



Atas do IX encontro anual da AIM

Editores

Marta Pinho Alves

Maria do Rosário Lupi Bello

Iván Villarmea Álvarez

FICHA TÉCNICA

Título: Atas do IX Encontro Anual da AIM

Ed. Marta Pinho Alves, Maria Rosário Lupi Bello e Iván Villarnea Álvarez

Editor: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento

Ano: 2019

Capa: Pedro Pereira

ISBN: 978-989-54365-2-1

www.aim.org.pt

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	7
-----------------	---

CINEMA BRASILEIRO

“O CINEMA É O LIVRO DO FUTURO”: AS ESCOLHAS DE PRODUÇÃO DE <i>INCONFIDÊNCIA MINEIRA</i> (CARMEN SANTOS, 1948) E OS PLANOS GOVERNAMENTAIS PARA O CINEMA DO BRASIL DOS ANOS 1940 · Livia Maria Gonçalves Cabrera.....	10
---	----

<i>BRANCO SAI, PRETO FICA</i> : A MÚSICA COMO POTÊNCIA DO COMUM MULTITUDINAL · Arthur Lins.....	19
---	----

DOS OLHARES POSSÍVEIS: A METAIMAGE COMO PROPOSTA DE INTERVENÇÃO DO REAL EM <i>MANHÃ CINZENTA</i> (1969) E <i>BLABLABLÁ</i> (1968) · Natália Reis.....	29
---	----

HELOISA PASSOS: INTERPELANDO UMA TRAJETÓRIA A PARTIR DO GÊNERO · Marina Cavalcanti Tedesco.....	38
---	----

TINHA SANGUE POR TODO LADO. COR E ESPAÇO COMO ARTIFÍCIO E PRESENÇA EM <i>MATE-ME POR FAVOR</i> · Tainá Xavier.....	49
--	----

CINEMA PORTUGUÊS

EXTRATOS ARTÍSTICOS EM <i>A ILHA DOS AMORES</i> (1982) DE PAULO ROCHA · Nelson Araújo.....	61
--	----

A ‘ARTE POÉTICA’ DE MANUEL GUIMARÃES · Leonor Areal.....	68
--	----

<i>CAMPO DE FLAMINGOS SEM FLAMINGOS</i> : CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM FÍLMICA E GEOGRÁFICA NA OBRA DE ANDRÉ PRÍNCIPE · Rayman Aluy Virmond Juk.....	77
--	----

DE WALTER RUTTMANN A LEITÃO DE BARROS E MANOEL DE OLIVEIRA: O PULSAR DE UM CINEMA URBANO EM FORMA DE POEMA SINFÓNICO · Jaime Neves.....	86
---	----

À MARGEM DO CINEMA PORTUGUÊS: ESTUDO SOBRE O CINEMA AFRODESCENDENTE PRODUZIDO EM PORTUGAL · Michelle Sales.....	94
--	----

CINEMA DE NÃO-FICÇÃO

DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO: OS LIMITES E INTERAÇÕES ENTRE A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO E A VISÃO SUBJETIVA DA NARRATIVA FÍLMICA · Carlos Eduardo Fialho & Tatiana Miranda.....	104
--	-----

DOCUMENTÁRIOS E PAISAGENS SONORAS: EXPERIMENTAÇÕES EM TERRITÓRIOS SERTANEJOS · Walcler de Lima Mendes Junior & Juliana Michaello Macêdo Dias.....	114
---	-----

UNA CIUDAD ARROJADA AL MAR: <i>JE VEUX VOIR</i> (2008) DE JOANA HADJITHOMAS Y KHALIL JOREIGE · José Manuel López.....	123
--	-----

A RELAÇÃO COM O OUTRO NO FILME DOCUMENTAL (DE CARIZ AUTORAL) - O CASO DE AGNÈS VARDÁ · Luisa Neves Soares.....	135
---	-----

CINEMA DIRETO E AUTOBIOGRAFIA NOS ANOS 1970: A PRODUÇÃO DO MIT FILM SECTION · Gabriel Kitofi Tonelo.....	144
---	-----

FILMES E CINEASTAS SINGULARES

DA LITERATURA DE VIAGEM AOS <i>ROAD MOVIES</i> : <i>ALICE NAS CIDADES</i> – A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS EM TRÂNSITO · Rose May Carneiro.....	153
---	-----

VESTÍGIOS DE FOUCAULT NO JOGO POP DE SPIELBERG: A APRESENTAÇÃO DE WADE WATTS · Cassia Cassitas.....	165
--	-----

EL CINE DE HONG SANG-SOO: NARRATIVAS DE LA INDETERMINACIÓN, PERSONAJES INDECISOS · Elisenda Díaz Garcés.....	176
---	-----

LA REPRESENTACIÓN AUDITIVA DE LA SUBJETIVIDAD. LA FOCALIZACIÓN PERCEPTIVA EN <i>WONDERSTRUCK</i> (TODD HAYNES, 2017) · Diana Ramahí-García & Oswaldo García-Crespo.....	188
ATRAVESSAR A PAISAGEM – SOBRE UMA CENA DE <i>NOSTALGIA</i> · Ana Costa Ribeiro.....	196
AS QUATRO ESTAÇÕES DE INGMAR BERGMAN · Ney Costa Santos.....	205
DUAS CIDADES EM <i>HIROSHIMA MON AMOUR</i> . UMA ANÁLISE DA LEMBRANÇA NOS RETROCESSOS DE HIROSHIMA E NEVERS · Thaís Itaboraí Vasconcelos.....	214

CINEMA E HISTORIA

CENSURA CINEMATOGRAFICA NO BRASIL E EM PORTUGAL: COMPARANDO BASES DISCURSIVAS · José Wandembergue De Oliveira Júnior.....	223
EL CINE COMO HERRAMIENTA CONTRA-IDEOLÓGICA. PRÁCTICAS Y ESTÉTICAS DEL COLECTIVO FEMINISTA CINE MUJER (1975-1981) · Elena Oroz.....	233
TEMPO, IMAGEM E SUBJETIVIDADE: OS SENTIDOS DA VELHICE NA CONTEMPORANEIDADE · Mirella Ramos Costa Pessoa.....	244
PALAVRAS EM MOVIMENTO: TESTEMUNHO VIVO DO PATRIMÓNIO CINEMATOGRAFICO, UMA HISTÓRIA POR CRIAR · Raquel Paulo Rato.....	252

CINEMA E OUTRAS ARTES

MOVENDO IMAGENS ESTÁTICAS – FOTO-FILME · Fernanda Bastos.....	263
O TEMPO DAS HUACAS. MUSEALIZAÇÃO DE CORPOS AMERÍNDIOS E INTERVENÇÃO ARTIVISTA COMO CONTRARREPRESENTAÇÃO ÉTICA E ESTÉTICA · Filipa Cordeiro & Rui Mourão.....	272

“ <i>WHAT YOU SEE IS NOT WHAT YOU SEE</i> ”: CINEMA E MINIMALISMO EM 68 · Leonardo Esteves.....	282
VIEIRA DA SILVA VISTA A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL · África García Zamora.....	290
GORDON MATTA-CLARK, O ARTISTA COMO PRODUTOR · Raquel Schefer...	301

CINEMA E EDUCAÇÃO

PALAVRA DE PROFESSOR: O SENTIDO DO EDUCATIVO NO CINEMA PRODUZIDO PELO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO NO BRASIL · Marcio Blanco.....	314
EXPERIÊNCIAS COM CINEMA E EDUCAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS PARTICIPATIVAS · Maria Beatriz Colucci & Moema Costa Nascimento.....	324
KANT Y MARX VAN AL CINE: LA FILOSOFÍA A TRAVÉS DE LA FICCIÓN FÍLMICA · Jesús Ramé López.....	336

CULTURA VISUAL: VELHOS E NOVOS DISPOSITIVOS

O CINEMA AO VIVO: DEFINIÇÕES E POSSIBILIDADES · Marta Pinho Alves.....	345
BETWEEN REAL AND VIRTUAL - A STUDY ON THE ARTISTIC POTENTIALITIES OF VIRTUAL REALITY SYSTEMS · Rogério Augusto Bordini & José Eduardo Ribeiro de Paiva.....	354
AS FANTASMAGORIAS DA TÉCNICA: UMA ARQUEOLOGIA AOS DISPOSITIVOS DA IMAGEM EM MOVIMENTO · Maria Mire.....	364
O CINEMA EM EXPOSIÇÃO: A NARRATIVA E O IMAGINÁRIO NO MUSEU DE CINEMA · Thaís Lara.....	375

INTRODUÇÃO

O IX Encontro Anual da AIM teve lugar nos dias 13, 14, 15 e 16 de maio de 2019 na Universidade de Santiago de Compostela, em Espanha, sendo a primeira vez que este evento decorreu fora de Portugal. Esta edição foi coorganizada pela AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, o Seminário de História do Cinema e Outras Artes Audiovisuais do Departamento de História da Arte da Universidade de Santiago de Compostela (USC) e o Centro de Estudos Fílmicos (CEFILMUS) da USC. O Encontro Anual da AIM é um congresso internacional com propostas de comunicação submetidas a revisão por pares. Os autores das propostas admitidas são convidados a submeter artigos para publicação em atas em formato eletrónico, que agora se apresentam neste volume.

Este IX Encontro contou com três conferências plenárias com oradores convidados, realizadas em três dias distintos. A primeira ficou a cargo de Santos Zunzunegui (Universidade do País Basco, Espanha), com o título “Explorando de nuevo territorios conocidos: Avatares del filme documental”. A segunda, intitulada “Cinema, identidade e cultura popular: algumas reflexões sobre a importância dos ensaios de Paulo Emílio Salles Gomes para o ‘World Cinema’”, foi da responsabilidade de Stephanie Dennison (Universidade de Leeds, Reino Unido). A última conferência plenária foi da autoria de Francesco Casetti (Universidade de Yale, EUA) e denominou-se “In Praise of Cinephobia”.

No dia 13 de maio, no âmbito das atividades de pré-Encontro, realizou-se uma mesa-redonda sobre o Cinema Galego que contou com as intervenções das investigadoras Margarita Ledo Andión e Marta Pérez Pereiro (Universidade de Santiago de Compostela) e do cineasta Xacio Baño, com moderação de Xosé Nogueira Otero (Universidade de Santiago de Compostela). Nesse mesmo dia, uma vez concluída esta mesa redonda, foi projetada a longa-metragem *Trote* (2018), realizada pelo próprio Xacio Baño, que ficou para apresentar a sessão e dialogar com o público. Durante todos os dias do Encontro decorreu uma Feira do Livro organizada pela livraria *Linha de Sombra* e, neste âmbito, no dia 14 teve lugar uma sessão de lançamento de livros e outras publicações recentes de membros da AIM.

O evento científico foi composto, além das três sessões plenárias, por 42 painéis onde foram apresentadas 133 comunicações em português, inglês e

castelhano. Os doze Grupos de Trabalho da AIM – Cultura Visual Digital; História do Cinema Português; Cinemas em Português; Paisagem e Cinema; Outros Filmes; Teoria dos Cineastas; Narrativas Audiovisuais; O Cinema e as Outras Artes; Cinema e Educação; Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos; Cinema e Materialidades e Cinema, Música, Som e Linguagem – foram responsáveis por 31 painéis, um destes no formato de mesa redonda.

Participaram no IX Encontro Anual cerca de 150 investigadores oriundos de Portugal, Brasil, Espanha, França, Alemanha, Reino Unido, Áustria, África do Sul e dos Estados Unidos da América. Os conferencistas de Portugal vieram de múltiplas universidades e institutos politécnicos deste país. Das 175 propostas aprovadas após avaliação pela comissão científica do Encontro, aproximadamente 40 não foram apresentadas. As desistências foram fundamentalmente de colegas do Brasil, que justificaram a sua ausência com a perda de financiamento para a deslocação. Este e outros problemas foram assinalados no protesto que teve lugar no dia 15 de maio em solidariedade com a greve que decorria no mesmo dia no Brasil destinada a denunciar e rejeitar os ataques do governo brasileiro à educação.

O presente volume compila 38 artigos que resultaram de comunicações apresentadas no Encontro e que foram posteriormente submetidas para publicação. O critério para a elaboração do índice foi a organização em grupos temáticos dos textos recebidos, independentemente da ordem e da lógica de apresentação no âmbito do Encontro. O trabalho de edição dos artigos centrou-se exclusivamente em aspetos formais e linguísticos, não tendo sido, portanto, efetuada revisão científica dos mesmos. É, pois, exclusivamente dos autores a responsabilidade pelos textos apresentados. A língua de redação dos artigos é a mesma com que foram apresentados no Encontro, podendo ser encontrados textos em inglês, castelhano, português de Portugal e português do Brasil.

Marta Pinho Alves
Maria do Rosário Lupi Bello
Iván Villarnea Álvarez

CINEMA BRASILEIRO

“O CINEMA É O LIVRO DO FUTURO¹”: AS ESCOLHAS DE PRODUÇÃO DE *INCONFIDÊNCIA MINEIRA* (CARMEN SANTOS, 1948) E OS PLANOS GOVERNAMENTAIS PARA O CINEMA DO BRASIL DOS ANOS 1940

Livia Maria Gonçalves Cabrera²

Resumo: A proposta é a apresentação da pesquisa em andamento sobre a realização do filme brasileiro *Inconfidência Mineira* (1948), escrito, produzido, dirigido e estrelado por Carmen Santos. Maria do Carmo Santos Gonçalves nasceu em Portugal, em 1904, mudando-se para a cidade do Rio de Janeiro, junto com a família, em 1921. A jovem começou a trabalhar cedo entrando em contato com uma cidade em processo de modernização cujo cinematógrafo era uma das principais atrações. Maria do Carmo vê no cinema uma possibilidade de ascensão econômica e social e se lança nessa aventura se transformando em Carmen Santos, uma das grandes atrizes e produtoras do cinema brasileiro. O trabalho dialogará com os debates em torno das ideias desenvolvimentistas acerca do cinema: o filme como instrumento para a educação e os planos governamentais para ele no Brasil. O desejo dos realizadores nas primeiras décadas do século XX era de alcançar um *status* industrial para o cinema e isso se alinha ao início de um interesse estatal pela atividade. A realização dessa obra se conecta com o momento em que pedagogos debatiam o cinema educativo, pensando nele como veículo divulgador de ideias e constitutivo de uma identidade nacional. Essas reflexões atravessaram o filme e tiveram importante papel na ampla política estatal do presidente Getúlio Vargas. Acredita-se que a articulação das escolhas cinematográfica com os processos políticos, sociais e culturais do período elucidarão uma parte importante da história brasileira.

Palavras-chave: Carmen Santos; Cinema Brasileiro; *Inconfidência Mineira*; Cinema Educativo

Contacto: livia_cabrera@id.uff.br

A atriz e produtora Carmen Santos, portuguesa nascida em Vila Flor, foi com os pais viver no Rio de Janeiro aos 8 anos, em 1921. Trabalhando como operária e depois como vendedora numa magazine de luxo, Carmen entrou para o cinema ao acaso, quando tinha 14 anos, na filmagem de *Urutau* (William Jansen 1919), exibido uma única vez para convidados. A partir desse fato, Carmen nunca mais abandonou o trabalho com cinema.

¹ Pronunciamento para a Rádio Sociedade transcrito na revista *A Scena Muda*, 01 mar. 1932.

² Mestranda do PPGCine da Universidade Federal Fluminense. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos e em Cinema e Audiovisual pela UFF, é servidora técnico-administrativa e ocupa a função de Chefe da Divisão de Cinema do Centro de Artes da UFF.

