básica do filme exposto à superfície da película, ao fotograma. A nova família Moskowitz não posa para ninguém (ou melhor, para o plano aberto que o bebê anuncia, ao fitar o momento, sem mais objeto, nem memória, tão-somente o anônimo desse abraço coletivo). Abraço e roda: reconhecimento das imagens domésticas de um álbum, que, simultaneamente, enquadra a surpresa de cada um ver-se montado num fluxo, no ritmo produtor e celebrante do poder/ser das imagens de um filme-de-cinema.



# No itinerário de Aruanda

Ana Carvalho

Graduada em Comunicação Social pela UFMG

O que deve dizer o cinema brasileiro? Há cerca de trinta anos, Jean-Claude Bernardet lançou a pergunta em seu livro *Brasil em Tempo de Cinema*. “Vindo das lonjuras da Paraíba, Linduarte Noronha dava uma resposta das mais violentas”<sup>1</sup>. *Aruanda*. A terra idílica do povo bantu, a liberdade do negro feito rocha e pedra e sol nas serras da Paraíba. Na escassez da técnica, o filme nos dirige à dureza do cotidiano da comunidade oleira da Serra do Talhado. Barro feito poesia.

A miséria encarnada nos corpos, nas mãos que recriam o barro. A matéria social transformada em matéria poética. Um filme. Matéria e memória. Transbordamento e poesia.

Realizado há 43 anos, *Aruanda* projetou-se como protótipo de um cinema novo a “expressão da cultura brasileira na idade do cinema”<sup>2</sup>, contra a ilusão do cinema industrial preconizado pelos estúdios da Vera Cruz. Uma imagem que se projetou em branco e preto na sala escura de um cinema de bairro. A atualidade de um cinema, de uma história e de um povo que se revela em impressões de luz. O cinema como experiência estética e política. Resistência. 1960.

Nesta entrevista concedida por Linduarte Noronha, em outubro de 2002, em João Pessoa, buscamos conhecer um pouco mais sobre a realização de *Aruanda*: a produção do filme, a relação com os personagens, a escolha do tema, o contato do Cinema Novo e a integração entre jornalismo, ficção e documentário. Linduarte conta ainda histórias do tempo em que trabalhou como jornalista e fala de seu livro, em fase de preparação, *Memórias de Aruanda*, no qual narra episódios da política, cultura e cinematografia brasileira no contexto da ditadura militar.

<sup>1</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>2</sup> XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Como surgiu seu interesse pelo cinema?

Desde a infância, creio eu. Quando eu era menino fazia cinema em casa com caixa de papelão, cortando fotogramas e projetando na parede. Meu grande problema era conseguir a matéria-prima, os restos de filmes dos cinemas de bairros de João Pessoa, como, por exemplo, o cinema São Pedro. Mas minha formação cinematográfica foi autodidata, nunca fiz curso de cinema, nunca dei importância a esse tipo de formação. Foi o jornalismo que me forneceu as bases para o cinema. A minha atuação antes do cinema era jornalística. Texto e foto. Passei muitos anos trabalhando nisso. E depois escrevendo diariamente sobre cinema, crítica cinematográfica, numa coluna que eu mantinha no jornal *A União*, um jornal tradicional da Paraíba, com mais de cem anos. Era um titulozinho simples, que dizia: Cinema. Escrevi diariamente sobre cinema durante 15 ou 20 anos, eu acho. Mas, como não podia fazer cinema, eu me vingava, entre aspas, na reportagem.

Um fato que me deu muito impulso na reportagem jornalística, principalmente na fotografia, que eu gosto muito, foi um prêmio que obtive em 1955, um prêmio internacional; isso me deu um impulso medonho. Foi uma reportagem sobre a área de manguezal nossa aqui. O título era: “Os Donos da Lama”, sobre os pegadores de caranguejo. Fui o primeiro lugar no concurso. Então, fiquei completamente dedicado à reportagem jornalística.

O prêmio era uma máquina e a viagem à Tchecoslováquia...

E o Itamaraty proibiu tudo, mesmo minha viagem para receber o prêmio. Era um negócio sério. Esse episódio prejudicou muito minha atividade profissional. O fato é que era uma máquina de escrever, e a ida à Tchecoslováquia. Não fui nem recebi a máquina. O Itamaraty botou o dedo, não deixou. Porque se tratava de um país socialista, essas coisas. Então passei a fazer só reportagem jornalística.



No itinerário de Aruanda

Como foi sua trajetória como jornalista?

Me lembro de “Feira de Pássaros”, uma reportagem que fiz denunciando o engaiolamento de bichinhos para venda, que existe até hoje, e publiquei na *Cigarra*. Bom, continuei meu trabalho como correspondente da *Cigarra*. Depois, fiz outra reportagem, que me deu uma correspondência permanente na revista *Manchete*. Foi sobre José Lins do Rego, com o título “No Itinerário do Menino de Engenho”. Para realizar a reportagem, fui para Pilar, perto daqui. Tinha muita gente viva ainda, alguns personagens, aquelas pretas de engenho, muito velhinhas. Passei lá uma semana, fotografando tudo aquilo, conversando. O pessoal no Rio queria publicar o trabalho na *Tribuna da Imprensa*, mas o redator me disse: “não, isso é negócio para revista”. E telefonou para o secretário geral e eles ficaram doidos pela reportagem e publicaram em duas partes. A partir daí fiquei como correspondente da revista. Isso tudo antes de 1960.

E o cinema, o documentário, quando o senhor iniciou seu trabalho?

Um dia eu descobri aqui, na prefeitura de João Pessoa, uma câmera 16mm. Tomei a câmera emprestada e fui fazer um documentário sobre a Ponta Extrema, no Cabo Branco, aqui em João Pessoa, um lugar belíssimo. Isso em 1956, 57. Fomos eu e também o crítico de cinema Wills Leal, e Hermano José, artista plástico. Esse trabalho foi feito em filme reversível, cópia única, em 16mm. E coisas curiosíssimas aconteceram. Fiz uma tomada dentro de uma pedra que tinha uma fenda muito grande, e, quando o filme foi revelado, tinha um caranguejo dançando balé, com aquelas patas dele para o alto. Um verdadeiro balé. Isso foi uma zoadada. E o filme ficou mais curioso por isso. Um amigo nosso levou para São Paulo para fazer a contratipagem, e esse filme foi perdido lá. Não soube mais com quem ficou, em que laboratório. Essa foi a primeira experiência que eu tive de câmera. Mas nunca deixei de fazer reportagem, na velha e querida *A União*.

*Aruanda* teve início com uma reportagem. Conte um pouco dessa história.

Bom, fui para Santa Luzia fazer uma reportagem sobre o que eles chamam lá de Festa do Pontão, um sincretismo afro-brasileiro de remanescentes dos negros, que reproduz toda uma hierarquia, a origem deles, da Nigéria, da Angola. Belíssimo. Saem todos desfilando pelas ruas, adornados, paramentados. E eu fiz essa reportagem. Então, alguém lá me disse: “Por que você não vai lá fazer uma reportagem sobre os negros na Serra do Talhado, ali em cima?”. Olhei para a serra e isso me ficou na cabeça. Voltei para João Pessoa, publiquei a reportagem sobre a Festa do Pontão, e fiquei com aquela história na cabeça. Foi quando, meses depois, eu disse a um colega, Dulcídio Moreira: “Vamos para lá, para a Serra do Talhado, fazer uma reportagem?”. Fomos para Santa Luzia e lá fizemos amizade com um tenente reformado, Tenente Vieira, que foi o guia nosso na serra. Ficamos lá o dia todo, foto-

grafei muito, inclusive os que futuramente foram integrantes do filme. Fiz amizade com João Carneiro, que era uma espécie de chefe, e Manuel Pombal, tocador de pífano.

Quantas pessoas viviam ali?