Cabrera, Livia Maria Gonçalves. 2020. “O cinema é o livro do futuro”: As escolhas de produção de *Inconfidência Mineira* (Carmen Santos, 1948) e os planos governamentais para o cinema do Brasil dos anos 1940”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 10-18. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

Nas obras clássicas da história do cinema brasileiro, Carmen Santos aparece como “o grande nome feminino de nosso Cinema” (Nobre 1955, 20) e predominam, nessas narrativas, referências ao início da sua carreira, suas tentativas de produções nos anos 1920 e sua consagração como uma das grandes estrelas do cinema brasileiro. São textos³ que se orientaram pelas inúmeras reportagens das revistas especializadas em cinema que acompanharam a trajetória da atriz e produtora, de um novo projeto de cinema, até os jantares em suas casas, e que a recordam como uma figura excêntrica e exagerada na quantidade de fotografias, no uso de figurinos luxuosos, sempre muito maquiada, que aparecia publicamente ao lado da elite empresarial e intelectual do Rio de Janeiro do período. Há ainda, em menor quantidade, referências às vontades empresariais de Carmen, mas geralmente marcadas pelo sentimento de fracasso que predominou na história do cinema brasileiro até há bem pouco tempo (Autran 2007).

Menos comuns são os trabalhos que lidam com o período do recorte deste artigo, durante a constituição da empresa *Brasil Vita Filme*, já em meados dos anos 1930, e o importante papel de produtora que Carmen construiu. A narrativa mais rara, mas ainda existente, projeta em Carmen uma figura batalhadora, obstinada em fazer cinema que, com seu próprio capital, construiu um estúdio de primeira linha e objetivava contribuir para a consolidação de uma indústria de padrão norte-americano no Brasil. Por outro lado, essa mesma narrativa evidencia seus erros, os abandonos de projetos, os fracassos de bilheteria. Carmen, assim como outros realizadores do período, não eram entendidos como empresários pela imprensa e pela história, mas aficionados, apaixonados que a duras penas conseguiam produzir alguns filmes e às vezes eram bem sucedidos (Autran 2007).

Para a pesquisadora Ana Pessoa (2002), Carmen construiu uma trajetória singular, pois sendo mulher numa sociedade fortemente patriarcal, conseguiu ver nos dispositivos da política do estrelismo uma maneira de ter voz, de opinar, de exercer um papel, de ser vista e trilhar um caminho para se tornar empresária. Ela conseguiu transgredir o espaço direcionado a uma mulher e atriz de cinema, construindo uma imagem que representa algo mais amplo. A inquietude que costura toda sua trajetória a fez ir além da representação dos textos estelares. Ao aprofundarmos em sua trajetória,

³ Os textos os quais me refiro são oriundos das primeiras obras panorâmicas sobre a História do Cinema Brasileiro, cito: *Pequena história do cinema brasileiro* (Nobre, 1955), *Pequena história do cinema brasileiro* (Duarte, 1956), *Introdução ao cinema brasileiro* (Viany, 1959), *70 anos de cinema brasileiro* (Gonzaga & Gomes, 1966), *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* (Gomes, 1980), *História do Cinema Brasileiro* (Ramos, 1987), *Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro* (Noronha, 2009).

fica nítido que ela trabalhou intensamente para obter espaço na mídia e entre intelectuais e autoridades para seus projetos e suas ideias em prol da consolidação da cinematografia brasileira.

Mesmo antes da constituição da *Brasil Vita Filme*, Carmen foi trilhando caminhos para consolidar essa vontade empresarial, no início dos anos 1920 com a sua primeira produtora, a *F.A.B., Filmes Artísticos do Brasil*; o envolvimento com o grupo de Cataguazes e a realização de *Sangue Mineiro* (1929); a parceria com Mário Peixoto que resultou na sua participação em *Limite* (1931) e no projeto inacabado *Onde a terra acaba* (1931); a aproximação com a *Cinédia* para a realização de parcerias nos complementos e também na produção de *Lábios sem beijos* (1932). Nota-se que Carmen tinha um objetivo muito claro para sua carreira profissional. Ao longo dos anos foi se estruturando e, quando finalmente fundou a *Brasil Vita*, já tinha uma boa quantidade de móveis e maquinaria cinematográfica, bons relacionamentos no meio e, porque não, conhecimento técnico para se tornar uma produtora de filmes no Brasil.

Assim, Carmen conseguiu estruturar uma das empresas produtoras mais importantes do Rio de Janeiro dos anos 1930, animada com os sinais de um novo momento político esperançoso para os trabalhadores do cinema do Brasil. Funda a *Brazil Vox Film*⁴, posteriormente *Brasil Vita Filme*, em 30 de outubro de 1934, sob a presidência dela mesma, tendo inicialmente como diretor técnico Humberto Mauro e diretor artístico o pintor Augusto Bracet. Na ata da primeira assembleia, registra-se que o propósito da fundação da empresa seria a “produção de filmes cinematográficos, especialmente de caráter educativo nacional”. Para João Luiz Vieira (2018) a *Brasil Vita* esteve posicionada, ao lado de outras empresas como a *Cinédia* e a *Sonofilmes*, entre as primeiras iniciativas brasileiras mais sérias de consolidação de um estúdio no padrão hollywoodiano, que procuravam montar uma estrutura de industrialização da atividade cinematográfica. Em toda a sua trajetória Carmen defendeu um ideal artístico e industrial de cinema que tinha como referência Hollywood e o modelo do *studio system* e isso, obviamente, também teve muito impacto nas características estéticas e técnicas da empresa que constituiu e dos filmes que realizou.

A década de 1930 é bastante importante para compreendermos o contexto que formou esse perfil empreendedor de Carmen e seu engajamento na política do audiovisual. Getúlio Vargas assume a Presidência da República em meados dos anos

⁴ A mudança de nome deveu-se a uma imposição judicial da *Fox Film do Brasil*. Para propor um novo nome, Carmen realiza um concurso de ideias pelo jornal *A Batalha* (O Imparcial (MA), 27 dez. 1935).

1930, tendo como projeto político o estímulo aos filmes voltados para a educação pública e para a propaganda estatal (Vieira 1987), contando com o respaldo da intelectualidade que pensava o cinema nacional na época, incluindo Carmen Santos, para quem “o cinema é o livro do futuro”⁵ e que seu estímulo iria proporcionar o “fortalecimento da unidade nacional”.⁶ Anita Simis (1997) conta como, a princípio, o governo provisório de Getúlio Vargas tinha uma concepção bastante nítida da função do cinema, o tratando como instrumento pedagógico com o intuito de auxiliar na reforma da sociedade e na formação educativa e cultural. Numa outra mão, o governo também enxergava no cinema um importante meio para veiculação do nacionalismo, com o papel de formar uma coletividade histórica necessária para o sentimento de pertencimento.

Os dados encontrados até agora mostram a atividade política corpo a corpo exercida por Carmen Santos, ao lado de outros nomes importantes do cinema naquele período, para enfrentamento das barreiras do mercado. Através da A.C.P.B., Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros, os empresários conseguiram um diálogo com o governo varguista (Carijó 1937). A pressão resultou na constituição da primeira lei de proteção e estímulo ao cinema brasileiro, o Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932. Resumidamente, o Decreto nacionalizou a Censura, reduziu a taxaço do filme virgem, manifestou apoio ao cinema educativo e criou a obrigação da exibição dos complementos nacionais, ou seja, instituiu a exibição de um filme de curta-metragem por programa em sala comercial, ainda que não previsse instrumentos para fiscalizar essa obrigatoriedade, que era repetidamente descumprida⁷. O decreto orientava sobre o conteúdo dos filmes:

“Não só os filmes que tenham por objeto intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura”.⁸

⁵ *A Scena muda*, 11º ano, nº 571, 1 mar. 1932, p. 8, *apud* Pessoa, op. cit., pp. 155, 156.

⁶ *Idem*, pp. 155, 156.

⁷ Ainda no relatório da A.C.P.B. é possível verificarmos a cobrança do setor ao governo para a fiscalização e punição dos exibidores que não cumpriam a obrigatoriedade.

⁸ Decreto 21.240 de 4 de abril de 1932. República dos Estados Unidos do Brasil.

A *Brasil Vita Film* foi pensada em meio a essa receptividade política demonstrada pelo governo varguista e isso também acabou influenciando as escolhas dos projetos da empresa.

Ainda que houvesse estímulo explícito aos complementos e aos filmes educacionais, as empresas produtoras não se afastaram da produção considerada mais nobre pelos realizadores do período. Carmen Santos, defensora da industrialização do cinema brasileiro baseada no modelo de sucesso norte-americano, priorizava os filmes de enredo e não media esforços para os trabalhos que se propunha filmar. A produção dos longas-metragens de ficção da *Brasil Vita Filme* são dados mais conhecidos pela nossa história e mostram que, durante o período da empresa, os planos conectavam as ideias em torno do cinema educativo com a produção de grandes obras aos moldes do *studio system*. Os projetos demonstram um alinhamento com a temática de valorização da cultura brasileira e a formação de um sentimento de pertencimento nacionalista conectado com os valores governamentais e afinado com o pensamento sobre o cinema que predominava entre a elite intelectual brasileira.

Por volta de 1936, Carmen irá anunciar na imprensa a grande empreitada do seu estúdio,⁹ *Inconfidência Mineira* (1948), projeto grandioso, com a intenção de reconstituir fielmente o episódio histórico e que demorou aproximadamente doze anos para ser concluído e exibido, fazendo com que o estúdio praticamente ficasse parado, com dedicação quase que total para o filme, com exceção da produção de alguns curtas e de *Argila* (Humberto Mauro, 1942).¹⁰ O objeto fílmico *Inconfidência Mineira* desapareceu no incêndio ocorrido nos estúdios da *Brasil Vita Filme* em 1957, mas restaram aos dias de hoje alguns trechos encontrados pelo pesquisador Jurandyr Noronha em uma fazenda da família Seabra. Não podemos afirmar que os trechos originais encontrados por Jurandyr estavam na montagem final apresentada em 1948, mas esses achados ajudaram a iniciar uma avaliação das características que permearam a realização do filme.

Quanto ao roteiro do filme, esse é um dado cheio de informações incompletas e confusas. Inicialmente há registros de um roteiro encomendado a Mário Peixoto denominado *Tiradentes*, confirmado em depoimento do próprio Mário a Saulo Pereira

⁹ *A Scena muda*, 16º ano, nº 814, 27out. 1936, p. 8

¹⁰ O filme é considerado pelo pesquisador Maurício Gonçalves (2015) como um ícone do cinema pedagógico no projeto de Getúlio Vargas de priorização da cultura brasileira com caráter nacionalista. Não se tratava de um projeto pessoal de Carmen e talvez seja essa a explicação para ela não ter acompanhado tão de perto essa produção.

de Mello¹¹ e elogiado por Pedro Lima também em uma crítica publicada no *Diário da Noite*.¹² Esse roteiro é desaparecido. Também há algumas informações na imprensa sobre um roteiro encomendado a Danilo Torreão, jornalista e crítico de cinema.¹³ Atualmente é possível acessar uma versão do roteiro do filme, assinado pelo escritor imortal Luis Edmundo, encontrado no Arquivo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira e enviado para avaliação e apoio do então Presidente da República, Getúlio Vargas, em 1939, por intermédio de despacho do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema. Ao pesquisarmos algumas críticas na época do lançamento, é possível verificarmos que o roteiro encontrado não foi a versão transposta para a tela, mas sim uma versão assinada pelo jornalista Brasil Gerson, a quem é dado os créditos de roteiro. Através de depoimentos, matérias na imprensa e consulta no site da filmografia da Cinemateca Brasileira, concluiu-se que a versão filmada foi a de Brasil Gerson, mas que essa teria sofrido interferências da própria Carmen e também de Humberto Mauro no tempo em que colaborou com o filme.¹⁴

Interessante deduzir a forte influência positivista nas escolhas desse filme. Carmen sempre aparece defendendo a realização de um roteiro científico, fiel à história e sem nenhum tipo de romantização. Em entrevista para *A Scena Muda* ela afirma que baseou seu roteiro na obra histórica de Lucio José dos Santos, *Inconfidência Mineira: papel de Tiradentes na Inconfidência Mineira* (1927) e no documento *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*,¹⁵ extensa peça produzida no decorrer do processo judicial publicada pela primeira vez em 1930. Com isso, ela procura defender toda a estrutura montada justificando a necessidade e a importância da obra no papel formador do público, voltado para uma preocupação governamental com a imagem da nação brasileira. Carmen acreditava num projeto clássico, puro, que não apelasse às trucagens do cinema, que pudesse servir como documento histórico (Heffner & Ramos 1988). É comum encontrarmos declarações dela e de seus colaboradores afirmando que o filme não seria uma história romantizada: “O

¹¹ O depoimento se encontra no Arquivo Mário Peixoto.

¹² Recorte encontrado no acervo da Cinemateca do MAM/RJ datado a mão de 28 de abril de 1948.

¹³ Recorte encontrado no acervo da Cinemateca do MAM/RJ datado a mão de 20 de agosto de 1938, do periódico *Diário de Pernambuco*.

¹⁴ Pedro Lima critica essas interferências de Carmen em sua crítica publicada no *Diário da Noite* de 28 de abril de 1948 (recorte da Cinemateca do MAM/RJ).

¹⁵ Informação encontrada nas fichas de anotação de Paulo Emílio Salles Gomes na Cinemateca Brasileira.

argumento, segundo nos informaram, não é uma fantasia em torno dos amores dos inconfidentes. Pelo contrário: é uma *synthese* verídica da própria *Inconfidência*”.¹⁶

Os dados revelam também que a longa produção enfrentou inúmeras dificuldades, nesse caso com o corpo técnico que, ao longo dos cerca de dez anos de produção, se modificou, tendo sido substituído algumas vezes, como podemos notar com o exemplo do roteiro. Em uma reportagem do *Jornal de Notícias* (SP), em 18 de julho de 1947,¹⁷ um jornalista desconhecido desacredita no filme por ele ter se tornado uma “colcha de retalhos” produzido em várias épocas, utilizando técnicas diferentes, por diversas pessoas.

Inconfidência Mineira foi produzido de 1936 a 1948, quando finalmente foi exibido no Cinema Plaza, em 22 de abril de 1948 (Gonzaga 1979), um dia após o Dia de Tiradentes. Havia muita expectativa em torno do filme, principalmente pela demora da produção e por um gigantesco volume de matérias da imprensa ao longo dos anos, amplamente ilustradas com fotografias dos bastidores que mostravam a ousadia da empreitada de Carmen, transpondo para a tela um pretensioso filme de reconstituição histórica. O projeto, além de ter imagens gravadas em cidades de Minas Gerais por onde passaram os inconfidentes (Heffner & Ramos 1988), reproduziu também nos estúdios da *Brasil Vita Film* as ruas de Vila Rica, com detalhes riquíssimos de cenário e figurino, perceptível principalmente nas fotografias da produção disponibilizadas na Coleção Jurandyr Noronha no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro. O filme tinha a ambição de ser um marco na cinematografia brasileira, por ser o melhor e mais bem feito filme do gênero histórico até então.

A grandiosidade da empreitada também é de impressionar ao levantarmos alguns dos colaboradores de renome que passaram pela produção, tais como Affonso de Taunay, membro da Academia de Letras e diretor do Museu do Ipiranga, como consultor histórico; o pintor Hugo Adami, como cenógrafo; Lúcio Costa, na assessoria de arquitetura colonial; Wasth Rodrigues, no figurino e indumentária militares. Registra-se ainda a participação de nomes como Edgar Brasil, o principal fotógrafo do período, sempre presente nos trabalhos de Carmen, montagem de Watson Macedo, músicas de Francisco Braga (Gonzaga 1979) e participação do ator Rodolfo Mayer, um expoente nos palcos e na rádio, interpretando Tiradentes.