Acho que umas 500, 600 pessoas. Todos negros. E fiquei curioso de saber a origem, porque sempre fui preocupado com os quilombos. A origem dos quilombos, a Lei Áurea, Palmares... a resistência. Comecei a pesquisar, não tinha nada, nenhuma referência. Não existia o menor documento sobre aquelas histórias, somente a história oral. Conversava muito com o Manuel Pombal, que já estava com cerca de 90 anos. Ele disse: “Eu só me lembro que meu bisavô falava que foi Zé Bento que chegou aqui, fugido”. E contou a história que reproduzi no filme. Zé Bento recebeu a liberdade de escravo em Santa Luzia, e queria porque queria uma terra para trabalhar. Como não encontrava, foi para a Serra do Talhado. Foi o fio da meada, a condução do filme, e foi Manuel Pombal quem me contou essa história.

Como foi feita a pesquisa do filme, dada essa ausência de registros históricos?

Fiquei com a história na cabeça: “Quer dizer que o negócio foi assim?”. Foi. Ninguém havia conhecido Zé Bento em Santa Luzia, somente algumas histórias. Documentos não havia, nenhum. Me deu trabalho fazer a pesquisa, porque eu queria a veracidade da coisa. Porque eu partia de um princípio muito rígido: o documentário não podia mentir, inventar, fazer ficção. E eu era contra o documentário só de depoimentos; além disso, não dispunha de pessoas para depoimento, não podia pegar um sujeito e colocar em frente à câmera e pedir que me contasse a história. Enfim, o que eu ia fazer? Foi então que pensei: vou reconstituir a origem dessa gente. Vou recriar o momento do jeito que Manuel Pombal me contou. E comecei a reconstituir a história no argumento. Há uma grande diferença entre a reportagem e o documentário. Eu não queria trazer para o documentário, apesar de ser o primeiro que eu



estava fazendo, nenhuma influência jornalística, você está me entendendo? E quando chegamos dessa viagem foi que eu fiz a reportagem, que tem um título quilométrico: “As Oleiras de Olho D’água da Serra do Talhado”. E a reportagem, de uma certa maneira, reproduz também minha preocupação com a origem dos quilombos. Publiquei no *A União*, em 1957. Mas aquilo me ficou na cabeça: um documentário. Mas como se pensar em documentário na época? Como se pensar em câmera cinematográfica? Isso era coisa de Hollywood, era piada. Era zombaria, aqui em João Pessoa, quando se falava que eu ia fazer um documentário. O problema maior era o equipamento. E eu não queria usar esse equipamento 16mm da prefeitura. Inclusive, era uma câmera muito restrita, à corda. Aí me deu um estalo, aquela coisa que a gente não pode explicar. Humberto Mauro era aquela figura lá em cima, diretor artístico do INCE, Instituto Nacional do Cinema Educativo; Pedro Lima era o diretor geral. Aí, simplesmente, entro num avião e vou ao Rio de Janeiro e procuro o mestre Humberto Mauro. É um negócio que a gente não entende como um cabra faz. Eu, sozinho no Rio de Janeiro. Aí, vem o Humberto, aquela figurona: “O que tu queres, cabeça chata!?” Parecia que ele me conhecia há cem anos. “Humberto, eu queria fazer um documentário”. “Onde?”. “Lá em João Pessoa”. E ele: “Pelo amor de Deus, e o que você quer da gente?”. “Eu queria um equipamento emprestado”. E ele: “Mas onde já se viu!? Zequinha, já viu um negócio desse? Rapaz, isso não é meu não!”. Ele era de uma ironia incrível: “Isso não é meu não; se eu te emprestar esse equipamento, tu vende lá na Paraíba e vão ser presos eu, o Lima...”. Aí chegou Pedro Lima, baixinho, com um charuto maior do que ele, gigantesco. Aí disse: “Pedro, já imaginou um negócio desse?”. Como se fosse velho conhecido meu: “Linduarte vem pra cá pedir um equipamento. Lá de João Pessoa pra fazer um documentário. Que documentário é esse?”. Mostrei o argumento a ele. O velho olhou e disse (um faro danado que ele tinha). Eu me lembro que ele disse: “Vem na quinta-feira aqui que te dou uma resposta”. Passei dois dias no Rio. Quando cheguei na quinta-feira, o velho disse: “Você não tem jeito não, a gente vai tudo preso”. Era uma Bell & Howell, tripé, e acho que três lentes intercambiáveis, já antiga. “Vai lá logo e pega esse negócio”. A minha sorte foi isso, foi ter encontrado essas figuras incríveis no meu caminho.



O filme foi financiado pelo Instituto Joaquim Nabuco. Como o senhor conseguiu a verba?

O dinheiro para a produção eu fui encontrar em Recife, através de Gilberto Freyre e Mauro Mota. Era Mauro, o poeta. Foi então que eu o procurei para ver o problema da produção. E Mauro disse: “Rapaz, eu tenho que consultar isso é com Gilberto Freyre”, que era diretor do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, que hoje é a Fundação. “E isso tem que passar pelo conselho. Faz a sua proposta”. Meti o dedo na máquina, fiz a proposta.

Era qual a proposta?

Acho que cerca de quatrocentos cruzeiros. O Mauro Mota falou com o Gilberto Freyre, que era o manda-chuva. Foi quem fundou aquilo ali, uma figura excepcional; e o conselho aceitou a proposta. “Vocês precisam de um antropólogo para ir com vocês!”. Eu disse a Mauro: “Não, precisa disso não, que antropólogo que nada!”. Fato é que eles deram o financiamento, e sem nenhum problema. Ou seja, houve esse mundo de facilidades de equipamento e de produção, entendeu. O problema maior, agora, era conseguir um bom fotógrafo. Eu não podia fazer tudo. Como eu iria fotografar, dirigir... Daí, fiquei preocupado.

O senhor trabalhou com Rucker Vieira. Como foi a aproximação com o fotógrafo de *Aruanda*?

Eu tinha feito amizade com Rucker muitos anos antes, quando ele chegou aqui em João Pessoa. Foi uma coisa curiosa, porque o Rucker me viu com uma máquina fotográfica na mão, uma Zeiss alemã. Então, ele disse: “É uma grande máquina”. “Mas tá com defeito, tá com pé-de-galinha, mancha”. “Eu tiro isso”. “Mas você conhece a mecânica?”. “Ah, me dê”. Estava lá, numa pensão próxima à Rádio Tabajara, onde eu era diretor artístico. Quando foi um dia, eu chego na pensão, e na mesa dele estava a máquina desmontada. Um milhão de parafusos. Eu fiquei apavorado! Disse: “Você não vai montar nunca isso!”. “Calma, rapaz, calma”. No dia seguinte me chega ele com a máquina sem nenhuma mancha, toda limpa, toda montada. Eu fiquei apavorado: “Rapaz, onde aprendeste isso?”. “Ah, isso a gente vai aprendendo, é coisa fácil”. Eu disse: “É para você, pra mim não. Eu jamais desmontaria uma máquina dessas”. Foi quando me lembrei dele. Rucker já havia saído daqui, estava em Bom Conselho. Escrevi para ele. E chegou no dia seguinte aqui com os olhos deste tamanho! “Você está louco, cinema!?”. Aí eu disse: “Deixe de besteira, rapaz. Cinema é uma fotografia movimentada”. Foi a piada que eu fiz a ele. E Rucker dominou o equipamento logo. Era um cara tão genial na mecânica, que havia um pequeno erro na câmera e, em pleno sertão, ele desmontou a câmera e conseguiu consertar o ângulo da máquina. Devo a ele a realização de *Aruanda*; era uma pessoa de absoluta sintonia com a direção do filme. Eu dizia: “Rucker, não estou gostando dessa iluminação aí, sabe?”. E ele gostava de falar em espanhol: “Que faz agora?”. Tivemos uma concatenação perfeita. Quando filmei *Cajueiro Nordestino*, trabalhamos novamente juntos.

No itinerário de Aruanda

O filme teve roteiro e argumento. Como foi o processo de filmagem? Houve algum tipo de alteração no projeto inicial de *Aruanda*?



Fiz o roteiro e o argumento porque não havia pesquisas materiais em torno do quadro. Havia as pesquisas orais. E, depois, o seguinte. É como diz um certo documentarista: você primeiro faz o documentário, depois o roteiro, entendeu? Além disso, estamos sempre sujeitos a contingências. Por exemplo, naquela cena da fogueira, a gente não tinha iluminação artificial (e eu sempre comentava com Rucker: “Porque diabo estamos preocupados com

iluminação artificial, se nós temos uma iluminação que queima qualquer filme? Nós não precisamos de luz artificial”). Quando chegou para fazer a sequência noturna, ele disse: “Mas tá muito escuro, não dá, como a gente faz?”. Eu disse: “Vamos fazer uma fogueira, com a iluminação do fogo dá”. Foi assim que se fez. Já a sequência das meninas dentro da casa, nós tiramos as telhas, com a permissão do João Carneiro. Ele disse: “Para o filme, eu tiro até a casa!”. Mas é isso, por mais que você queira se afastar do improviso durante as filmagens, você termina filmando ao sabor das circunstâncias. Aquele garotinho, o menino, que hoje é um homem de 45 anos, o Erich, eu me encantei com ele. Ele parecia um Saci Pererê naquele sertão velho, nu. Deste tamanhozinho. Aí eu digo: “É esse que eu quero”. E ele não levantava a cabeça, não falava com a gente. “Venha cá, Erich. Olha pra mim, rapaz”. E ele não olhava, a cabeça baixa. Eu queria o menino. Aí me veio um estalo. Um dia eu perguntei: “Do que é que você gosta mais na vida?”. Ele disse: “Bombons”. Aí, eu chamei o menino que, na sexta-feira, descia com os jumentos para buscar as comidas da gente e também para fazer a feira dos moradores da Serra: “Cícero, tu traz um saco daqueles bombons deste tamanho, coloridos, que parecem um pimentão”. E ele trouxe. Foi de manhã. “Cadê Erich?”. “Ah, nós não sabemos não”. “Ache para mim este danado”. Chega ele, como sempre de cabeça baixa, duro que só, uma estátua. Então eu disse: “Tu não gosta de bombom? Olha aí”. Aí ele levantou a cabeça e modificou-se completamente. Ele disse: “De quem é?” Eu disse, “É seu, mas se fizer o que eu quero. Faz?” “Faço sim senhor”. Não queria saber de ninguém, só se apegou a mim. Com aquela coisa dos bombons eu consegui conquistá-lo.

E os outros personagens? Como foi a escolha dos personagens que fariam o filme?

Eu estava preocupado, porque eles não podiam deixar o trabalho de lado durante as filmagens. Não podiam de jeito nenhum. Cobri as horas de trabalho deles. Mas quem me ajudou muito foi o João Carneiro, que fazia o Zé Bento. O menino era filho dele, o Erich...

Como era a relação na hora da filmagem?

Quando eu não gostava, dizia, “vamos repetir isso”. Não podia só filmar, porque não havia filme para isso, entendeu. O material era contado. Devia ter umas 4 ou 5 latas de trezentos e poucos metros de filme. Uma luta para se conseguir isso, e o orçamento da Joaquim Nabuco não foi uma grande quantia, nem poderia ser... Aí eles repetiam.

O senhor trabalhou com atores naturais. Como foi essa experiência?

Eu me impressionei muito, ainda estudante, com um livro de Pudovkin chamado *O Ator no Cinema*, se não me engano. O livro tem umas páginas dedicadas ao ator natural. Então, comecei a observar que todos nós somos atores e, principalmente, o povo mais simples. Quando você pede alguma coisa, já se modifica uma postura. A câmera já é uma modificação. O grande problema do documentário, na pequena experiência que tive, é você não ter influência psicológica sobre o ator, porque as pessoas já atuam em determinadas circunstâncias, naturalmente. Pude observar isso também nas filmagens de *Cajueiro Nordestino*. A pessoa que tem uma personalidade mais rústica, mais espontânea, é melhor para se trabalhar, desde que você não o assombre. Daí, uma coisa que eu sempre disse a João Ramiro. Ele queria dominar no grito, e não é assim, não é desse jeito. Mas eu queria retornar ao assunto em torno do roteiro e argumento. Roteiro e argumento em documentário, eu te digo, é secundário. É aquilo que eu falei a você, o que vale é o momento, documentário é orgânico, e eu senti isso fortemente no *Cajueiro Nordestino*. Essa foi uma discussão que tive com Ariano Suassuna, de que não existe esse preciosismo em torno do roteiro. Quando muito, você escreve o roteiro em cima do que você fez como filme.

As seqüências iniciais de *Aruanda* são reconstituições. Como o senhor vê o limite, a fronteira entre ficção e documentário?

Em São Paulo houve uma discussão violenta em torno do tema quando *Aruanda* foi exibido. Paulo Emílio Sales Gomes, Benedito Duarte, Almeida Sales, estavam todos lá por conta da Bienal. Alguém levantou a questão: “Isso é documentário ou é ficção?”. Eu fiz a reconstituição numa base quase que de ficção, mas que não era ficção, era uma reconstrução narrada para registrar um depoimento que me foi anteriormente dado. Eu não queria um depoimento de fulano ou sicrano para ficar me contando o que havia acontecido ali. Eu queria que aquela história se transformasse em imagem. Uma narrativa de como foi que eles chegaram ali. Você vê que depois o filme cai para o documentário puro. Mas talvez seja muita teoria em torno da coisa, não sei. Basta você estar numa cenografia particular que o documentário já passa a fazer parte e documentar aquilo que existe. Mas eu acredito que essa é uma discussão bizantina. O que eu fiz foi uma substituição do depoimento pelas imagens que iriam dizer sobre os depoimentos que eu tinha.

No itinerário de Aruanda

Como o senhor conduzia os ensaios e as gravações? Conte um pouco sobre o processo de direção do filme.

Eu não precisei modificar nada no trabalho dos personagens, o ambiente onde se batia o barro, a feira... Eu queria e fui para o ambiente onde eles trabalhavam. “Onde vocês modelam isso?”. “Ah, é dentro de uma sala. A gente prepara e depois leva para o forno”. Eu disse: “Vamos acompanhar isso”. O improviso que eu digo a você são essas coisas que aparecem, como a iluminação, algumas atitudes dos personagens... Por exemplo, eu não gostava de algumas poses, muito forçadas, pareciam fotografias. Então, fazíamos os ensaios. Mas, eu e o Rucker, a gente tinha que ver o plano na hora, aproveitar esse momento, entendeu como é? Como aquela saída do menino, no ninho, quando vê o pessoal se afastando. Eu queria que ele tivesse um momento de medo de ficar ali sozinho, mas ele dá uma carreira e sai. O problema era eles se sentirem à vontade no que estavam fazendo, para não ficar estático, fotográfico. Um improviso grande que tem no filme é a sequência final da feira, não tem ninguém ensaiado. Só a última cena, os personagens saindo a cavalo e o texto dizendo que a vida continua e tal. São eles, o João Carneiro e as meninas, que vão saindo de Santa Luzia e pegam a estrada para a Serra. Mas a feira foi só improviso, não teve saída. Como eu rira roteirizar um negócio daquele, não podia. O corte do fumo, o cheiro que o cabra dá. A gente ficava de tocaia, “...pega ali rapaz, acolá, aquela sequência ali, aquele plano”. Não era estúdio, não tem controle.

Quanto tempo vocês ficaram na Serra rodando o filme?

Cerca de dois meses. Fomos para lá em fevereiro, em junho já estávamos na moviola do INCE. Tinha uma moviola velha por lá, que Humberto Mauro também permitiu que usássemos. Eu sei que em setembro, por aí, a gente já estava fazendo a sonorização na Líder, a música e a narração, e me lembro que as gravações eram feitas em vinil, aqueles discos imensos, que os técnicos faziam.