¹⁶ “Barbara Heliodora e a *Inconfidência Mineira*”. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, 27 out. 1936.

¹⁷ Recorte do Acervo Pedro Lima da Cinemateca Brasileira.

Destaca-se o diálogo que Carmen procurou manter todo o tempo com o governo e com o próprio Presidente da República a fim de obter respaldo institucional ao seu projeto. Sabe-se que havia interesse por parte do Governo em resgatar na memória do povo brasileiro a história da Inconfidência. Data do ano de 1936 que o presidente Getúlio Vargas assinou decreto determinando o repatriamento dos despojos de todos os inconfidentes mortos nos degredos de Portugal e África. No mesmo ano, as urnas de treze inconfidentes chegaram ao Rio de Janeiro e, pouco depois, foram enviados para Ouro Preto e, em 1942, seria criado o Panteão dos Inconfidentes.¹⁸

Do mais, ela ainda contava com o respaldo de Roquette Pinto que ofereceu a ela a supervisão do Instituto Nacional de Cinema Educativo¹⁹ e também é oferecido a colaboração do Ministério da Guerra.²⁰ A direção do filme inicialmente é anunciada como sendo Humberto Mauro, já o grande nome técnico do Instituto, mas por motivos desconhecidos, Carmen assume a direção da obra, sendo a terceira mulher, do que se tem registrado, a dirigir um longa-metragem de ficção na história do cinema brasileiro.

Fica muito clara a forte motivação idealista de Carmen Santos, reconhecida pela revista *A Scena Muda* como uma “alma educadora”²¹ e como a “flama viva do cinema nacional”.²² Acompanhando sua trajetória, nota-se que ela se importava menos com questões de viabilidade econômica, sempre destacando os ideais artísticos e nacionalistas que marcaram sua trajetória e permearam tão fortemente a realização dessa obra, explicando tamanha insistência mesmo diante de tantas dificuldades ao longo de dez anos. A realização de uma obra como *Inconfidência Mineira* está ainda relacionada com o momento em que intelectuais e pedagogos debatiam o cinema educativo no Brasil, pensando nele como veículo divulgador de ideias. A construção de um projeto educacional, influenciado pela filosofia positivista, acreditava numa suposta cientificidade como único meio de chegar ao conhecimento verdadeiro. Carmen promoveu o projeto de *Inconfidência* como o maior e o mais dignificante de sua carreira, procurando as melhores condições para a produção, acessando as fontes documentais e consultando os mais renomados especialistas para proporcionar

¹⁸Santana, Ana Elisa. *Inconfidentes de volta a terras mineiras*. Estado de Minas. 16 abr. 2011. Disponível em https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/04/16/interna_gerais,222114/inconfidentes-de-volta-a-terras-mineiras.shtml. Acesso em 14 jun. 2019.

¹⁹ A “Inconfidência Mineira” terá a supervisão do Instituto. *Diário Português*, 1 set. 1937.

²⁰ Revista *Carioca*, jan. 1938.

²¹“Inconfidência Mineira”. *A Scena Muda*, Rio de Janeiro, 7 set. 1937, p. 5.

²²*Ibidem*.

legitimidade científica e reconhecimento técnico à sua obra, procurando adequar o filme ao debate que vigorava no período.

É num contexto de criação de um sentimento de pertencimento, de entendimento em diversas linguagens, das características que unem, identificam e formam a sociedade brasileira que se localiza a intenção de filmar *Inconfidência Mineira*. Carmen, articulada com os discursos da época, aliada a um sentimento desenvolvimentista e um desejo de entender e interpretar o Brasil, muito em voga nos anos 30 e 40, constitui sua obra que hoje pode ser entendida como um objeto privilegiado de estudo do cinema e sua centralidade na sociedade, alinhado com a investigação histórica, política e social. A história escolhida para ser transposta na tela do cinema e todo o contexto que a envolveu durante os dez anos são ricos documentos para entendermos o que estava em jogo naquele momento e como a linguagem do cinema estava inserida nesses processos.

BIBLIOGRAFIA

- Autran, Arthur. 2007. “Panorama da historiografia do cinema brasileiro”. *Alceu*. 2018. Rio de Janeiro, PUC, v. 7, n. 14, jan-jun. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n14_Autran.pdf. Acesso em 29 ago.
- Carijó, Armando Moura. 1937. *Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros: relatório de atividades (biênio 1934-1936)*. Rio de Janeiro: Jornal do Comércio.
- Gonzaga, Adhemar e Gomes, Paulo Emílio Salles. 1996. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão & Cultura.
- Gonzaga, Alice. 1979. “Carmen Santos”. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, Embrafilme, nº 33, p. 14-29.
- Heffner, Hernani & Ramos, Lécio Augusto. 1988. *Edgar Brasil: um ensaio biográfico. Aspectos da evolução técnica e econômica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, [datil].
- Nobre, F. Silva. 1955. *Pequena história do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: A.A.B.B.. (Cadernos A.A.B.B., 5).
- Noronha, Jurandyr. 2009. *Dicionário Jurandyr Noronha de cinema brasileiro: de 1896 a 1936 – do nascimento ao sonoro*. São Paulo: EMC.
- Pessoa, Ana. 2002. *Carmen Santos: o cinema dos anos 20*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Simis, Anita. 1997. “Cinema e cineastas em tempo de Getúlio Vargas”. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, n.9, p. 75-80.
- Vieira, João Luiz. “A chanchada e o cinema carioca (1930 – 1955)”. In: Ramos, Fernão; Schvarzman, S. 2018. *Nova História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: SESC.

BRANCO SAI, PRETO FICA:
A MÚSICA COMO POTÊNCIA DO COMUM MULTITUDINAL

Arthur Lins¹

Resumo: No filme *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, a música, em sua estreita relação com as paisagens sonoras de Ceilândia, é o fio condutor que reativa memórias, reaviva experiências passadas, e prepara o terreno para uma ação subversiva por vir. Neste ensaio, pretendemos levantar algumas questões sobre a figuração do som no filme, além de refletir sobre as possibilidades políticas na constituição de um *comune* uma *multidão* que podem atravessar criativamente o cinema contemporâneo brasileiro, em suas escolhas estéticas e suas preocupações históricas.

Pensamos aqui a multidão a partir das formulações de Michel Hardt, como “um conjunto de singularidades” (Hardt, 2004, 1), uma potência em movimento, incomensurável em sua força produtiva, em sua capacidade de constituir um monstro revolucionário. A multidão se impõe e traz consigo seus processos subjetivos em mutação. Ampliar a multidão sem perder a sua dimensão política é tecer o comum em sua capacidade produtiva, sem esquecer as forças e fluxos que entram em relação no momento em que ele é produzido.

Caberia nos indagar como a música, em sua ampla capacidade de mover sensações e se disseminar na multidão, pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propor uma política pautada no afeto e no bem-estar comum. É no campo do imaginário e da fabulação, das maquinações simbólicas de um contrapoder emergente, que *Branco Sai, Preto Fica* age como filme-militante e subversivo.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Ficção Científica; Comum; Multidão.

Contacto: arthurlins01@gmail.com

Do You Know What Time It Is? de Kool Moe Dee²

O DJ Marquim assume seu posto de comando. Sozinho em sua estação de rádio subterrânea é o primeiro a chegar no filme-baile *Branco Sai, Preto Fica*, invenção cinematográfica dos artistas periféricos da Ceilândia (DF), cidade-satélite de Brasília. Em sua cadeira de rodas desce lentamente por uma traquitana de ferro adaptada a uma escada comum. O espaço é pouco iluminado e o mau acabamento das paredes sugere uma ocupação, um bunker improvisado.

¹Professor de Montagem no curso de cinema da UFPB. Mestre em Letras/UFPB com pesquisa sobre narratologia audiovisual e processos de adaptação. Doutorando no PPGCINE/UFF com pesquisa voltada para o cinema contemporâneo brasileiro em diálogo com o gênero de ficção científica.

² Todos os subtítulos do ensaio fazem referência às músicas que integram a trilha sonora do filme.

Marquim se aproxima de um equipamento indecifrável. Munido com algumas ferramentas aciona um tubo metálico que parece um gerador ou uma fonte de energia. Os sons produzidos pelo equipamento reforçam o *estranhamento cognitivo* provocado pelo objeto, o primeiro *Novum*³ do filme. Em contraste, vemos em *close* um equipamento sonoro de fácil reconhecimento: um toca-discos. Esse paralelismo entre os equipamentos evoca o entrelaçamento entre o documentário (real) e a ficção-científica (fabulação), que irá permear todo o filme. Marquim toca o vinil e assume o seu lugar de DJ e narrador oral ao relatar a sua experiência no Baile Black no Quarentão em 5 de março de 1986.

“(...) Domingo. 7 horas da noite. Já tô com meu pisante, minha bêca. Tô em frente de casa. Tô indo em direção ao centro da Ceilândia. Ah! Vou passar aqui na casa do Carnê. (palmas) E aí Carnê? Beleza? E aí, vai pro baile? (...) Já tô em frente a feira. Pow, que louco. Já dá pra ouvir as pancada daqui, oiá os grave. O Gilvã tá botando pra quebrar. Pow. Tá inframado velho, caramba meu irmão, tá louco!! inframado... inframado! Tá lotado a bilheteria. Vou ver se eu vejo alguém pra comprar o ingresso pra mim. Tô nem aí, vou furar fila. É... E... *o baile vai ser louco aqui no quarentão/os muleque tão de quina me esperando ali irmão/A bagaceira vai ser louca/ e o bicho vai pegar/com certeza mestre biba deve estar por lá* (...)”

Em seu ensaio sobre o narrador, Walter Benjamin tece algumas observações sobre a arte de narrar, em contraponto ao excesso de informação que inunda a modernidade. Em sua primeira observação ele ressalta que as melhores narrativas escritas são aquelas que se assemelham as narrativas orais, em seu poder de evocar experiências a partir de relatos descritivos. “Metade da arte narrativa está em evitar explicações” (Benjamin 1994, 203). Marquim, o narrador/ator que relata a sua experiência, nos insere diretamente na ação narrada através de recursos descritivos, pouco interessado em oferecer explicações sobre Ceilândia, o baile, seus amigos ou

³*Novum* e *estranhamento cognitivo* são dois conceitos trabalhados por Darko Suvin para designar a narrativa de Ficção Científica, onde o *Novum* seria aquilo que irrompe na narrativa e sugere algo novo ou desconhecido do universo empírico do autor/leitor e o *estranhamento cognitivo* o efeito provocado em decorrência desse aparecimento (Suvin 1979, 419).

qualquer outra informação que não seja a sua imediata relação com o que está acontecendo. Benjamim distingue:

“A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (Benjamin 1994, 204).

Se o relato oral é um procedimento convencional, nos documentários nem sempre ele alcança um valor de narrativa, o que enfraquece a experiência sensível narrada em detrimento à imediatez e ao excesso que configura o fluxo de informação na contemporaneidade. O uso da música e o relato oral narrado e interpretado pelos tons e variações da voz do DJ Marquim transportam o espectador para o acontecimento que irá detonar toda a ação narrativa do filme. De certa forma a voz antecipa conceitualmente a máquina do tempo que será materializada na sequência seguinte, servindo como o primeiro condutor temporal a evocar o passado que se desenvolve no presente e reivindica o seu lugar na história.

Charlie, de Whisky David

Na máquina do tempo que chega do ano 2073 está o detetive Dimas Cravalaça. A sua missão: “achar o paradeiro de Sartana, a chave para incriminar o Estado brasileiro por crimes praticados contra a população periférica” e recolher provas que possam ser utilizadas no processo 095000666/2070. A morosidade dos processos burocráticos e a ineficiência do governo em atribuir aos responsáveis os seus crimes cometidos aparece aqui como uma crítica irônica ao funcionamento do poder institucional.⁴ E a fabulação futurista da ficção científica terceiro mundista é a engrenagem por onde o real deve se infiltrar e fazer do filme uma prova que possa ser usada contra o Estado brasileiro ao afirmar a ação criminosa da polícia no corpo e no testemunho dos personagens.

Algumas cenas convocam os espectadores a uma leitura *documentarizante* (Odin 2012) ao longo do filme, criando uma tensão que se estabelece na fronteira entre a

⁴ Fazendo eco a sátira política e delírio de ficção científica distópica *Brazil* (Terry Giliam, 1985).

ficção e o documentário. O relato inicial de Marquim será retomado e ampliado através de procedimentos reconhecíveis do gênero documental, como a *voz over*, as fotografias filmadas, e, finalmente, o depoimento para a câmera, em uma das cenas mais diretas na passagem da ficção para o documentário, impondo uma frontalidade entre os personagens/atores e o engajamento espectral em sua missão de recolher os vestígios do real. Na cena, o jogo ficcional é suspenso por alguns instantes para que a imagem possa se impôr em toda sua vontade de se constituir enquanto prova, documento e testemunho que possa acolher as memórias e mover uma reparação histórica ao recolocar em cena as vítimas do Estado. Como observa Cláudia Mesquita em seu artigo sobre o filme:

“(...) são rastros documentais, corpos mutilados, traumas reais e testemunhos de sobreviventes que estão na origem da ficção. (...) Aqui, a ficção científica é, paradoxalmente, espaço de elaboração “documentária”: o enlace entre rememoração do passado e especulação do futuro assume no filme inúmeros arranjos.” (Mesquita 2017, 96).

Nessa ambivalência, ao descortinar a gravidade do real *documentarizante*, nos questionamos como é possível, e principalmente desejável, a dobra da ficção científica, trazendo consigo seus efeitos espetaculares e ilusionistas.

Just Give the D.J. a Break, de Dynamix II

Sartana é a invenção de Shokito. Mutilado pela ação policial, precisa recriar o seu corpo com os restos deixados nas ruínas e sucatas de Ceilândia. Inventa em si um proto-ciborgue capaz de armazenar memórias que podem incriminar o Estado Brasileiro e carregar sistemas que possam eclodir a ação subversiva por vir. Personagem misterioso, distanciado, sempre recolhendo peças, captando imagens, inventando traquitanas. Diferente de Marquim, que encontra na estação de rádio um meio de comunicação e expressão do sensível, Sartana está sempre procurando, se preparando, aperfeiçoando o seu corpo, numa vigília constante de cima de sua sacada-mirante, onde também capta a atmosfera sonora de seu entorno, do trânsito nos viadutos, do sinal de alerta sempre a ponto de disparar.

Sartana também estava no baile do Quarentão. E no filme é o único que frequenta um outro baile, no tempo presente da narrativa. Agora já não dança na pista, seu corpo se movimenta timidante, ainda deslocado, mantendo uma postura distante, nas margens. Na pista, um grupo de pessoas dança um passinho sincronizado. O novo DJ toca uma música dance eletrônica dos anos 90. O corpo, a dança e as músicas se reinventam.

É no percurso e nas invenções da música eletrônica que encontramos um elo entre o corpo reprocessado de Sartana, a história do ‘futuro do Brasil’ repensada pelas margens da Ceilândia e a ficção científica estilhaçada em seu encontro com a emergência do real em *Branco Sai, Preto Fica*. Mais do que uma bricolagem ou uma reapropriação da história e da tecnologia, o que se evidencia no filme é um curto-circuito, uma dobra no circuito, um *circuit bending*, como sugere Alfredo Suppia:

“*Circuit bending* corresponde à prática de modificar peças eletrônicas, eventualmente brinquedos, para criar outros itens, geralmente instrumentos musicais. O termo nasceu no contexto da arte sonora, da criação de novos instrumentos musicais, sobretudo eletrônicos” (Suppia 2017, 2).