Como foi realizada a montagem de *Aruanda*?

A gente não dispunha de grande material bruto. Cerca de quarenta minutos. Mas descobrimos que realmente a montagem é uma segunda criação. E, quando feita a dois, melhor ainda, porque a gente troca idéias. O Rucker, que nunca tinha montado um filme, disse: “Eu não sei nada, rapaz”. “Ah, a gente coloca o filme e vê como faz, porque quem vai pagar montador pra isso?” O João Ramiro, grande montador depois, na época ainda não montava. E lá a gente teve uma simbiose, o que deveria ser feito, o que deveria ser cortado, o que deveria ser prolongado. Foi um trabalho em conjunto, a montagem.

E as músicas? O pífano, o violão...

Sim, o pífano, eu levei a música original, do Manuel Pombal, que a gente gravou em fita de rolo. E foi fabuloso, Manuel Pombal, com a idade já avançada... foi gravado à parte. Ele não é figurante do filme. A grande contribuição dele foi ter me contado a história e gravado a música, que é uma música tocada na festa do Pontão. Eles descem a Serra para tocar em Santa Luzia. Tinha ocasiões hilariantes. Manuel Pombal começava a tocar o pifanozinho dele; de repente, parava e dizia, “Ah, me esqueci do resto”. “Mas seu Manuel, tem nada não, vamos repetir”. Aí ele fez isso muitas vezes, “Como é o resto?”. “Ó, Manoel?!” Aí vinha lá um amigo dele e completava. Foi uma trabalhadeira. A gente ver cinema sentado é uma coisa, viu, mas fazer... e não foi um Nagra não, a gente não tinha. Foi um gravador comum mesmo, dos que se usava antigamente, de fita redonda, grande. Eu estava preocupado, porque no INCE as pessoas sugeriam colocar música polifônica. Eu disse, “Não, não dá”. Aí o velho Humberto Mauro passava por mim e dizia: “Não ceda nada, faça como você quiser”, e saía com o cigarro dele... Foi quando Rucker me disse: “Rapaz, eu tenho um grande amigo de Bom Conselho que é excelente violonista, Naldo Tobias”. Aí vem a figura de Othamar Ribeiro, que é o cantor. Othamar é uma figura excepcional, daqui da Paraíba; mostrei o filme a eles e disse: “O que eu quero, Naldo, é basear todo o seu violão nessa canção, que o Villa-Lobos já tinha feito o arranjo, mas eu quero a música do povo; isso nem tem autor, ninguém sabe de quem é. A improvisação é sua”. E ele era muito bom. Aqueles acordes foram dele, com o Othamar cantando. E os dois foram se entrosando, até que criaram a música do filme, aquele momento mais melódico, mais suave.

Como foi a repercussão do filme, no momento de sua exibição?

Depois do *Aruanda*, todo mundo quis fazer cinema na Paraíba. E todo mundo se considerava co-autor do filme. E nunca foi, isso é que é a verdade. Eu estou fazendo este trabalho agora, analisando os anos 64, sob o ponto de vista político, principalmente na universidade. O que houve na universidade ninguém sabe. O que se escreve sobre a universidade e sobre *Aruanda*, 90% é errado! Tem informações erradas, mesmo a data de realização do filme. Outra coisa também é que se criou uma espécie de mal-estar, talvez intelectual, cultural, por ser um filme de origem nordestina. Não era nem minha pessoa, era o lugar. O Paulo Emílio diz isso, quando ele fala que *Aruanda* é um manifesto. É o susto do Cinema Novo. Nelson Pereira e outros fizeram filme baseados em quê? José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, veio todo mundo pra cá. Eles haviam descoberto uma temática nordestina. Talvez o mérito do filme seja o desbravamento que ele fez, abriu uma cortina. E o pessoal veio pra cá, fazer filmes *in loco*. O Walter Lima fez, e eu acho uma obra-prima, *O Menino de Engenho*. Ele fez aqui, no Pilar. O *Vidas Secas*, de Nelson Pereira, é Graciliano, uma temática nossa. É o nordeste e sua abordagem cultural, cotidiana.

No itinerário de Aruanda

E seu encontro com o Glauber?

Conheci Glauber na Bahia, muito novo. Um menino de 20 anos, por aí. Tinha um filme chamado *O Pátio*. E foi o primeiro festival do cinema brasileiro, é preciso que se diga isso. O primeiro festival de cinema brasileiro quem deu foi a Bahia, Salvador. E veio a turma todinha do Rio e São Paulo. Aquele pessoal ainda da Vera Cruz, isso em 1962. Eu já havia feito o *Cajueiro Nordestino* também. Levei os dois filmes pra lá. Aí veio aquela turminha todinha da Vera Cruz, principalmente atores, envolvidos ainda com estúdio, iluminação artificial, caprichada. E o Glauber estava lá. Foi quando o Walter da Silveira, que era o guru da crítica cinematográfica baiana, queria porque queria mostrar à gente um filme que Glauber não queria mostrar. Era uma cópia em 16mm. Sentamos na sala de uns dos prédios da Secretaria de Educação de Salvador e assistimos ao filme, que era um cinema experimental, incrivelmente trabalhado do ponto de vista estético. E o Glauber, quando viu o *Aruanda* e o *Cajueiro Nordestino*, disse pra mim, “puxa, como eu era burro, rapaz!”. Eu não entendi o que ele quis dizer. “Como eu era burro!”. Foi quando ele partiu para fazer *Barravento*, que é uma obra-prima.

Glauber, no texto que escreveu sobre o *Aruanda*, na *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, fala das marcas e influências do neo-realismo italiano, de paisagens destruídas. O senhor teve acesso a esses filmes? Essa influência existiu ou foi uma digressão apaixonada do Glauber?

Isso pode até parecer cabotinismo, mas acho que nós ainda vivemos um processo muito grande de subserviência cultural. Lembro-me de uma pessoa daqui que dizia: “Manteiga, manteiga boa é a que vem da França, o que é feito no Brasil não vale”. Você pode levar isso para o plano cultural, não é? Tudo tem que ter uma influência. Por quê? Que influência? O neo-realismo italiano foi um cinema feito na rua, sobre os escombros de uma guerra. Rossellini filmou *Roma, Cidade Aberta* sobre os escombros, *Paisá*. Foram filmes feitos inclusive com películas vencidas. Se você pega uma câmera e faz um trabalho em qualquer ano, em qualquer circunstância, sem estúdio, é necessariamente influência do neo-realismo? Eu vejo o neo-realismo italiano como uma fase brilhante do cinema, mas nunca pensei que o que eu estava fazendo era neo-realismo italiano. Você pode criar em qualquer arte, se você tem um domínio, um certo conhecimento... eu sou visceralmente contra as escolas obrigatórias.

Como o senhor vê a produção cinematográfica e o documentário hoje, em contraposição ao que foi o Cinema Novo, na década de 60?

Acredito que existe hoje um profundo desconhecimento das novas gerações a respeito desses filmes. Fora os festivais específicos, são filmes que ninguém tem acesso, ninguém conhece. A televisão mostra isso? Você veja o seguinte: essas gerações de hoje não conhecem, a TV não mostra, o documentário ainda não galgou a posição que deveria ter como instrumento de conhecimento cultural de absoluta importância. Esses documentários não são exibidos! O cinema brasileiro, em geral, não é conhecido.

Na época da exibição do filme o senhor sofreu algum tipo de pressão política?