Acreditamos que nesse *circuit bending* proposto no filme reside o potencial de invenção cinematográfica, que faz de *Branco Sai, Preto Fica* um objeto não-identificável no cinema brasileiro contemporâneo. Em seu elo com o passado propõe uma ponte direta com outros circuitos históricos (cinema marginal no Brasil, gênero da ficção científica no mundo); em seu elo com o presente colapsa a predominância do realismo/naturalismo, que, por sua vez, está sempre em vias de revelar uma condição sócio-cultural já codificada pelos meios de comunicação hegemônicos; e em seu elo com o futuro gesta um cinema que possa se transformar ao ativar e expandir os seus circuitos com outras artes, outros discursos, outras práticas, um cinema *essencialmente* impuro, como já desejava Bazin (1991), um cinema que para abrir-se ao sem-limites deve ir de encontro as suas possibilidades materiais, o cinema possível, como reivindicava Rogério Sganzerla (2001).

Nesse tempo de gestação há sempre um paradoxo. O alarme de Sartana sempre está a ponto de disparar para que o plano possa ser posto em ação, mas em outra via, a bateria pode acabar a qualquer momento e as máquinas e traquitanas perderem as suas

funcionalidades em meio à desarticulação e à precarização da vida. Esse é o fio da navalha por onde se equilibra o filme seguinte de Adirley Queirós, *Era uma vez Brasília* (2017).

Só vou gostar de quem gosta de mim, de Roberto Carlos

Dimas Cravalaça fuma um cigarro em cima da máquina do tempo enguiçada, que se encontra num terreno baldio transformado em campo de futebol. É uma pausa em seu trabalho de consertar a máquina para concluir a sua missão. Cantarola Roberto Carlos despreocupadamente. O terreno está vazio e nas ruas há pouco movimento de carros. Ceilândia está ‘pausada’.

“Trabalhando a duração nesses espaços bricolados, a construção fílmica do tempo faz pensar na temporalidade melancólica: um tempo descentrado, que não ‘se escoar’ bem, não se dirige ‘de um passado para uma finalidade’, nas formulações de Julia Kristeva em *Sol Negro*. É como se toda a Ceilândia estivesse ‘pausada’ (para que algo seja elaborado e gestado)” (Mesquita 2017, 97).

A rarefação do tempo narrativo proposto no filme sugere uma suspensão da ação como uma abertura para que outras experiências sensíveis possam emergir. Antes que a ação exploda é preciso vivenciar o tempo lento da espera, o tempo da deriva e da gestação. É preciso sentir o tempo em sua espessura, nos planos fixos em que o espectador acompanha a difícil locomoção de Marquim em sua cadeira de rodas; nas cenas em que Sartana, em silêncio, desenha as paisagens e os personagens, redesenhando o próprio filme.

Dimas (Dilmar Duraes) cantarola Roberto Carlos no terreno baldio, onde dez anos antes Dilmar atuava como um operário em greve que jogava futebol com seus colegas grevistas.⁵ Naquela cena, onde os homens temporariamente sem trabalho tornavam-se crianças e se divertiam ao redor da bola e do vinho, o tempo da greve possibilitava a redescoberta do tempo como algo vivo, uma fissura para que os sonhos e os prazeres fugazes da vida pudessem irromper entre as tensas reuniões de articulação e planejamento da greve.

⁵ *Dias de greve* (2009), curta-metragem de ficção de Adirley Queirós.

Deleuze, ao refletir sobre a imagem-ação, propõe o esquema que configura o elo sensório-motor como uma situação que será modificada por uma ação por vir. Nos explica que “a organização do filme, a representação orgânica, não é um círculo, mas uma espiral em que a situação de chegada difere da situação de partida” (Deleuze 1983, 168). Ora, o que modifica a situação é a ação esperada do personagem, que reage à situação geral englobante. O personagem seria uma espécie de esponja, que se deixa impregnar da situação, para só depois reagir e modificar o seu meio.

Dimas, Marquim e Sartana (mas não apenas eles), são as peças potenciais que precisam se impregnar das situações vivenciadas para que possam explodir em uma ação conjunta ao se reconciliar com a sua comunidade em seu tempo presente. O ato final de *Branco Sai, Preto Fica* é o derradeiro golpe da fabulação sobre o real e das possibilidades da ficção diante da impotência de agir. Mas não há espaço para o espetáculo do heroísmo e da catarse redentora, como nos lembra Dimas, por trás dos ferros retorcidos, atirando contra o extra-campo e finalmente acertando a câmera-espectador em sua passividade diante da tragédia que se impregna lentamente nos personagens.

Dança do Jumento, da Família Show

Mas como é possível, para um filme com tantos personagens solitários e melancólicos, se abrir a uma multidão?

É na fabricação da bomba que a multidão é convocada a agir como manifestação sonora, como uma polifonia a constituir uma frequência tão potente a ponto de eclodir a ordem centralizadora do Estado-Império. Pensamos aqui a multidão a partir das formulações de Michel Hardt, como “um conjunto de singularidades” (Hardt 2004, 1), uma potência em movimento, incomensurável em sua força produtiva, em sua capacidade de constituir um monstro revolucionário. A multidão se impõe e traz consigo seus processos subjetivos em mutação.

É algo desse processo que Marquim e Jamaika desejam captar ao recolher os sons na feira e nas ruas de Ceilândia. E nesse percurso se deparam com a Família Show, a produzir o seu forró de *plástico* na garagem de uma casa. O forró será mixado com o rap, com a música brega, com outros gêneros musicais híbridos em consonância com a própria carne da multidão à espera de um corpo. Ampliar a multidão sem perder a sua dimensão política é tecer o comum em sua capacidade produtiva, sem esquecer as forças e fluxos que entram em relação no momento em que ele é produzido.

Na gestação revolucionária proposta pelo filme não são os discursos de ordem política ou a força retórica da linguagem verbal que terá efeito na produção biopolítica da vida. É ao tornar-se maquinal que a multidão pode agir ao reconfigurar a engenharia maquinaocêntrica que rege o funcionamento do capitalismo contemporâneo. A bomba-máquina de produzir sons mixados recolhidos nos espaços periféricos será a aposta narrativa da multidão que ganha corpo e ataca o Império em seus fluxos assinificantes. A dimensão política do filme não passaria pela discursividade da linguagem, predominância do logos, da razão, mas sim por fluxos que agem diretamente nas modulações dos processos subjetivos. Nesse sentido, o filme como obra pode ser visto como o processo de uma subjetividade pertencente à multidão que através do trabalho em cooperação se reapropria dos meios de produção que lhe produziu e produz um novo comum a ser partilhado.

Caberia nos indagar como a música, em sua ampla capacidade de mover sensações e se disseminar na multidão, pode despertar uma força de criação capaz de subverter a lógica capitalista ao propôr uma política pautada no afeto e no bem-estar comum.

Ao mixar a dança do jumento com os sons da rua, com o *rap* e a música eletrônica, *Branco Sai, Preto Fica* não se furta ao debate, ao contrário, abraça a complexidade política e estética que configura a periferia em sua força criadora, longe de qualquer elitismo que rejeita a cultura de *massas* como pertencente à lógica da indústria cultural. Não há crença em um projeto de vanguarda que possa resistir heroicamente ao sistema capitalista. Os novos fluxos maquinaocêntricos propõem outros modelos de resistência a ser tecidos e criados nas relações entre os sujeitos e as máquinas em simbiose e agindo dentro do mesmo sistema.

Marquim pede a colaboração de Jamaika, mas em troca precisa negociar passaportes que lhe garantam a entrada em Brasília (correlato ficcional ao Império, ou a ordem centralizadora). Antes de discutir quais os sons possíveis e desejáveis a serem mixados, a conversa gira em torno da capacidade técnica dos equipamentos em produzir sons de boa qualidade. Para funcionar em seu potencial explosivo, a substância sonora precisa levar em conta a composição musical na qual ela se insere. É nesse caleidoscópio onde emerge a nova figura do militante em acordo com a multidão possível de provocar rupturas no Estado-Império.

“Eis a grande novidade da militância atual: ela repete as virtudes da ação insurrecional de duzentos anos de experiência

subversiva, mas ao mesmo tempo está ligada a um novo mundo, um mundo que não conhece lado de fora. Ela só conhece o lado de dentro, uma participação vital e inevitável no conjunto das estruturas sociais, sem possibilidade de transcendê-las. Esse lado de dentro é a cooperação produtiva da intelectualidade das massas e das redes afetivas, a produtividade da biopolítica pós-moderna. Essa militância faz da resistência um contrapoder e da rebelião um projeto de amor.” (Hardt 2001, 437)

É no campo do imaginário e da fabulação, das maquinações simbólicas de um contrapoder emergente, que *Branco Sai, Preto Fica* age como filme-militante e subversivo.

Bomba Explode na Cabeça, de MC Dodô

Antes de a bomba sonora ser acionada, há uma cena onde Marquim queima os seus vinhos e um sofá num terreno baldio. Algo tem que morrer para que o novo surja, talvez a nostalgia de um passado cheio de promessas, talvez as imagens que carregam consigo a lembrança de um tempo perdido. É mais no plano de uma ação capaz de provocar um acontecimento, ainda que precário, ainda que um gesto incipiente, que o filme adere ao clímax narrativo com a explosão da bomba a destruir o plano piloto, transformando-se em um filme catástrofe, um *blockbuster* sem espetáculo, sem efeitos especiais.

Recolocar a história em pauta é trabalhar a partir do ponto de vista dos vencidos, trazer à tona os escombros soterrados pelos monumentos erguidos em nome dos vencedores. Se há uma catarse possível onde o plano dos vencidos pode interromper a lógica centralizadora que impede a própria vida, há também um reconhecimento de um tempo não reconciliado, uma espécie de espanto, onde vemos Dimas perdido em meio aos ferros retorcidos que lhe servem de moldura no último plano do filme.

Aqui, no campo da fabulação, é possível tecer os fios que conectam a experiência traumática que mutila os corpos dos pobres e negros através da ação repressora de um Estado violento e racista, até ao poder de invenção capaz de gestar planos revolucionários e gerir as narrativas que lhes devolvam o poder da ação mobilizadora. Escapando das narrativas que reservam aos pobres os papéis de vítimas em suas clausuras imobilizadoras, o filme se conclui em uma afirmação da força

criativa possível de desenhar mundos (os desenhos de Sartana) e implodir aquilo que lhes impede de agir.

BIBLIOGRAFIA

- Bazin, André. 1991. *Por um cinema impuro*. Em O cinema: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Benjamin, Walter. 1994. *O narrador*. Em Magia e Técnica, Arte e Política. Obras escolhidas, Volume I, São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bentes, Ivana. 2015. *Mídia-Multidão: Estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.
- Deleuze, Gilles. 1983. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Hardt, Michael; Negri, Antonio. 2014. *Império*. Rio de Janeiro: Record.
- Lazzarato, Maurizio. 2014. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. São Paulo: Edição Sesc n-1.
- Mesquita, Claudia. 2017. *O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em 'Branco Sai, Preto Fica'*. Em Almeida, Rodrigo, Moura, Luís Fernando. Catálogo da Mostra Brasil Distópico realizado na Caixa Cultural. Rio de Janeiro.
- Negri, Antonio. 2004. *Para uma definição ontológica da multidão*. Lugar Comum, Nº 19-20, 15-26.
- Odin, Roger. 2012. *Filme documentário, leitura documentarizante*, de Roger Odin. Revista Significação, Nº 37.
- Sganzerla, Rogério. 2001. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Suppia, Alfredo. 2017. Acesso negado: *circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi* em *Branco Sai, Preto Fica*. Revista Famecos, V. 24, Nº 1.
- Suvín, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven: Yale University Press.

**DOS OLHARES POSSÍVEIS:
A METAIMAGE COMO PROPOSTA DE INTERVENÇÃO DO REAL
EM MANHÃ CINZENTA (1969) E BLABLABLÁ (1968)**

Natália Reis¹

Resumo: O trabalho busca analisar, partindo do conceito de metaimagem desenvolvido por W.J.T. Mitchell, a inserção de imagens documentais na narrativa ficcional de duas experiências cinematográficas realizadas no período ditatorial no Brasil: *Blabláblá* (1968) de Andrea Tonacci e *Manhã Cinzenta* (1969) de Olney São Paulo. Sob a perspectiva de uma imagem que reflete sua própria natureza e realização, pensar alguns dos dispositivos engendrados no cinema brasileiro pós AI-5.

Palavras-chave: Metaimagem; Cinema Brasileiro; Ditadura.

Contacto: nataliareis6@gmail.com

Introdução

Foi Didi-Huberman quem disse que a imagem possui a capacidade de trazer à tona o tempo. Estar “diante de uma imagem é estar diante do tempo” (Huberman 2015), carregar o presente no gesto do olhar e ainda assim ser atravessado pela sua memória em constante reconfiguração. Olhando para o passado nos deparamos com duas imagens reconhecíveis: Paris, maio de 68, um estudante acaba de arremessar um objeto desconhecido em direção à neblina que esconde uma massa de homens uniformizados e protegidos por capacetes e escudos – o objeto paira no ar como um óvni sobre a cabeça do jovem na fotografia de Gilles Caron. Rio de Janeiro, 21 de junho de 1968, dia que ficou conhecido como a sexta-feira sangrenta: dois policiais avançam com cassetetes na mão contra um rapaz cujos pés mal tocam o chão – o instante fotográfico parece preceder a queda de um corpo em vias de ser castigado.²

Quais perguntas fazer ao se debruçar sobre as imagens da revolta? E o que esperar das respostas e novas perguntas por elas devolvidas? O pesquisador W. J. T. Mitchell defende a ideia de uma selvageria das imagens, selvagem como aquilo que não pode – e

¹ Mestranda no programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens na linha de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Juiz de Fora, sob orientação do prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo e Bacharel em Artes e Design também pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).

² Fotografia de Evandro Teixeira, facilmente encontrada no *Google* a partir da pesquisa: imagens + sexta-feira sangrenta.

nem deve – ser domado; e ainda, que estas podem falar por si e são capazes de refletir sobre os próprios meios de construção e representação. Seriam as chamadas “metaimagens”, conceito desenvolvido em *Picture Theory: Essayson verbal and visual representation* (1994). Mitchell propõe a observação da metaimagem como método, partindo de um lugar onde “as imagens se revelam e se conhecem, onde refletem sobre as interseções de visualidade, linguagem e similaridade, onde se envolvem em especulações e teorias sobre sua própria natureza e história” (Mitchell 1994, 82).

Pretendo, aqui, pensar a metaimagem enquanto um dos fatores envolvidos na construção de narrativas que tangenciam o real, ou seja, o procedimento de deslocar a captura de um momento histórico para dentro da ficção e conferir a essas imagens uma face ambígua, nem uma coisa, nem outra, mas de sentido flutuante.