Tive problemas com o Itamaraty, que não queria deixar o filme sair. Me diziam: “Por que você não faz filme sobre turismo, nossas belezas de praia, nossos coqueiros, ao invés de fazer miséria? Já chega a miséria do nordeste, e isso e aquilo”. E dentro da província surgiram os co-autores. Várias vezes me procuraram aqui; eram acusações da universidade. Eram aqueles que queriam fazer cinema. Todo mundo se metia a fazer filmes, achavam que dava emprego e fazia enriquecer. Hoje eu penso, com o correr do tempo, é que se pensava que aquilo ia ser um negócio milionário, uma Hollywood, um grande estúdio. Pensavam isso, uma tolice. Mas eram também empregos que queriam na universidade a troco de informações. Isso destruiu o documentário aqui na Paraíba. Destruindo o quê? A Universidade da Paraíba, que na época era a única capaz de manter e continuar os trabalhos que nós ficamos mendigando entre o Rio e Recife para fazer. Destruíram o núcleo cinematográfico de uma universidade, e isso não é brincadeira. Foi a morte de um nascimento. A gente podia ter criado um centro importante de documentário; hoje já tem uma turma boa, mas era para ter começado há 40 anos atrás. Nunca fui homem de atividade política. As pessoas dizem que eu fiz dois filmes, e mais nada, por preguiça. Já imaginou? Eu não continuei a fazer documentários, me afastei de tudo. Fiquei trabalhando, como procurador, durante dezessete anos, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba, o IPHAEP. Não podia fazer cinema na Paraíba, era proibido. E uma das razões de não me dedicar ao cinema foi justamente esse impedimento forçado. Isso foi em 1964. Estou escrevendo um livro, *Memórias de Aruanda*, que fala sobre a universidade, a política e o cinema nos anos 60. Mas essa já é uma outra história.



**Resumé:** Interview donnée par le cinéaste paraibano Linduarte Noronha, en octobre 2002, à João Pessoa. Il révèle le processus de création du film et décrit des moments importants de sa réalisation. Tourné il y a 43 ans, dans le « sertão » da Paraíba, *Aruanda* est devenu l'une des marques des débuts du Cinéma Novo, par son langage innovant et pauvreté de ressources. Le cinéaste raconte aussi des histoires de l'époque où il a travaillé comme journaliste et parle de son livre *Memórias d'Aruanda*, encore en élaboration, dans lequel il narre des épisodes de la politique, de la culture et de la cinématographie brésiliennes dans la période de la dictature militaire au Brésil.

**Abstract:** This interview was given by the film-director from Paraíba (Brazil) Linduarte Noronha, in October 2002, in João Pessoa. He shows the process of the creation of the film, and describes some important moments of when it was made 43 years ago in Paraíba's *sertão*. *Aruanda* became one of the landmarks of Cinema Novo, due to its innovating language and scarcity of resources. The director also tells stories about the time when he worked as a journalist, and about his book *Memoirs of Aruanda*, which is still being written. This book narrates episodes of Brazilian politics, culture and cinematography during the period of dictatorship.

# Nelson Freire, de João Moreira Salles

César Migliorin

Departamento de Comunicação Social da UFF

**Resumo:** Esta resenha procura compreender a maneira como o filme de João Moreira Salles busca a relação com o sublime e recorre à noção de acontecimento para explicar os possíveis efeitos que a obra desperta no espectador.

João Salles argumentou em recente entrevista que o seu mais novo documentário, *Nelson Freire*, precisava ser realizado em formato para cinema, porque, em se tratando de um documentário sobre um pianista, ele precisava de um som excelente. É verdade. Certamente, a ausência da excelência sonora nesse documentário seria uma grande perda. Mas não é só isso; a estréia de João Salles no cinema acontece com um filme que explora sobretudo a possibilidade de o cinema trabalhar o tempo na sua duração. As seqüências em *Nelson Freire* aparecem não como desdobramentos de uma evolução linear do tempo, mas como acontecimentos desconectados de um passado ou de um futuro. No terceiro episódio da série *Futebol* (1999), de Salles e Arthur Fontes, enquanto a equipe dos cineastas acompanha o ex-jogador Paulo César Caju, encontramos as primeiras marcas de um fazer documental que irá se radicalizar em *Nelson Freire*; ou seja: a valorização dos tempos mortos, dos imprevistos, das palavras reticentes, das ações inconclusas, das sobras da ação, da banalidade da vida. Nesse episódio há ainda uma organização temporal e uma variedade de ações que serão, em larga medida, abandonadas em *Nelson Freire*. Entretanto, as diferenças entre os dois filmes são bastante significativas, o que parece acontecer mais pelas próprias diferenças entre os personagens e pela troca de meios TV/Cinema do que por uma diferença de princípios na relação entre personagem e cineasta.



Mas é com uma aposta arriscada que *Nelson Freire* dá o seu pulo do gato: o filme acredita na possibilidade de a arte provocar um acontecimento em seu público. Neste sentido, é na música que o filme vai buscar a sua inspiração nas possibilidades do contato entre filme e espectador. Entendemos esse tipo de acontecimento como uma idéia, fato ou sensação em que o indivíduo, em alguma instância, se vê impossibilitado de se inserir e pensar o mundo com os instrumentos que possui. O acontecimento é um fato desinstrumentalizador e desestabilizador; uma abertura no que conhecemos sobre nós mesmos. No entanto, não é parte da essência das obras, nem mesmo das grandes obras, é formação não lingüística que se dá no encontro entre o sujeito e as potencialidades virtuais presentes na obra. Em outras palavras, é fruto de um diálogo não dominado pela obra, mas sugerido por ela. Aí parece estar o risco da aposta; fazer um filme aberto onde o espectador não é convidado a racionalizar e se emocionar o que não deixa de acontecer, mas a ter uma vivência na sensação que se assemelha às possibilidades da música de evocar uma memória desconhecida.

No interessante trajeto de João Salles, há um vigoroso pensamento sobre o fazer documental que incorporou de maneira não dogmática uma pluralidade de metodologias de observação e relação com o real; do cinema-direto americano às reportagens televisivas, passando pelo cinema-verdade francês. Em *Nelson Freire*, podemos ver as marcas deixadas por essa heterogeneidade, no que o

filme tem de mais forte, mas também no que eventualmente aparece como fragilidade.

Um cineasta encontra um pianista que vive com a música; este parece ser o princípio do filme. *Nelson Freire*, o filme, não explica nada, e não se interessa por nada que não seja o presente, que não seja passível de ser mostrado e não dedutível. Uma questão temporal. Neste sentido, o filme é o encontro e não documento de algo acontecido. Desde a primeira seqüência, o que interessa é o presente não sabemos nem onde nem quando aquilo aconteceu. Os tempos e os lugares se multiplicam sem que uma ordem temporal venha a se impor, e a abundante presença da memória, do passado, acontece sempre como atualização de algo que ocorreu. O que o filme faz não é uma volta ao passado, uma organização das marcas e dos caminhos percorridos pelo pianista; o que temos são fragmentos que surgem de uma fala, não muito organizada, do próprio Nelson, e que são tratados pelo filme em sua incompletude. A infância, o pai, o pianista prodígio, a professora; fatos que estão no passado, são lembrados pelo filme muito mais como pistas de uma vida do que como explicação de um homem. O passado evocado pelo filme é tratado de modo a guardar as lacunas que a memória voluntária deixa na sua feliz incapacidade totalizante.

As seqüências que narram a história familiar e a infância de Nelson Freire são emblemáticas da forma como o filme se relaciona com o personagem e com sua história. Ser um pianista prodígio como Nelson Freire foi, já seria, em si, um grande argumento para um filme clássico; o drama do menino que não pode jogar bola, concertista aos seis anos de idade, a mudança e o esforço da família para que o menino pudesse desenvolver seu talento etc. Tudo isso está no filme, mas esvaziado, como fatos de um passado que o filme não transforma em dramas-de-uma-vida nem instrumentaliza para explicar o presente. O momento em que recebemos mais informações objetivas sobre o pianista é na carta que seu pai lhe escreveu quando Nelson ainda era criança. Uma carta para o filho e para o mundo que já tratava Nelson Freire como alguém que teria uma biografia. Aqui, o filme pode narrar o passado se apropriando do que está lá, atualizando, sem precisar ficcionar ou criar esse passado a partir do presente. O passado é dramático em si e não precisa de ajuda do filme, é algo que é; e que hoje pouco explica Nelson Freire. Não há aqui uma decomposição do tema em partes dialeticamente contrapostas nem de fragmentos que constituam um todo reconhecível. Não estamos à procura de um personagem símbolo de uma atitude em relação à arte.