As duas obras propostas como objeto de estudo – *Manhã Cinzenta* (1969), de Olney São Paulo, e *Blabláblá* (1968), de Andrea Tonacci – perpassam, de certa forma, por vias semelhantes. Da montagem fragmentada, à reinterpretação e ficcionalização do momento político, ambas se apoiam em nações sem nome, distopias autoritárias e, principalmente, no movimento elaborado de agregar imagens de arquivo e documentais ao *corpus* narrativo do filme. No caso de *Manhã Cinzenta*, o diretor foi levado a julgamento pelos militares e o filme, apesar da presença de elementos como robôs e um regime ditatorial fictício, era constantemente chamado de documentário. Em *Blabláblá*, por sua vez, a transmissão ao vivo do discurso de um governante é entrecortada por imagens de revoltas, guerras, violência policial e comícios, imagens que transparecem certa natureza televisiva e são sobrepostas umas às outras.

Ao ser questionado sobre os desejos das imagens, Mitchell diz que elas querem ser beijadas. Num sentido quase antropofágico, “queremos assimilar a imagem a nossos corpos, e elas querem assimilar-nos aos delas. É um caso amoroso correspondido, mas um caso permeado tanto por perigo, violência e agressão quanto por afeição.” (Mitchell, 2009, 4). Nesse gesto de assimilação, pretendo aqui levantar mais uma proposição do que uma questão: seria possível integrar a teoria iconológica a um estudo histórico do cinema brasileiro? Falando de si, as imagens também contam histórias?

***Manhã Cinzenta* (1969), Olney São Paulo**

Em *Manhã Cinzenta* (1969), curta-metragem do cineasta baiano Olney São Paulo, vemos um casal de jovens participar de reuniões e manifestações estudantis contra a dominação de um Estado cujas principais figuras de autoridade estão

encarnadas em robôs e cérebros eletrônicos. Entre reuniões secretas e momentos de reflexão, o casal de estudantes e seus companheiros de luta são capturados durante um comício e passam por uma série de interrogatórios na presença de um robô que parece não compreender bem as questões da humanidade - ou ainda: é completamente alheio a elas. Os jovens, então, são torturados e, por fim, fuzilados.

Diante das imagens consideradas “altamente subversivas” pelo Serviço de Censura e Diversões Públicas (Correio da Manhã 1971), o filme foi censurado e o diretor levado a julgamento sob o artigo 16 da Lei de Segurança Nacional, tornando-se o único realizador no Brasil a ser interrogado por conta de um filme. Olney conseguiu ser absolvido das acusações sob a afirmação de que o filme teria sido exibido somente em privado para um grupo de oito a dez críticos no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (O Globo 1971).

Entretanto, um episódio ainda mais obscuro marcaria o percurso já acidentado de *Manhã Cinzenta*. Em 8 outubro de 1969, um grupo de guerrilheiros do Movimento Revolucionário Oito de Outubro, conhecido como MR-8, sequestraria um avião em direção à Manaus na tentativa de desviá-lo para Cuba. Ao ser recuperado pelos militares, os passageiros da aeronave afirmaram que o filme de Olney São Paulo fora exibido durante o voo como afirmação da força revolucionária e denunciatória daquelas imagens. O cineasta foi levado e ficou detido por duas semanas, momento em que mais tarde relataria ter sido mantido sob tortura pelos oficiais.

Em um filme que retrata uma nação dominada por robôs inquisidores de vozes metálicas, jovens desaparecidos e sessões de tortura, o que mais assusta são aquelas imagens que não respeitam os limites da ficção e do documental. Para Marie-José Mondzain, em *A Imagem pode Matar?* (2009), a violência da imagem reside no seu potencial de identificação. Uma imagem sozinha não é capaz de promover ímpetos destrutivos em um indivíduo, mas a possibilidade do espectador de se enxergar nela pode sim falar de um arrebatamento de violência:

“A história de Narciso fala-nos da violência de um reflexo que mata. Estes mitos e estas lendas contam-nos uma mesma coisa: a imagem olha-nos e pode engolir-nos. Todos esses dispositivos de crença e fabricação fundam-se na identificação” (Mondzain 2009).

Seria possível então afirmar que quando os censores apontam para o filme de Olney São Paulo e falam em subversão, não são movidos pelo desejo de dar um fim ao ciclo de violência ali exposto, mas pelo fato de estarem refletidos na violência e repressão escancaradas nessas imagens.

Ao ser entrevistado em 1975 para o Diário do Paraná (Machado 2015, 96) o diretor afirma que o roteiro de *Manhã Cinzenta* é datado de 1966 e que teria partido de um conto de própria autoria. Como a possibilidade de produção das cenas com tumultos e manifestações era mínima, Olney, juntamente com a equipe e o diretor de fotografia, José Carlos Avellar, acabou indo atrás da multidão atordoada em plena crise estudantil nas ruas do Rio de Janeiro em 68, e posteriormente adicionando essas imagens à narrativa de *Manhã Cinzenta*. Além disso, são somados trechos de telejornais, mídia impressa, gravações de rádio e colagens do artista Antônio Manuel (também ator no filme), que manipulava as manchetes de jornal a fim de atribuir novos desdobramentos às notícias que circulavam “livremente” no regime militar.

No contexto das metaimagens, Mitchell apresenta ainda uma subcategoria, a qual denomina “imagens dialéticas”. A imagem dialética, segundo o autor, possui a “função primária de ilustrar a coexistência de leituras contrárias ou simplesmente diferentes na mesma imagem, um fenômeno às vezes chamado ‘multiestabilidade’” (Mitchell 1994, 45). Ilustrações ambíguas, de efeitos óticos, foram comumente usadas na psicanálise e em representações humorísticas – o pato-coelho (famoso *duck-rabbit*) é um exemplo muito explorado pelo autor, a figura que ora se apresenta como um coelho, ora como pato, e, no entanto, é o que é: “pato-coelho”.

O posicionamento do espectador, seja físico ou ainda subjetivo, revela e é revelado pelo que é visto: tomar uma posição é poder ver com maior clareza uma das faces da imagem dialética. Aqui, posicionamo-nos na história, a imagem histórica se torna mais clara à medida que esses fragmentos são apresentados e sobrepostos, “essas perguntas e respostas – o diálogo com a metaimagem – não ocorrem em algum domínio desencarnado fora da história, mas estão embutidas em discursos, disciplinas e regimes específicos de conhecimento.” (Mitchell 1994, 48).

Em *Manhã Cinzenta*, a câmera e os atores percorrem as ruas agitadas pelas manifestações de 1968, carros de polícia são atacados com pedras e pedaços de pau, fogo e fumaça, cartazes, estudantes são abatidos - o cenário caótico é real, a violência é real. Ainda assim, essa é apenas uma das faces que se apresentam, no conjunto essa imagem se torna difusa: robôs, ficção científica, controle mental. Os olhares daqueles

que estão de fora não buscam evitar a câmera, mas olham diretamente para ela, enquanto os atores permanecem no papel, correm riscos também, as narrativas se mesclam e se torna impossível instituir uma imagem fixa, estável.

Para Mitchell, qualquer imagem que evoca a autorreferencialidade e autocontextualização pode vir a ser uma metaimagem (1994, 48). As imagens de *Manhã Cinzenta* se tornam transitórias, no sentido de não apelarem para a denúncia da realidade e nem para um ilusionismo na representação, mas por culminarem em um sentido comum, o da repressão e o uso da força pelas instituições antidemocráticas e, principalmente, por apontarem para a potencialidade da imagem na constituição de uma imaginação política.

A experiência provocada pelo contato com as metaimagens no filme de Olney é decisiva para a compreensão dos meios pelos quais a produção cinematográfica brasileira resistia, em um período tão obscuro e desfavorável à produção artística em geral, e de como a censura operava, se prostrando somente frente a um aspecto dessas imagens, que puderam ser vistas como subversão por uns e resistência para outros.

***Blabláblá* (1968), Andrea Tonacci**

Em *Blabláblá* (1968), de Andrea Tonacci, o líder político de um país cujo nome foi omitido, diante da iminência de uma onda de protestos populares profere um discurso irado e agonizante em frente às câmeras de TV. Suas palavras se propagam na transmissão ao vivo, enquanto trechos de imagens de arquivo, notícias, comentários, *inserts* de textos, diálogos atravessados e outras interferências criam uma nova e, por vezes, divergente camada discursiva. Paulo Gracindo, como o déspota caricaturado, gesticula, vocifera, oscila entre expressões complacentes e ameaçadoras na completa escuridão de um estúdio televisivo.

O filme se inicia como uma TV sendo sintonizada – ouvimos primeiramente o chiado característico e a estática, imagens distorcidas; vemos operadores no que parece ser uma central de TV, uma sirene toca anunciando que estão no ar e narrações em *off* simulam uma equipe técnica dando instruções para a transmissão. O ator Paulo Gracindo, engravatado, se aproxima do púlpito e começa a falar: “Chegou ao fim a ambiguidade do poder revolucionário... Tivemos juntos momentos de vitória e momentos de tensão...” A sirene não cessa, mas estática interrompe a fala de Gracindo

que para, testa o microfone e recomeça sua fala. A câmera se afasta, revelando o estúdio e as câmeras que parecem se mover sozinhas como fantasmas em cima dos tripés.

Segundo Tonacci, o discurso do personagem foi construído, assim como a estrutura do filme, através de excertos e colagens que, ao serem aglutinados, revelam as incoerências da fala política e “que vão de Cristo a Buda, a Castelo Branco, a Hitler, a Henry Miller (...)” (Tonacci 2005). “Uma costura de textos, de conjuntos de coisas que foram fabricando um discurso que, na verdade, é totalmente contraditório” (Tonacci 2005). As indicações bibliográficas ficam na bibliografia. Talvez seja preciso partir daí para compreender o que *Blabláblá* busca traçar – a figura pública do político, sua relação com os discursos, e a relação da mídia com a produção de imagens.

Durante a fala do governante, o ritmo é marcado pela reverberação de imagens de arquivo e eventualmente contestam o que está sendo dito pelo protagonista que, por sua vez, apela até aos discursos humanistas e pacifistas. A respeito dessa sobreposição de discurso e imagem em que *Blabláblá* se apoia, é possível ainda tratar de um outro tipo de metaimagem, aquela que será descrita por Mitchell como:

“(...) uma metaimagem ‘trapaceira’, ligeiramente ilegítima, cuja verdadeira finalidade é refletir, não sobre imagens, mas sobre a relação de imagens e palavras, tanto no modo como falamos de imagens quanto no modo como as imagens nos falam” (Mitchell 1994, 66).

Utilizando o exemplo do cachimbo de Magritte e a inscrição *Ceci nes’t pas une pipe*, o pesquisador elabora a perspectiva de conciliação e ruptura entre a imagem e a palavra, e a metaimagem que “questiona a autoridade do sujeito falante sobre a imagem vista” (Mitchell 1994, 68). Essa categoria pode ser aplicada ao movimento recíproco de provocações entre o discurso e as imagens de arquivo que são desferidas como golpes entre uma afirmação e outra do protagonista. A metaimagem falante (ou *talking metapicture*) teria, segundo o autor, em seu propósito “uma lição negativa, um exercício de desaprender ou desprogramar um conjunto de hábitos que são de segunda natureza.” (Mitchell 1994, 67), ou seja, coloca em crise os discursos e a linguagem e não se trata apenas de

“palavras que contradizem a imagem, e vice-versa, mas que as identidades das palavras e imagens, o dizível e o visível começam a cintilar e mudar de composição, como se a imagem pudesse falar e as palavras estivessem em exibição” (Mitchell 1994, 68).

Uma das características do cinema moderno e do movimento engendrado no Brasil no final dos anos 1960 e meados de 1970, conhecido como ‘marginal’ (e do qual Tonacci poderia ser considerado parte integrante), foi ter levado às ruas a câmera e os corpos. A força dessas imagens e a capacidade de sobreviver e irromper o tempo, está justamente no gesto desses corpos, segundo o filósofo e historiador da arte, Didi-Huberman:

“O fato de que quando se está alienado e se protesta contra essa alienação, o protesto toma uma forma corporal: é o braço que se levanta, o corpo que se movimenta, a boca que se abre, entre palavras e cantos, tudo isso é corporal. O corpo humano é a coisa mais antiga que possuímos, o corpo humano é mais antigo que um fóssil, que uma obra de arte grega; o corpo humano é muito antigo, é nossa antiguidade. Tudo isso é anacrônico.” (2017).

Do mesmo modo, Tonacci vai até pontos públicos encenar com atores cenas de violência e combate. Essas encenações constituíam ainda um movimento de colocar equipe e atores em contato com riscos reais, de também compor uma imagem ambígua e desafiadora. Em depoimento, o diretor nos diz:

“Então, a gente fez essas cenas com arma na mão; tudo bem, arma de brinquedo, nenhuma arma verdadeira, mas de perto ou de longe, qualquer arma é arma, certo? Em um período onde isso era totalmente fora do comum. Mas a ideia era essa, era como se fosse algo da guerrilha, algo de reação ao que estava acontecendo, alguma coisa assim, nesses lugares que são oficiais... E então a gente filmava (...).” (Tonacci 2016).

A transmissão do pronunciamento vai se tornando cada vez mais caótica e exaltada conforme a palavra é passada a elementos de oposição como trabalhadores e guerrilheiros – o governante vocifera e grita. O personagem de Nelson Xavier, de camiseta branca aberta e calça *jeans*, acende um cigarro em cima de um viaduto e parte para um monólogo como representante da opinião de uma classe popular. A fala é sobreposta por outras falas do mesmo personagem. Enquanto isso, vemos o discurso de Gracindo apontar cada vez mais para a sua total desestabilização, como se a presença de outros comentários fosse fonte de perturbação, deixando-o sem fôlego. Por fim, o político está resignado, com ares de derrota. A câmera fecha em seu rosto num *zoom*, a fala pesarosa vai se tornando cada vez mais inaudível até que a imagem sai mais uma vez do ar e vemos a TV ser desligada. Fim do filme.

Para Mitchell, as *talking metapictures* invertem a lógica de autoridade da linguagem, expõem as lacunas entre palavras e imagens (Mitchell 1994, 56). Em *Blabláblá*, as metaimagens revelam o que existe entre essas lacunas: palavras de ordem, falas autoritárias, verdades que são postas como absolutas e que caem por terra quando atravessadas por imagens transgressoras. A figura política ameaçadora só existe enquanto inquestionada, enquanto discurso, basta um pouco de interferência para que o sinal se perca.

Considerações finais

O que torna o conceito de metaimagem tão interessante é a ideia de que as imagens podem falar por si, e analisá-las a fundo não passa de um exercício de escuta atenta. À primeira vista temos dois filmes que captam o espectro político que assombrava o Brasil de 68: mudam-se nomes e escondem-se os rostos, mas os gestos e os corpos estão ali presentes. No entanto, uma nova tomada de posição diante dessas imagens (e é isso mesmo que as metaimagens possibilitam), pode revelar aquilo que por vezes permanece oculto: seu processo de construção, as lisuras e fissuras.

Em *Manhã Cinzenta*, é possível observar como a incorporação dos personagens aos cenários físicos e políticos reais foi capaz de perturbar a ordem produzindo contrastes e duplicidades na imagem, uma característica inerente à imagem dialética proposta por Mitchell com seu “pato-coelho”, duas faces que sustentam uma mesma imagem. Já em *Blabláblá*, está presente o conceito das “metaimagens falantes”, que são aquelas que ao serem somadas/sobrepostas a um discurso ou texto, colocam em crise a própria linguagem das imagens e discursos.

Os dois filmes apresentados são diferentes em estrutura, mas se tocam na ruptura e na reverberação de imagens anacrônicas, que acredito terem tanto a dizer ainda sobre as próprias concepções e naturezas indomáveis do cinema brasileiro feito às margens da produção comercial. Graças a essas obras é possível dar um passo em direção ao entendimento das representações e meios alternativos de alcançar a realidade de uma ditadura que tanto tentou apagar seus rastros.