Assim como o passado, o presente que domina o filme é apresentado brutalmente desarticulado na sua obviedade; incompleto. Nelson Freire limpa o piano, assiste a um filme que o emociona, lembra de seu encontro com a amiga Martha Argerich, e toca, toca e toca. Não há encadeamento possível entre as ações, não há desdobramentos ou acumulações. A música aparece então junto do silêncio, em paralelo à banalidade retratada no filme o cachorro amigo, algumas perguntas imbecis feitas por um publicitário qualquer, um copo d'água depois do concerto. A música é o momento supremo, o verdadeiro acontecimento, é onde o filme está. Mas, e aí se configura o brilhantismo dos realizadores ela não é o ponto de chegada, a fuga final

da banalidade do cotidiano, o remédio contra os venenos da existência, o momento de redenção de um filme de ação como acontece por exemplo no mais recente filme de Polanski: *O Pianista*. A música em Nelson Freire é parte, é dor, é banalidade, é dificuldade, suor, talento e insegurança. É deste mundo que surge a música. O acontecimento que é o filme de João Salles está também na aproximação entre o ordinário do homem e o inatingível do sublime da arte.

Nelson Freire é um excepcional e talentoso trabalhador, que, trabalhando, produz efeitos sensíveis em quem o ouve. O que poderia o filme, então? Reproduzir integralmente um concerto de Nelson Freire, como se estivéssemos em um teatro? O filme não se faria, ou melhor, se faria inferior a estar em uma sala, perdendo completamente o interesse. Por vezes, o filme de Salles lembra *32 Curtas sobre Glenn Gould*, de François Girard; pela fragmentação, pela atenção que o filme dá à música em



paralelo à personalidade do pianista tomada de maneira distanciada. Mas me agrada mais lembrar do filme que George-Henry Clouzot fez sobre Picasso ou com Picasso, melhor seria dizer; *Le Mystère Picasso*. Logo no início do filme, Clouzot diz em *off*: “Para saber o que se passa na cabeça de um pintor, basta seguir sua mão”, e é isso que brilhantemente Clouzot faz durante todo o filme. Com uma câmera fixa, colocada atrás de uma tela permeável onde Picasso pinta, passamos o filme todo acompanhando Picasso pintando tela depois de tela e, obviamente, não conseguimos saber o que se passa na cabeça do pintor. Mas o que o cineasta consegue é transformar a tela em cinema, fazendo com o que normalmente conhecemos de Picasso, ou seja, a tela acabada, passe a ser mais um momento da criação. Clouzot transforma a tela final em parte de um processo onde prevalece a duração. A lógica dos instantes que se interlaçam em uma linha reconhecível de tempo é substituída pelo *continuum* de instantes que valem por si mesmos. Da mesma forma, o filme de João Salles faz a música surgir do universo de Nelson Freire, onde ela não se torna signo de algo, está liberta de qualquer determinação exterior a ela. Como diz o próprio Nelson: “O que interessa é a música, quando te colocam acima da música... distorce... Precisa se proteger”. Com algumas reticências o pianista vai ao ponto que o filme soube valorizar, ou seja, a arte acima do que ela traz de mundano.

Assim como no filme de Clouzot, Salles não se deixa seduzir pela possibilidade de explorar as “variedades” que seu tema lhe permitia; o que está no filme parte do próprio Nelson Freire. Recusa-se assim o tema como objeto de chegada, objeto final; o pianista aqui é ponto de partida para uma narrativa acentrada. Para quem deseja informação, ficou a experiência. A fala reticente, mas também abundante, de Nelson Freire gera um filme de idéias

em estado gasoso, onde não há lugar para opiniões, seja do filme ou do personagem. Aqui não se documenta a qualquer custo, aqui se está junto, fica-se sem assunto, pessoas se encontram, se ouvem sons e silêncios. Assim como em *Le Mystère Picasso*, a concentração está na obra, não no sentido arquivista, mas tendo o filme como lugar de produção de acontecimento, documentação distanciada, onde a presença do personagem é central mas isenta de explicar sua obra.

Como diz Bakhtin para justificar seu desinteresse pela vida do autor: “O trabalho de criação é vivido, mas trata-se de uma vivência que não é capaz de ver ou de apreender a si mesma a não ser no produto ou no objeto que está sendo criado e para o qual tende. Por isso, o autor nada tem a dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no produto criado e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo” (Bakhtin, 2000, p. 27). A idéia de alusão (remeter) aqui é central. Conhecemos Nelson Freire, assistimos ao filme, desejamos sua obra. O filme torna-se uma espiral produtora de diferença em torno do que interessa: a música de Nelson Freire.

Além da excelência sonora, tanto na captação quanto na edição e mixagem, a sobriedade da fotografia e da câmera são fundamentais para compor o filme com as características narrativas de Nelson Freire. Já a montagem tem o mérito de conseguir variar seu repertório sem fazer-se excessivamente presente. Divide a tela quando isso se faz necessário, utiliza imagens de arquivo em delicado diálogo não redundante com o texto, constrói algumas belas seqüências com montagem paralela entre ensaios, concerto e bastidores e é responsável por várias das tocantes reticências do filme.

Mas, voltemos à questão temporal; se pensarmos a possibilidade de a música, e de a obra de arte em geral, alcançar o sublime, esse instante em que a cognição se ausenta dando lugar a uma sensação de absoluto, veremos como a vivência do sublime se apresenta junto a um apagamento dos tempos. A consciência do sublime racionaliza o tempo. Houve o sublime; logo não há mais. O sublime então se apresenta impossibilitado de coexistir com a cognição e com a linearidade temporal. O êxtase e o arrebatamento da obra de arte ocupam o indivíduo de forma plena; novas imagens só podem ser incorporadas a esse arrebatamento se não chamarem o sujeito à presença da razão e do tempo. O arrebatamento artístico faz-se na sua conexão com o corpo onde o cérebro perde o centro e não se atreve a deter a desproporção do que lhe ultrapassa. Mas esse instante na obra de arte pode aparecer porque ele apresenta-se confrontado com o que está fora dela o mundo. No momento em que o tempo ordenável passa a imperar, podemos perceber o que ficou: o instante da sensação pura, o presente sendo presente e não algo que passou.

A tensão entre razão e sensação pode nos ajudar a entender toda a potência de *Nelson Freire* e pode também apontar o que existe de mais frágil no filme e curiosamente também em *Le Mystère Picasso*<sup>1</sup>. Todo o trajeto que o filme faz, colocando-nos em contato com um tipo de sensação inspirada e

<sup>1</sup> Clouzot inclui no filme uma música enquanto Picasso pinta. Algo que vai em sentido oposto à toda radicalidade do filme em se concentrar apenas em Picasso. Este equívoco se torna ainda mais explícito quando lembramos da dramaticidade da primeira tela que Picasso pinta, sem música, apenas com os sons dos pincéis. Clouzot inclui ainda, em um dado momento, um “clima” de suspense, através da montagem em relação ao final do negativo da câmera. Duas opções que trazem a presença do diretor de forma desnecessária mas que não tiram o brilhantismo do filme.

permitida pela música, está entremeadado a uma organização que parece não confiar plenamente na potência das imagens e dos sons ali presentes. Logo no início do filme o espectador é retirado de seu estado de deleite quase físico para descobrir que Nelson Freire tem um cacoete título dado ao primeiro “capítulo” do filme. Ele senta-se ao piano e o dedilha sempre da mesma maneira para aquecer e/ou experimentar o piano. É interessante, não resta dúvida, mas o que o filme vai fazer a partir desse momento é chamar-nos à razão com cartelas que interrompem o filme dividindo-o com títulos como: o perigo, TV, o cacoete, etc. Instala-se uma ordem por vezes tristemente cômica e desnecessária. A falta de um padrão nas cartelas ameniza esse efeito, mas o espectador é obrigado a entrar em um embate com o filme para não ser dolorosamente retirado do encantamento que João Salles e Nelson Freire conseguem trazer para a tela e se deixar tomar pela pesada invasão que as cartelas e os agrupamentos temáticos os autógrafos, os fãs, etc trazem para o filme. Por um lado, uma discreta presença do filme/cineasta permite o surgimento de um acontecimento indescritível, que domina o filme; por outro, somos invadidos pela presença de uma ordem racional que se faz absolutamente desnecessária. Essa ordem se distancia da modernidade cinematográfica à qual o filme se filia, traz um ponto de vista demasiadamente privilegiado e organizador, enquanto toda a relação do filme com o personagem e com a música é múltipla e aberta.