BIBLIOGRAFIA

- Didi-Huberman, G. 2015. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- Lindeperg, S. 2016. *O Destino Singular das Imagens de Arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma 'querela'*. DEVIRES-Cinema e Humanidades, v. 12, n. 1, p. 12-27.
- Machado, P. F. M. 2015. Imagens Subversivas. Catálogo Forumdoc. p. 95.
- Portugal, D. B., e Rocha, R. de M. 2009. *Como Caçar (e Ser Caçado Por) Imagens: entrevista com WJT Mitchell*. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação| E-compós, Brasília, v. 12, n. 1.
- Mitchell, W. T. 1994. *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mondzain, M.-J. 2009. *A Imagem Pode Matar?*. Lisboa: Editora Nova Vega.
- Tonacci, A. 2016. Andrea Tonacci (depoimento ao CPDOC). São Paulo, SP.

HELOISA PASSOS:
INTERPELANDO UMA TRAJETÓRIA A PARTIR DO GÊNERO

Marina Cavalcanti Tedesco¹

Resumo: A fotografia é uma das áreas com menos mulheres dentro do processo de realização fílmica. Nos longas-metragens de ficção brasileiros, encontramos uma assistente de câmera creditada pela primeira vez em 1981 – Luelane Corrêa, em *Amor e Traição* (Pedro Camargo, 1981). Já na direção de fotografia, as pioneiras são Márcia Lara, em *Louca Utopia* (Márcia Lara, 1984), e Kátia Coelho, em *Real Desejo* (Augusto Sevá, João de Bartolo, 1990). Após termos nos dedicado a mapear a presença das mulheres nas equipes de câmera nacionais, em especial as que atuaram/atuam como diretoras de fotografia, percebemos que seria necessário entrevistarmos algumas fotógrafas a fim de compreendermos melhor que fatores possibilitaram que, lentamente, começassem a conquistar espaço onde até então só havia homens, e o que ser mulher significava/significa em termos de mercado e oportunidades de trabalho. A diretora de fotografia Heloisa Passos, uma das pioneiras no Brasil, foi uma das entrevistadas. E em sua trajetória identificamos dificuldades e estratégias para contorná-las bastante comuns a outras profissionais, a despeito de importantes diferenças entre elas. Neste texto, apontaremos e refletiremos, a partir da experiência de Passos, sobre algumas consequências para as mulheres da desigualdade estrutural dentro da fotografia cinematográfica.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Direção de Fotografia; Gênero; Heloisa Passos.

Contacto: ninafabico@gmail.com

Introdução

Este trabalho se insere em uma pesquisa que tem início em 2014, quando nos propusemos a, em uma primeira etapa, levantar informações para, em uma segunda fase, reconstruir a história das mulheres nas equipes de câmera dos longas-metragens brasileiros de ficção². Naquele momento, não havia nenhum tipo de estudo similar no país ou alguma organização de fotógrafas, e em nossa tese de doutorado, defendida em 2013, ficara muito evidente que a sub-representação das mulheres na

¹Professora na Universidade Federal Fluminense e diretora de fotografia. Entre seus principais trabalhos estão a organização dos livros *Corpos em Projeção: Gênero e Sexualidade no Cinema Latino-Americano* (2013) e *Feminino e Plural: Mulheres no Cinema Brasileiro* (2017), e o capítulo sobre cinema no livro *Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade* (2018).

² Diante da ausência total de informações sistematizadas sobre as mulheres nas equipes de câmera no cinema brasileiro, foi necessário estabelecer um recorte para viabilizar a coleta de dados. Optamos pelo longa-metragem de ficção por este ser o produto audiovisual, dentro daqueles exibidos em salas de cinema, onde a profissionalização, os cachês e as possibilidades de disputar prêmios e obter reconhecimento entre os pares são maiores. Recentemente, ampliamos nosso *corpus* fílmico de modo a abarcar também os longas-metragens documentais produzidos no país.

Tedesco, Marina Cavalcanti. 2020. “Heloisa Passos: Interpelando uma trajetória a partir do gênero”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 38-48. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

direção de fotografia era um fator fundamental para compreendermos as marcas de gênero que atravessam ainda hoje as visualidades de homens e mulheres levadas às telas. Portanto, se quiséssemos modificar tais visualidades, teríamos que combater a desigualdade de gênero no exercício da profissão, a qual, apesar de ser visível para quem atua no meio, precisava ser comprovada através de dados para que as reivindicações se tornassem irrefutáveis.

Em 2016, depois de terminada a primeira etapa, percebemos que precisaríamos entrevistar diretoras de fotografia (DF) a fim de compreendermos melhor que fatores possibilitaram que lentamente comesçassem a conquistar espaço onde até então só havia homens e o que ser mulher significa(va) em termos de mercado e oportunidades de trabalho. A partir dos critérios geração, raça, região e vivência ou não da maternidade, selecionamos e entrevistamos oito fotógrafas. Heloisa Passos foi uma delas, e sua trajetória condensava tantos pontos cruciais para a experiência das mulheres na equipe de fotografia dos filmes nacionais que decidimos tomar suas falas (tanto as gravadas por nós quanto as proferidas nas palestras e aulas magnas que tem ministrado nos últimos anos) como ponto de partida para refletirmos sobre as questões que desencadearam esta segunda fase, qualitativa, da investigação.

Quem é Heloisa Passos?

Heloisa Passos é uma das principais DFs brasileiras em atividade, contando, inclusive, com uma carreira internacional. Foi selecionada para integrar a pesquisa por pertencer ao grupo das pioneiras e, entre elas, ser uma das que conseguiu mais reconhecimento. Sua primeira assistência de câmera data de 1991, e ela permaneceu na função até 1998, quando decidiu não aceitar mais trabalhos como assistente para começar a ser vista apenas como diretora de fotografia.

Após receber 9 prêmios pela fotografia de curtas-metragens, em 2007 seu desempenho no longa-metragem documental *Manda Bala* (Jason Kohn, Estados Unidos, 2007) foi agraciado com o *Excellence in Cinematography* no *Sundance Film Festival* de 2007. Desde então, outras conquistas importantes vieram, como vencer na categoria melhor fotografia duas vezes no Festival do Rio, em 2009, por *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* e, em 2016, por *Mulher do Pai*.

Como é perceptível, não foi por falta de talento que Passos precisou transpor muitas barreiras no começo de sua carreira, algumas das quais permanecem, apesar de tantos prêmios e experiência. Destaque-se que se trata de uma mulher branca e que,

como atual moradora da cidade de São Paulo, a desigualdade regional da produção cinematográfica brasileira não incide mais sobre ela. Ademais, como quase todas as diretoras de fotografia do país, não foi mãe, algo que tira muitas trabalhadoras (não só do audiovisual) do mercado de trabalho. Fica evidente, portanto, que as dificuldades encontradas pela fotógrafa são estruturais, e é esta estrutura que abordaremos a seguir.

Um problema estrutural: os dados da desigualdade

Como explicado na introdução, desde 2014 realizamos na Universidade Federal Fluminense um mapeamento das mulheres que atuaram/atua na equipe de câmera de longas-metragens ficcionais nacionais. No que tange a função de DF não é preciso tanto esforço. Sendo um dos cargos mais importantes na hierarquia do processo de realização filmica, é uma informação relativamente fácil de se obter – embora trabalhosa, dado o grande número de obras. A partir dos informes produzidos regularmente pelo Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual da Agência Nacional do Cinema (ANCINE), recorremos a fontes como os *sites* da Cinemateca Brasileira e o *Internet Movie Database* (IMDB) e a divulgação oficial das produções em diferentes mídias.

Já a coleta de dados referentes à ocupação por mulheres das funções de *loggers*, *video assists*, assistentes e operadoras de câmera/*steadycam* é bastante penosa, visto que não são chefes de equipe. É preciso muitas vezes consultar os créditos dos filmes, nem sempre disponíveis. Na medida em que encontramos as informações desejadas elas são tabuladas no nosso banco de dados interno e, posteriormente, lançadas no banco de dados *online*.³

Dos 1.727 filmes analisados, datados entre 1984 e 2018, 72 (4%) foram fotografados por mulheres (incluindo co-direções de fotografia com homens). Tomamos 1984 como marco inicial por ter sido o ano que encontramos, dentro de nosso recorte, uma diretora de fotografia creditada pela primeira vez no Brasil: Márcia Lara, em *Louca Utopia* (Márcia Lara, Brasil, 1984). Destaque-se, no entanto, que se tratava de uma produção não profissional dirigida pela própria Márcia Lara. Dentro do cinema profissional, a pioneira é Katia Coelho, coautora da fotografia de *Real Desejo* (Augusto Sevá, João de Bartolo, Brasil, 1990).

³<http://fotografasdecinema.com.br/>

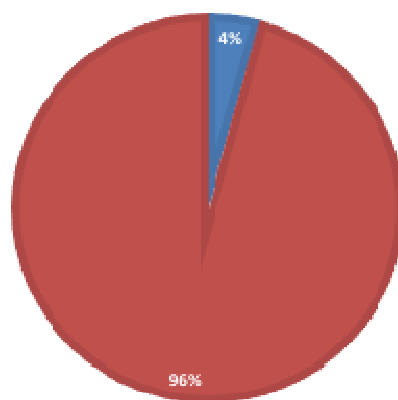


Gráfico 1 – Porcentagem de filmes fotografados por homens e mulheres (1984-2018).

Evidentemente, esse hiato entre Lara (uma amadora) e Coelho (uma profissional) faz com que durante quase toda a década de 1980 não haja diretoras de fotografia. Não obstante, como demonstra a tabela abaixo, o início da profissionalização não marcou um crescimento constante das mulheres no exercício da função.

1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
0,9%	0%	0%	0%	0%	0%	2,2%

1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
0%	0%	0%	0%	9,1%	5,9%	0%

1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004
0%	0%	10%	4,8%	0%	0%	3%

2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
3,3%	2,2%	2,3%	11,3%	6,8%	7%	12,3%

2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
12,5%	5,1%	5,3%	6,3%	8,2%	8%	4,4%

Tabela 1 – Percentual de filmes fotografados por mulheres por ano (1984 - 2018)

Nossas estatísticas demonstram, também, que um aumento do número de títulos lançados não garante uma maior representatividade.

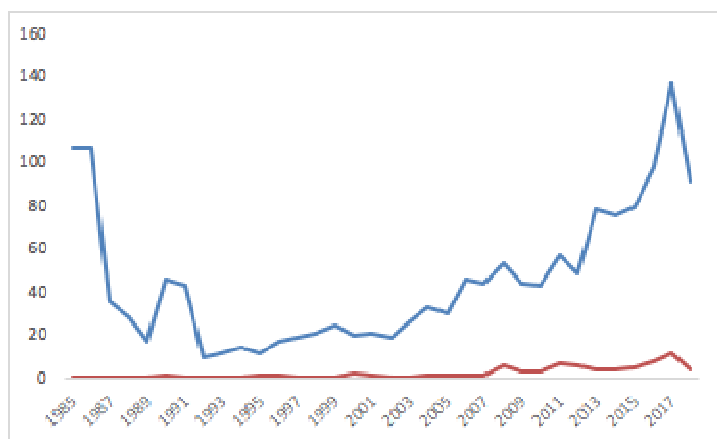


Gráfico 2 – Total de longas-metragens brasileiros (azul) X longas-metragens brasileiros fotografados por mulheres por ano (vermelho) (1984-2018)

Por fim, é importante localizar os filmes que as mulheres fotografam no que se refere à estrutura de produção – e, por conseguinte, ao valor do cachê e à possibilidade de viabilizar integralmente seu projeto fotográfico. No Brasil, é recorrente, embora haja exceções, uma associação entre gênero narrativo, *star system*, orçamento e bilheteria. Via de regra, as obras que obtêm êxito junto ao público (mais de um milhão de espectadores) são comédias com atrizes e atores televisivos e que tiveram um montante de recursos bastante acima da média nacional para sua realização. Das 53 produções que chegaram a tal marca entre 2007 e 2017, apenas uma foi fotografada por uma mulher – Carina Sanginitto em *Vestida para casar* (Gerson Sanginitto 2014).

A brutalidade de todos estes dados e das suas consequências, que vão desde não conseguirem ingressar na profissão até terem que desenvolver diferentes estratégias para permanecerem em espaços onde muitas vezes são as únicas mulheres, passando pela insatisfação com as imagens femininas levada às telas, há bastante tempo propicia o terreno perfeito para a criação de alguma organização das mulheres que “insistem” em trabalhar nas equipes de câmera. No entanto, o Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil (DAFB) surgiu apenas em 2016.

“No cinema e no audiovisual brasileiros, a insurgência feminista se manifestou [novamente, após movimentações

importantes entre as décadas de 1960 e 1980] em 2015 com uma série de iniciativas dedicadas a reivindicar os direitos das mulheres e discutir o machismo no mercado de trabalho, além das discussões sobre discriminação de raça, classe, orientação sexual e identidade de gênero. Esses debates vão desde o contexto internacional, sobretudo Hollywood, até as hashtags feministas que se popularizaram nas redes [do país]” (Hollanda, Sarmet e Tedesco 2018, 138).

Com pouco mais de três anos, o coletivo é composto por 211 mulheres cisgêneras e pessoas transgêneras, em 39 cidades, e já ofereceu grandes cursos de formação para mulheres, como os realizados na Cinemateca Brasileira e no SESC Avenida Paulista (ambos em 2018), além de promover e participar de cineclubes, palestras e debates.⁴

Com o surgimento do DAFB, foi possível confirmar a impressão que algumas de nós já tínhamos a partir de vivências na área: em sua esmagadora maioria, as poucas mulheres que conseguem ingressar e se manter nas equipes de câmera do país são brancas, cisgêneras, provenientes das classes média e alta e estão concentradas por nascimento ou migração no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Tal constatação vai ao encontro dos estudos sobre gênero e raça que, recentemente, começaram a ser realizados pela ANCINE (2018), e que já são feitos há mais tempo pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa – GEMAA (2016a, 2016b) – ainda que nenhum deles se dedique aprofundamente à direção de fotografia, fornecem bases importantes para se pensar quem pode fazer cinema no Brasil.

Hoje, são perceptíveis movimentos importantes, não apenas do DAFB, para alterar essa realidade. Mas sem dúvidas serão necessários mais esforços e algum tempo para que a estrutura atual seja modificada. Por enquanto, as experiências que destacamos na trajetória de Heloisa Passos seguem sendo a regra.

Aspectos representativos da trajetória de Heloisa Passos

Passos relata, ao revisitar os caminhos profissionais que percorreu, que mais de uma vez foi desincentivada a entrar na equipe de câmera:

⁴Para saber mais, consultar <https://www.dafb.com.br/> e <https://www.facebook.com/diretorasdefotografiado brasil/>.

“[Em 1990] eu já tinha feito duas curtas-metragens em Curitiba como estágio e assistente de direção. Num dos filmes que eu fiz eu pedi para o produtor muito que eu queria trabañar no departamento de fotografia e ele disse: “Não. Nã, nã, na, não. Fotógrafo vem do Rio [...] as malas são pesadas [...] é melhor você fazer estágio com Fernando Severo... com o diretor, ele é incrível e tal” (Passos 2018).

Como também procuramos demonstrar nos últimos anos, a desigualdade de gênero na direção de filmes brasileiros é muito grande (Holanda e Tedesco 2017). Assim, a insistência para que uma mulher permanecesse na equipe de direção ao invés de se incorporar na de fotografia é bastante emblemática do quanto as funções de DF, operadores/as de câmera/*steadycam*, assistentes de câmera, *loggers* e *video assists* estão historicamente ainda mais associadas aos homens.

Para além do desincentivo, a falta de oportunidades tanto de ingresso quanto de ascensão na carreira, impactam a profissionalização e a permanência de mulheres na fotografia cinematográfica. Embora diversas vezes preconceitos apareçam de maneira muito sutil, em outras eles mostram sua face sem nenhum pudor. Este é o caso do relato abaixo, quando, após um embate entre diretor e fotógrafo este último foi demitido e todos os homens que atuavam na equipe de câmera foram promovidos, ao contrário da única mulher que a integrava.

“Edgar Moura e Daniel Filho brigam [...] O Edgar foi demitido. [...] três assistentes, três operadores, o Edgar era o fotógrafo principal. O operador de câmera principal foi promovido a fotógrafo, o primeiro assistente da outra equipe foi promovido a operador de câmera e eu achava que ia ser promovida a operadora de câmera. Não, eu não fui promovida a operadora de câmera” (Passos 2018).

A falta de oportunidades também aparece de outras formas. Um procedimento muito comum no cinema é trabalhar a partir de indicações. Em especial para os cargos mais importantes, como a direção de fotografia, se não é possível contar com a ou o profissional desejado costuma-se consultá-lo sobre quem deveria ocupar tal posto.

Assim, ser recomendada/o é muito importante para se manter em atividade, em especial para quem está começando e ainda não tem seu nome conhecido.

“[Anteriormente] eu dei uma lista de fotografos aqui que eu trabalhei. Não sei se são uns dez... ou doze ou até mais. [...] desses fotografos todos, desde que eu comecei a fotografar em... há vinte anos, eles nunca me indicaram para um trabalho. [...] Eu acho que já passei uns dez filmes para a Janice. É... ou cinco filmes para a Janice ou cinco para a Kika. E isso me chamou muito a atenção. [...] Tem um fotógrafo só que recentemente vem me indicando, mas para documentário. Para ficção nunca fui indicada” (Passos 2018)

A falta de oportunidades crônica, rapidamente constatada através das estatísticas e das trocas entre as integrantes do DAFB, fizeram com que indicar mulheres, considerando outras opressões para além das de gênero, se tornasse uma das principais políticas dentro do coletivo.

A importância das mulheres na carreira de outras mulheres fica evidente quando observamos quem dirigiu os longas-metragens de ficção que Heloisa Passos fotografou: *Deslembro* (Flávia Castro, 2018), *Mulher do Pai* (Cristiane Oliveira, 2016), *O que se move* (Caetano Gotardo, 2013), *Rânia* (Roberta Marques, 2011), *Amor?* (João Jardim, 2011), *O Amor Segundo B. Schianberg* (Beto Brant, 2010), *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* (Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, 2009)⁵ e *Mulheres do Brasil* (Malu de Martino, 2006).

A fim de verificarmos se era uma vivência singular ou se podia ser extrapolada para outras mulheres, analisamos o currículo de Kátia Coelho, uma das DFs brasileiras que mais fotografou longas-metragens de ficção no país: *Corpos Celestes* (Marcos Jorge, e Fernando Severo, 2009), *A Via Láctea* (Lina Chamie, 2007), *Como Fazer um Filme de Amor* (José Roberto Torero, 2004), *O Casamento de Louise* (Betse de Paula, 2001), *Tônica Dominante* (Lina Chamie, 2000) e *Real Desejo* (Augusto Sevá e João de Bartolo, 1990).

⁵ *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* não era originalmente um longa-metragem de ficção. Heloisa Passos foi chamada pelos directores Karim Aïnouz e Marcelo Gomes para captar as imagens de uma instalação.

Muitas semelhanças podem ser percebidas na comparação. Embora tenha feito sua estreia na direção de fotografia em um filme dirigido por homens, foi apenas dez anos depois que começou sua carreira nos longas-metragens ficcionais como DF solo, em uma produção dirigida por uma mulher. Também foi pelas mãos de uma cineasta que Heloisa Passos iniciou sua atuação neste tipo de produto. Ademais, no caso de ambas, 50% dos longas-metragens ficcionais que elas fotografaram eram de realizadoras, uma porcentagem bastante acima da média nacional (19,7% em 2016, segundo a ANCINE (2018).

Os currículos de Coelho e Passos demonstram, ainda, o que havíamos visto nas estatísticas: as fotógrafas trabalham basicamente em obras de menor orçamento. Não por acaso, a imensa maioria delas afirma preferir estar nos *sets* do cinema independente/autoral.⁶ Porém, em que medida isso pode ser chamado de preferência quando elas não têm acesso a outras oportunidades de trabalho? Não seria, pelo menos em parte, esta convergência de gosto entre mulheres tão diferentes uma das muitas estratégias de sobrevivência que elas têm que adotar estando numa profissão ainda dominada pelos homens?

“Eu já nem me identifico com esse cinema super comercial. Se eu tivesse desejado isso, se eu tivesse desejado isso nos meus trinta anos [...] eu seria uma pessoa triste. Porque eu não ia ter conseguido. Porque aí a batalha era outra. Então os meus desejos nem passaram por este cinema que é o dos grandes” (Passos 2019).

Muitas diretoras de fotografia, mesmo aquelas com uma carreira longa e premiada, têm produtoras. Produzir filmes, ou fazer parte de uma estrutura que produz filmes, garante que haverá oportunidades de trabalho. Minimiza-se, assim, o desincentivo à profissão e as diferentes formas que a falta de oportunidade se manifesta.

“Eu também produzo e dirijo, e alguns eu só produzo e filmo junto, e enfim... lá quando eu comecei a fotografar eu percebi que era muito difícil conseguir conquistar esses espaços de diretora de

⁶ Sabemos que há uma enorme produção bibliográfica sobre o que seria um cinema independente/autoral. Contudo, como não é o foco deste texto não iremos nos aprofundar nela. Para nossos objetivos, consideramos independente/autoral produções de orçamento mais baixo e que não têm como meta atingir um grande número de espectadores.

fotografia e aí eu acho que hoje eu entendi vendo essas fotos que eu não ia ficar esperando o telefone tocar. Assim... que eu tinha que fazer aquilo [começar a produzir] [...] eu comecei a produzir alguns filmes. Dos diretores que estavam próximos de mim e... e quando eu vi eu estava realmente dirigindo... e isso abriu muita porta pra mim, né?” (Passos 2018).

Por fim, a última estratégia que identificamos nas falas de Heloisa Passos foi algo que poderíamos chamar de masculinização, considerando os valores hegemônicos de masculinidade na sociedade brasileira.

“Eu sou aquela brava-doce. Entendeu? Porque eu fui endurecendo. Entendeu? Eu fui endurecendo. Eu via isso [casos de machismo] e aí de novo acontecia isso, de novo acontecia isso e de novo acontecia isso [...] Eu tento ainda hoje não me magoar, sabe, com essas coisas? É porque isso continua acontecendo [...] É assim que eu me defendo [...] Eu vivo um processo de alguns anos tentando me... tentando realmente... desendurecer” (Passos 2018)

Não se trata de um comportamento específico das mulheres da direção de fotografia, conforme aponta Bárbara Castro em suas pesquisas com profissionais da área de Tecnologia da Informação, também dominada por homens.

Considerações finais

Ao iniciarmos a etapa quantitativa de nossa pesquisa, não imaginávamos que, a despeito de importantes diferenças, encontraríamos tantas semelhanças entre diretoras de fotografia de diferentes gerações, com distintos pertencimentos étnico-raciais, provenientes de diversos estados do país e que parte vivencia a maternidade e parte não. Outro fator que nos surpreendeu foi a força com que o machismo estrutural da sociedade brasileira impacta inclusive as trajetórias de fotógrafas amplamente reconhecidas no meio, o que de certa maneira aproxima as experiências das mulheres que estão iniciando na carreira e a das pioneiras que seguem em atividade.

Assim como Heloisa Passos, a maioria das DFs nacionais quando consegue chegar ao longa-metragem de ficção exibido em salas de cinema o faz com extrema

dificuldade e recorrendo a uma combinação de estratégias: integrar um ou mais coletivos; indicar e ser indicada por outras mulheres; filiar-se a um cinema independente/autorial; abrir sua própria produtora; masculinizar-se. Tenta-se, desta maneira, resistir ao desincentivo à profissão e à falta de oportunidades.

A história das mulheres nas equipes de câmera, e dentro dela das diretoras de fotografia, recém começa a ser escrita no Brasil. Se em alguns anos foi possível demonstrar de maneira irrefutável a brutal desigualdade nesta área do processo de realização fílmica e o quanto é árduo para as mulheres ingressar e permanecer nela, certamente ainda há muito por ser investigado. Seguiremos neste caminho de investigação, desejando que outras pesquisadoras e pesquisadores se somem a nós.

BIBLIOGRAFIA

- Agência Nacional do Cinema. 2008. *Diversidade de Gênero e Raça nos Lançamentos Brasileiros de 2016*. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>. Acesso em 6/6/2019.
- Candido, M. R., Daflon Júnior, J. F., Toste, V. 2016a. *Cor e Gênero no Cinema Comercial Brasileiro: uma análise dos filmes de maior bilheteria*. In Revista do Centro de Pesquisa e Formação. São Paulo.
- Campos, L. A., Candido, M. R., e Feres Júnior, J. 2016b. *A Cara do Cinema Nacional: gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014)*. Rio de Janeiro: GEMAA.
- Castro, B. G. 2011. *Gênero e Trabalho na Tecnologia da Informação: um perfil dos profissionais do setor no Brasil*. In Anais Eletrônicos do XV Congresso brasileiro de Sociologia. Curitiba.
- Holanda, K., e Tedesco, M. C. 2017. *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*. Campinas: Papirus.
- Hollanda, H. B.; Sarmet, E.; Tedesco, M. C. 2018. *Palavra Forte no Cinema*. In H. B. Hollanda. *Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. p. 138 - 155.
- Passos, H. 2019. Entrevista concedida para a autora do texto em 19 de fevereiro de 2019.
- Passos, H. 2018. Aula magna ministrada na Cinemateca Brasileira em 3 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/diretorasdefotografiado brasil/videos/1551670981548867/>.
- Tedesco, M. 2016. *Mulheres Atrás das Câmeras: presença feminina nas equipes de fotografia brasileiras*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 43, n. 46, p. 47 - 68.

TINHA SANGUE POR TODO LADO. COR E ESPAÇO COMO ARTIFÍCIO E PRESENÇA EM *MATE-ME POR FAVOR*

Tainá Xavier¹

Resumo: *Mate-me Por Favor* (2015) é o longa-metragem de estreia da diretora Anita Rocha da Silveira. O filme opera uma visualidade antinaturalista baseada no tratamento planificador do espaço e na criação de um sistema cromático preciso para apresentar uma adolescente de 15 anos, abalada por assassinatos misteriosos que a fascinam e perturbam uma suposta ordem natural do desejo. Nessa operação, a imagem obtida é marcada por uma dose de artifício, cujo “excesso” é apontado negativamente na recepção crítica do filme no Brasil. A especial atenção à forma em *Mate-me Por Favor* pode convocar uma experiência estética de produção de presença, nos termos de Gumbrecht, ou a uma erótica da arte, nos termos de Susan Sontag. Quando o crítico reclama a falta de elementos para interpretação e afirma que no filme “a arte é adereço, é pintura de cores”, parte do pressuposto da cultura do sentido e nega a experiência de deixar-se arrebatar pela forma. Tal desprezo pelo adereço e pela cor em si dialoga com o processo a que David Bachelor intitulou “cromofobia”: preconceito e eliminação da cor na cultura ocidental desde a Antiguidade, a partir de um entendimento da cor como superficial, dispensável, ou própria a um “outro”, em geral, o feminino, o primitivo. A partir de conceitos como artifício, presença e cromofobia, este artigo busca apresentar uma forma de olhar/sentir *Mate-me Por Favor* que parta de um exame da materialidade pro-fílmica como chave de acesso a uma sensibilidade contemporânea expressa na imagem.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Cor; Espaço; Direção de Arte; Direção de Fotografia.

Contacto: tainaxp@gmail.com

Introdução

O presente artigo analisa o filme brasileiro *Mate-me Por Favor*, dirigido por Anita Rocha da Silveira e lançado em 2015. Para uma melhor aproximação do objeto se recorrerá a um breve exame de dois curtas-metragens da realizadora, produzidos

¹Professora licenciada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana e doutoranda do PPGCINE da Universidade Federal Fluminense. Graduada em cinema pela Universidade Federal Fluminense e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua nas áreas de produção e direção de arte desde 1996.

Xavier, Tainá. 2020. “Tinha sangue por todo lado. Cor e espaço como artifício e presença em *Mate-Me Por Favor*”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 49-59. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

anteriormente ao longa aqui examinado. Interessa-nos observar como a diretora já se utilizava de recursos autorreflexivos e de artifício que irá intensificar na criação do longa.

Partindo da recepção crítica de *Mate-me Por Favor* no Brasil, que condenava um suposto excesso plástico, buscaremos abordar a obra a partir de um olhar que privilegie os aspectos formais, com especial atenção para a materialidade do pro-fílmico operada pela direção de arte e direção de fotografia. Para tanto, recorreremos ao estudo acerca da abstração no uso de cores no cinema contemporâneo, por Brian Price, ao exame do espaço cinematográfico, por Bruce Block e Antoine Gaudin, e ao conceito de cromofobia, de David Batchelor. Concluiremos que as características formais da obra fílmica podem favorecer uma apreensão que privilegie o aspecto sensorial da mesma e conduza a um contato de chave não interpretativa, conforme postulações de Susan Sontag e Hans Ulrich Gumbrecht. Notaremos também, por fim, que o procedimento autorreflexivo do olhar para a câmera perturba a escopofilia² sobre a qual se constrói o prazer da fruição do cinema clássico-narrativo e sua relação com sexualidade e violência para com os corpos femininos, questão central no filme analisado.



Imagem 1- Olhar para a câmera. Perturbação da escopofilia desde a primeira sequência.
Excerto de *Mate-me Por Favor*. Reprodução da autora.

Handebol e Os Mortos-Vivos como gênese de uma estética

Em seu longa-metragem de estreia, Anita Rocha da Silveira aprofunda procedimentos estéticos que vinham sendo explorados nos curtas-metragens anteriores

² Em *Prazer Visual e Cinema Narrativo*, um dos artigos fundadores dos estudos feministas do cinema, Laura Mulvey afirma que “Freud isolou a escopofilia como um dos instintos componentes da sexualidade, que existem como pulsões, independentemente das zonas erógenas. Nesse ponto ele associou a escopofilia com o ato de tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar fixo, curioso e controlador.” (Mulvey 1983, 440-441).

Handebol, de 2010, e *Os Mortos-Vivos*, de 2012. Dadas as diversas semelhanças, é válido pensar nestes como ensaios para o que seria desenvolvido no longa. São comuns aos dois filmes: a temática da violência e do desejo, o universo feminino de adolescentes em idade escolar, perfis de personagens (o nome da protagonista é o mesmo, Bia), situações cênicas de *handball* e namoro, presença de tecnologias de comunicação (celulares, computadores), uso de imagens cuja diferença de materialidade indica um aparente diálogo com imagens “domésticas”, no caso de *Mate-me Por Favor*, autorrepresentações femininas sexualizadas.