**Mots clés:** Ce compte-rendu cherche à établir la manière par laquelle le film de João Moreira Salles veut établir la relation avec le sublime et a recours à la notion d'événement pour expliquer les effets possibles que l'oeuvre éveille chez le spectateur.

**Abstract:** This review intends to understand the way Moreira Salles' film deals with the sublime, and resorts to the notion of happening to explain the possible effects the film rouses in the spectator.

## Referências

- BAZIN, André. *Le mystère Picasso*. In: \_\_. *O cinema ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTS, Vanessa. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In: \_\_. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições. 2001.
- LINS, Consuelo. Futebol. *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro; UERJ, n.9, 1995.

## Filmografia

- SALLES, João Moreira. 2003. *Nelson Freire*. Brasil, 35 mm, cor, 102 min.

Escolher pensar



# **Escolher pensar**

Silvina Rodrigues Lopes

Universidade Nova de Lisboa

Fotografias: **Daniel Costa**



As fotografias de Daniel Costa (1973-2000) apresentadas nesta revista constituem parte de um conjunto que ele próprio concebeu como alternância de duas séries a de fotografias de nuvens e a de coisas de pequenas dimensões. Ambas as séries possuem de imediato características muito marcadas que as colocam em diálogo ou confronto. À indeterminação das primeiras contrapõem-se a nitidez e o rigor da delimitação das segundas. As nuvens estão acima da superfície terrestre, entre esta e o espaço infinito. Constituem uma espécie de cortina móvel diante do enigma. A mobilidade é nelas um elemento fundamental. É porque o movimento visível faz parte do seu ser que as nuvens mudam continuamente de forma perante ao nosso olhar. Por muitas explicações científicas que tenhamos dos fenômenos atmosféricos, elas continuarão sempre a ser vistas, imaginadas, como efeitos de forças que escapam ao nosso controle. A contemplação da forma instável de uma nuvem provoca em nós o sentimento do sublime, pois sentimos que do seu próprio interior o seu limite se transforma e que, por conseguinte, uma nuvem nunca está ali disponível para o nosso olhar. Damos um nome a esse operador de sublimidade: vento. Então, notamos que uma força que pode causar desastres terríveis é vital na natureza, onde tudo se move e se relaciona sem que alguma vez possamos compreender esse Tudo, de que fazemos parte.

Já repararam que muitas vezes junto às falésias da orla marítima as gaivotas passam deslizando na brisa sem mexer as asas? Há uma explicação simples para esse fenômeno. Não há é explicação para o Tudo, que é relação. Por isso, qualquer explicação num dado momento pode falhar. Ou seja, as nuvens, na



sua condição mutável, lembram-nos que o mundo é um permanente fazer e desfazer de formas, de sentidos, animado pelo enigma a que podemos chamar energia criadora, e que somos livres de sondar, de longe, como às feras que não pretendemos domesticar.

O enigma não tem explicação. Mas faz parte das aspirações mais elevadas do homem o propor enigmas que o celebrem. A arte radica aí. Como manifestação artística, a fotografia debate-se com o problema da proximidade. O que está ao alcance da objetiva, como o que está ao alcance da mão ou do discurso, pode aparecer como “o-que-está-diante-de-nós”, o objeto, por definição. Ora, tal como o poeta se serve de palavras para aceder à dimensão não objetiva das coisas, assim o fotógrafo se serve das propriedades da luz e dos dispositivos técnicos que utiliza para produzir o seu apelo ao que lá não está, mas é, na distância a energia que dá as coisas a sua presença não presente.

Tudo o que nos toca, toca-nos por essa presença que confere a cada coisa uma reserva que a torna inapropriável. Ela é a única em cada momento, porque único é o seu potencial para fazer parte de um tecido precário e frágil aos nossos olhos, mas ao qual podemos supor a consistência do que inexoravelmente se transforma por ação de apelos, choques, correntes, que desde o ponto mais distante chegam até ali e garantem o milagre da diversidade das formas.

A alternância entre fotografias de nuvens, em que as dimensões e gradações de tons desafiam a nossa capacidade de dar forma estável, e fotografias de



pequenas coisas que se destacam através do contraste nítido tem como efeito principal o despertar de um sentido da escala, e, por conseguinte, uma ruptura da linearidade da visão. De cada vez esta se tem de adaptar, passando de um tipo de percepção que se dá, quer como recordar dos limites do mensurável, quer como atualização de todas as memórias do céu que constituem a nossa cultura, para um tipo de percepção mais desmunida em que à partida se percebe algo que nos remete para o mundo das pequenas coisas, aquelas de que não reza a história porque se supõem definitivamente conquistadas para o mundo sem sobressaltos do quotidiano. A mudança obriga-nos a parar e a sentir que afinal nem tudo está ganho. É esse o júbilo que decorre da nossa atenção: as nuvens continuam enigmáticas ao exibirem as múltiplas maneiras de se enlaçarem na luz;

as pequenas coisas não são bem as pequenas coisas, mas aquelas pequenas coisas a que o negro confere uma densidade desconhecida. Nada está ali para nos captar ou desfazer, mas como apelo na distância, como possibilidade de uma comunicação a que alguns chamam amor, a força que “move o sol e os outros astros”. Comunicação de desconhecido a desconhecido.

Todas as coisas na natureza diferem quanto à sua maneira de ser no tempo. Há as que possuem uma estabilidade que as retira do círculo das metamorfoses quotidianamente observáveis as que pertencem ao reino mineral; as que têm uma vida muito breve uma flor, uma planta arrancada à terra. A fotografia, como fixação de instantes, dá-nos imagens onde as diferentes velocidades de transformação estão suspensas. Uma pedra ou uma flor possuem aí o mesmo grau de imortalidade. É sobre essa capacidade de persistir como condição fundamental de tudo o que é, que cada coisa pode ser a alegria de um tempo próprio, incomparável pode ser apenas a intensidade do seu fulgor. Isso nos pede uma atenção à variabilidade das formas e das memórias nela inscritas. Podemos ver que há fotos em que predominam as massas sólidas, enquanto noutras encontramos linhas frágeis que, sem deixarem de ser nítidas, assinalam um contato com o desaparecimento, uma despedida. A morte e a vida surgem onipresentes e indissociáveis. Em várias fotos, os indícios da morte são as provas da vida, os vestígios deixados por um corpo. É o caso dos búzios, que se impõem como formas perfeitas, mas que, todavia, sabemos terem sido originados na relação com um corpo.

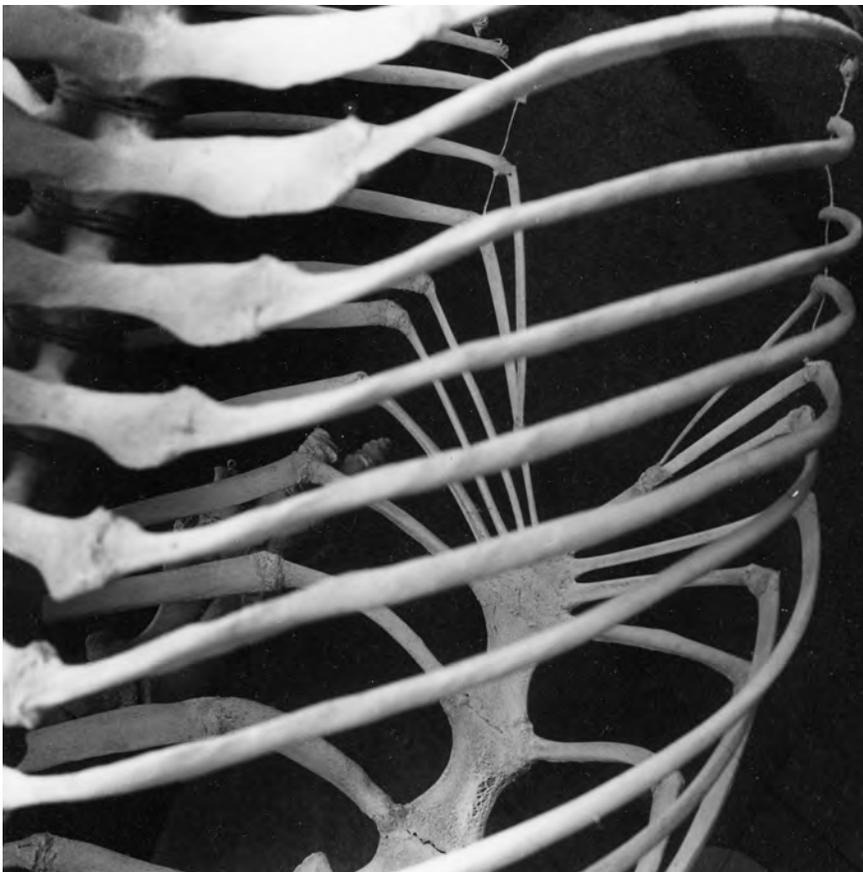
Do mesmo modo, os orifícios cavados em algumas pedras assinalam uma matéria viva que elas absorveram ao formar-se. A ausência é aí memória

inscrita não é o nada, é o que forçou a forma, é a marca de uma força. Já noutras fotos são os próprios restos dos corpos que nos aparecem como estruturas ocultas que assinalam a contigüidade com o mineral.

Há, assim, um permanente remeter para as memórias do vivo, através de uma contenção em que a imagem da coisa é uma espécie de hieróglifo em que se entrelaçam a morte e a vida. Julgo que só há uma exceção a esse jogo, a qual, como tal, se pode tornar particularmente significativa a foto dos peixes, que introduz a dimensão de turbulência da vida aos ser preenchida por formas que são signos de pujança e avidez.

As fotos aqui apresentadas não têm a pretensão de procurar nas coisas sentidos habitualmente invisíveis, mas que se renderiam à evidência perante o poder de uma objetiva. O que nos toca quando as olhamos é percebermos que nelas tudo está desarmado a total escuridão em que tudo se recorta é a afirmação de uma expectativa e não de um destino. O sentido não está lá, como um depósito ou garantia prévia; ele não é anterior ao olhar, mas nasce do olhar. Não sentimos aqui o disparo do dispositivo técnico que persegue o flagrante. Aqui há o silêncio de quando o contar do tempo se interrompe e se propicia o gesto de onde nasce o sentido um olhar de aproximação que respeita a distância. Esse gesto é confiança em si. Por isso mesmo é dádiva.

■ ■ ■ ■



## LISTA DE FIGURAS

1. Imagem da capa: filme *Câncer*, de Glauber Rocha.
2. Imagem da página 7: *Corredor*, de Fernanda Goulart.
3. Imagens das páginas 10, 11 e 14: desenhos de Peter Greenaway, do livro *The world of Peter Greenaway*.
4. Imagens da página 12: filme *Death in the Seine*, de Peter Greenaway.
5. Imagens da página 21: filme *79 Primaveras*, de Santiago Alvarez.
6. Imagens das páginas 24 e 25: filme *Hanoi Martes 13*, de Santiago Alvarez.
7. Imagens das páginas 29, 30, 31 e 32: filme *Câncer*, de Glauber Rocha.
8. Imagens das páginas 40, 42, 46, 49 e 51: livro *Balinese Character. A Photographic Analysis*, de Gregory Bateson e Margaret Mead.
9. Imagem da página 57: filme *Blade Runner*, de Ridley Scott.
10. Imagens das páginas 61, 62: filme *Sexto dia*, de Roger Spottiswoode.
11. Imagem da página 63: filme *A.I. - Inteligência Artificial*, de Steven Spielberg.
11. Imagens das páginas 68, 69, 72 e 73: vídeo *História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard.
12. Imagem da página 76: filme *Minnie and Moskowitz*, de John Cassavetes.
13. Imagens das páginas 81, 83, 84 e 86: filme *Aruanda*, de Linduarte Noronha.
14. Imagens das páginas 93 e 95: filme *Nelson Freire*, de João Moreira Salles.
15. Imagens das páginas 98, 100, 101, 102 e 103: fotografias de Daniel Costa.

## Normas para publicação de trabalhos

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

1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 15 laudas de 30 linhas por 70 toques, ou 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

1.2 - Resenha crítica de um ou mais filmes (até 7 laudas de 30 linhas por 70 toques, ou 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

1.3 - Entrevistas inéditas (até 15 laudas de 30 linhas por 70 toques, ou 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

1.4 - Traduções inéditas de artigos clássicos ou contemporâneos não disponíveis em português (até 15 laudas de 30 linhas por 70 toques, ou 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas, filmográficas e notas).

2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas *ad hoc*, observando-se o conteúdo e qualidade dos textos.

2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas (um dos quais membro do Conselho Editorial) que decidirão sobre sua aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (*blind review*). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada anualmente.

2.2 - Eventuais sugestões de modificação de estrutura ou conteúdo das contribuições feitas pelos pareceristas serão previamente acordadas com os autores dos textos. Não serão admitidas modificações depois que as contribuições tenham sido enviadas para diagramação.

2.3 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.

3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.

3.1 - As versões impressas das contribuições devem ser enviadas para o endereço da revista:

*Devires - Cinema e Humanidades*

Departamento de Comunicação Social - FAFICH / UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627

30161-970 - Belo Horizonte - MG

3.2 - As versões eletrônicas das contribuições devem ser enviadas como arquivos anexados a correios eletrônicos para [devires@fafich.ufmg.br](mailto:devires@fafich.ufmg.br).

3.2.1 - As versões eletrônicas devem ser enviadas como arquivos do processador de textos Word ou equivalente.

3.2.2 - As versões eletrônicas também podem ser enviadas, sob a forma de arquivos salvos em disquetes de 3,5 polegadas, para o endereço da revista constante no item 3.1.

4 - As contribuições devem vir acompanhadas de um resumo contendo de 30 a 80 palavras e por uma lista de até 5 palavras-chave. Os autores devem igualmente enviar, no final do texto, um pequeno currículo (instituição, formação universitária, titulação, principais publicações), assim como endereço para correspondência e endereço eletrônico.

5 - As notas devem vir no final do texto, caso não sejam simples referências bibliográficas ou filmográficas.

6 - As referências bibliográficas devem aparecer no corpo do texto.

7 - A bibliografia em ordem alfabética deve se encontrar após as notas.

8 - A filmografia em ordem alfabética deve se encontrar após a bibliografia, especificando, quando possível, o nome do diretor, título do filme, formato original e tempo de duração.

9 - Qualquer ilustração deve ser encaminhada separadamente e o local de sua inserção no texto pode ser sugerida. Os editores, de acordo com o projeto gráfico da revista, podem decidir publicar ou não as ilustrações sugeridas pelo autor do texto.

10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver as colaborações recebidas.