No que concerne aos procedimentos estéticos, chama atenção no curta a problematização da transparência do discurso cinematográfico, através do olhar de personagens femininas que devolvem o olhar para a câmera/espectador e a revelação do aparato de produção. Os cenários domésticos são enquadrados primeiro apresentando um limite que contém mobiliário e adereços, em seguida revelam, em um plano mais geral, que aquele espaço cênico se tratava de um recorte do *show room* de produtos da *megastore* de decoração Etna. A visão de etiquetas de preço, ou de uma pessoa passando com carrinho de compras, compromete um certo engajamento ilusionista para com a imagem, que chama atenção não só para o ato fílmico, mas parece discutir estratégias de aproximação da vida “real” contemporânea com mecanismos de artifício e efemeridade através do consumo da aparência.

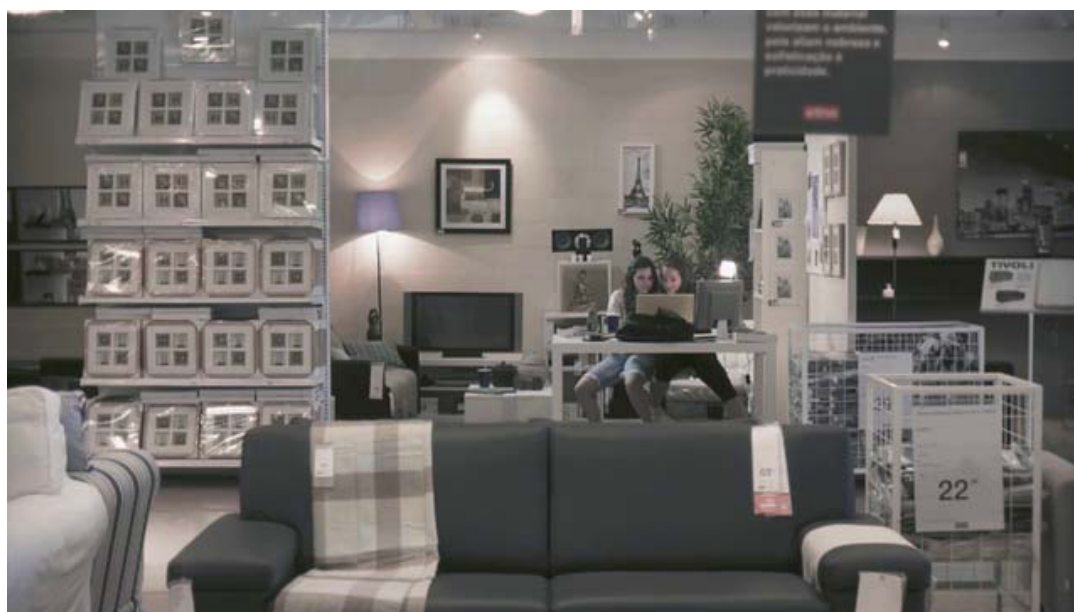


Imagem 2 – Revelação do arranjo cenográfico.

Excerto de *Handebol*. Reprodução da autora.

O terceiro procedimento de opacidade de *Handebol* ocorre em dois momentos onde há um tratamento de cor que avermelha a imagem. Pelo fato de a passagem para o vermelho se dar ao longo da duração dos planos (e não em sucessões em montagem) seu efeito é mais perturbador e, portanto, mais potente como fissura na transparência do registro cromático naturalista. Interessante notar que tais momentos funcionam como prenúncio de situações de violência e vulnerabilidade das personagens.

Em outra curta metragem da diretora, intitulado *Os Mortos-Vivos*, de 2012, o tema da sexualidade adolescente imbricada com a morte leva à impossibilidade de continuidade das relações amorosas. O filme também apresenta um universo similar ao que será encontrado no longa, utilizando-se também de procedimentos que abalam a transparência ou conferem inserções de artifício na imagem por conta de um flerte com o gênero ficção científica. No que concerne à cor é importante notar uma presença acentuada do azul e do vermelho, em suas variações de luminosidade (rosas e azuis claros) e misturas, como é o caso do roxo e do violeta, resultantes da adição de um pigmento ao outro. Embora tais matizes se façam presentes em objetos e figurinos, sua maior ocupação da imagem se dá na repetição do procedimento de colorização em pós-produção, já notado em *Handebol*.

***Mate-me Por Favor* e a construção de uma imagem sensual**

A mesma paleta contendo azul, vermelho, rosa, roxo e violeta será utilizada em *Mate-me por Favor*, no entanto, se a mudança no estatuto cromático da imagem em *Handebol* e *Os Mortos Vivos* se dá na manipulação da materialidade fílmica pelo tratamento de cor em pós-produção, será interessante notar como no longa se buscará aprofundar o mesmo efeito através da materialidade pro-fílmica, via controle cromático operado pela direção de arte (cenários, objetos e figurinos) e pela direção de fotografia (iluminação colorida).

A direção de arte de Lina Salem Levy e a direção de fotografia de João Atala operam um conjunto visual de chave antinaturalista para apresentar uma adolescente de 15 anos, representante de uma geração que nasceu e cresceu no bairro da Barra da Tijuca, no Rio de Janeiro, restrita a um universo delimitado ao trânsito entre condomínios fechados, escolas particulares, festas e igrejas evangélicas. A ausência de adultos nesse mundo é reveladora de relações familiares onde o cuidado e a educação de crianças e adolescentes é transferido para os eletrônicos (TV, computadores, *tablets*

e celulares). A protagonista Bia, aparentemente ajustada a aquele sistema, vê seu mundo ser abalado por assassinatos misteriosos em série que a fascinam, perturbando uma suposta ordem natural do desejo. Nessa operação, a imagem obtida é marcada por um certo artifício que se impõe acima de procedimentos representativos e discursivos. Tal ‘excesso’ é apontado negativamente na recepção crítica do filme no Brasil. Citamos em especial duas críticas publicadas nos *sites* especializados Omelete e Cinética, de autoria de Rodrigo Fonseca e Pedro Henrique Ferreira, onde o segundo, apesar de refutar as condenações de “exibicionismo formal” do primeiro, afirma que o filme não discute plenamente seus temas, apresentando um mero exercício de forma, onde “a forma sem conceito é necessariamente artificialidade” (Ferreira 2015).

Em seu texto *Color, the Formless, and Cinematic Eros*, Brian Price defende a necessidade de se considerar a “abstração como uma demonstração visual de nuance filosófica” (Price 2006, 76, tradução nossa) e se interroga sobre a ocorrência da abstração cromática no cinema.³ O autor investiga as relações da abstração com a narrativa, remontando aos pressupostos de narratividade na arte, obtidos por meio de uma contenção da cor pela linha, da distinção figura / fundo, cenário / narrativa, que se configuram em padrões esclarecedores do cinema convencional, institucionalizados, conforme Bordwell, enquanto aparatos designados a regular a percepção com vias de evitar ambiguidade. Price deixa clara a relação da abstração cromática com as vicissitudes do desejo, como resultado da condição háptica derivada da sensação de proximidade provocada pela liberação narrativa da cor e da negação da tridimensionalidade que pode ser notada em sobreposições de matizes iguais ou análogos (2006, 77-82).

Outro recurso que intensifica tal negação de tridimensionalidade é o uso do efeito de ‘espaço plano’ que, segundo Bruce Block, “ênfatiza a qualidade bidimensional da superfície da tela. Isso cria um tipo completamente diferente de espaço visual” (Block 2010, 44). O autor considera esse tipo de espaço bastante apropriado para “visualizar a situação de aprisionamento” (Block 2010, 249). Esse efeito surge de enquadramentos frontais e se amplia com a redução da amplitude tonal e cromática, como ocorre em *Mate-me Por Favor*.

Afirmando que o campo de estudos sobre o espaço no cinema é exíguo e, muitas vezes restrito a configurações espaciais que não contemplam suas especificidades,

³ No texto são analisados os filmes *Embriagado de Amor* (*Punch-Drunk Love*, Paul Thomas Anderson, 2002), *Bom Trabalho* (*Beau Travail*, Claire Denis, 1999) e *Qianxi Mǎnbō* (Hou Hsiao-Hsien, 2001).

Antoine Gaudin (2019) propõe um olhar fenomenológico para o espaço no cinema que nos interessa. O autor designa como “imagem-espaço”⁴ um sistema dinâmico de contínuas variações entre o “espaço retratado pelo filme”⁵ (diegético e contínuo na mentalidade do espectador) e o “espaço inscrito no corpo do filme”⁶ (abstrato e cambiante de acordo com cada enquadramento, movimento de câmara e duração de plano) (Gaudin 2019, 195). Através deste último, o autor defende que

“o cinema traz uma sensação cinestésica primária de contração/expansão que ocorre contínua e simultaneamente com a percepção clássica de um espaço sólido habitável, como um recipiente para os personagens e suas ações” (Gaudin 2019, 200, tradução nossa).

Partindo do pressuposto de que o primeiro espaço que Gaudin apresenta é tridimensional, percebemos que o recurso de utilização, no filme analisado, do efeito de ‘espaço plano’ (nos termos já citados de Block) intensifica a abstração da imagem por reduzir a tridimensionalidade deste ‘espaço retratado’, que em geral apresenta indicadores de tridimensionalidade. O efeito intensifica também os aspectos sensoriais da imagem por, simultaneamente, envolver o corpo do espectador no ritmo espacial do ‘espaço inscrito’ (que oscila de exteriores amplos a interiores limitados), quanto por proporcionar a sensação de aprisionamento provocada pelo ‘espaço plano’ (de Block) no ‘espaço retratado’ (de Gaudin).

Após uma espécie de prólogo em que acompanhamos uma menina embriagada que parece fazer seu caminho de volta à noite e é atacada, a tela escurece com um grito e entra o título do filme. Vemos então a protagonista caminhando sozinha ao amanhecer, por uma rua junto a um rio, com prédios altos ao fundo, depois somos apresentados ao universo de Bia e suas amigas, um mundo composto por azuis que vão de azul claro ao cobalto, nos uniformes e paredes da escola. Pontuam a imagem alguns elementos em rosa, como um cartaz, um detalhe do cabelo, um tênis ou uma garrafa na mochila. No decorrer da narrativa nota-se um processo de expansão e posterior retração do rosa, através de um aumento na ocupação do quadro por elementos dessa cor, seguidos de

⁴ Tradução nossa, no original o autor usa o termo ‘*space-image*’.

⁵ Tradução nossa, ‘*depicted by the film*’, no original.

⁶ Tradução nossa, ‘*inscribed in the film’s body*’, no original.

posterior encobrimento, seja pela luz azul/violácea, como se nota no vestido rosa usado por Renata na festa de 15 anos, seja na sobreposição de uma blusa rosa por um blazer azul cobalto, na personagem da pastora evangélica.

Tal sensação de expansão e retração também advém da dinâmica do espaço cinematográfico, apontado por Gaudin, que em *Mate-me Por Favor* oscila entre exteriores amplos e interiores limitados. Nas imagens de amplidão, vemos uma Barra da Tijuca que parece inabitada e apresenta, como locais de circulação das personagens, amplos terrenos não urbanizados com prédios ao fundo, ruas escuras com luzes desfocadas, carros passando em alta velocidade ou estruturas modernas, como passarelas e as estações envidraçadas do BRT.⁷ Os exteriores nunca incluem outras figuras humanas. Ninguém habita aquele espaço além de Bia e os seus. Tal configuração tende a enfatizar a fragilidade e vulnerabilidade daqueles corpos femininos adolescentes. Nas imagens de interior é que se verifica em maior medida o efeito de espaço limitado, como é o caso do apartamento onde vivem os irmãos Bia e João. O cenário apresenta muitos elementos em roxo, cor análoga à das roupas usadas pelos irmãos, o que torna as personagens parte de uma mesma massa cromática, os unifica entre si e com o espaço que os contém. Partindo de um código cultural, distintivo de ‘meninas’ e ‘meninos’ operado através do binarismo rosa/azul, Lina Salem Levy constrói para *Mate-me Por Favor* um mundo onde se acentuam as presenças de tais matizes, de forma a evidenciar uma ordem implícita de regulação do desejo, que finda por gerar repressão e violência. Interessante destacar que o roxo e sua versão mais suave, violeta, colore o universo de Bia e João (transgressores dessa ordem) e não os situa em nenhum dos dois polos daquele código.

Se, por um lado, sua trama não explícita estruturas socioculturais reguladoras da subjetividade feminina, por outro, *Mate-me por favor* oferece fluxos de contenção e expansão cromática e espacial que proporcionam uma experiência (carnal) que se dá no encontro das imagens (e sons) com nossos próprios corpos e desejos. Sendo a imagem cinematográfica luz, sua manipulação cromática excede a tela de projeção e se espalha pela audiência. Ao coabitarmos a sujeição daqueles corpos ao controle cromático e suas inscrições num espaço dinâmico, que oscila da amplidão que enfatiza a fragilidade à contenção planificada que acentua a condição háptica da imagem, somos afetados pela potência da sexualidade feminina em vias de repressão.

⁷A sigla BRT refere-se ao modal Transporte Rápido por Ônibus (*Bus Rapid Transit*, em inglês). Durante a filmagem de *Mate-me Por Favor*, tal sistema estava sendo implantado na cidade do Rio de Janeiro.



Imagem 3 – Espaço e seus habitantes como massa cromática.
Excerto de *Mate-me Por Favor*. Reprodução da autora.

Nesse ponto da análise, é interessante recorrer a outros autores como David Batchelor que, analisando textos literários, filmes e teóricos que trataram da cor no Ocidente, aponta uma relação intrínseca da cor com o corpo e a sexualidade: “(q)uando o sexo entra na história, a cor entra junto, e, quando a cor ocorre o sexo quase sempre está por perto” (2007, 76). Podemos lembrar também que, em sua condenação ao excesso (ou arrogância) de interpretação no comentário sobre arte, Susan Sontag reivindica uma maior atenção aos componentes formais e propõe que, em substituição à uma hermenêutica da arte, precisaríamos de “uma erótica da arte” (Sontag 1987, 23). A autonomia e irredutibilidade da cor à linguagem, favorece uma fruição sensorial de *Mate-me Por Favor*, convocando a uma experiência estética para além do sentido que, nos termos de Hans Ulrich Gumbrecht, insere-se no conjunto de componentes não interpretativas da nossa relação com o mundo, que denomina “cultura de presença” (Gumbrecht 2010, 106-117). Dentre outros aspectos apresentados pelo autor para essa cultura, nos interessa a importância dada ao espaço e aos corpos:

“[...] o espaço – ou seja, a dimensão que se constitui ao redor dos corpos – deve ser a dimensão primordial em que se negociem a relação entre os diferentes seres humanos e as coisas do mundo. [...] Ora, se o espaço é a principal dimensão pela qual, numa cultura de presença, a relação entre os seres humanos e o mundo, isto é, entre

corpos humanos, se constitui, então [...] essa relação pode ser constantemente transformada (e de fato muitas vezes é transformada) em violência – ou seja, na ocupação e no bloqueio do espaço pelos corpos – contra outros corpos” (Gumbrecht 2010, 110).

A violência (relacionada à sexualidade) é latente na atmosfera de *Mate-me Por Favor*, habitando os sonhos, os relatos e as histórias contadas pelas adolescentes, conforme ilustra a frase dita por uma das personagens “tinha sangue por todo o lado”. O desenho de som, embora não seja foco de atenção nessa análise contribui muito para a criação da sensação de perigo em constante suspensão. Já na imagem, a violência culmina na ocorrência do vermelho, que aparece somente em forma de sangue. Um sangue que aos poucos excede as histórias contadas pelas amigas e os relatos das jovens assassinadas para jorrar, em ferimentos, corpos violentados ou putrefatos, ou em incursões abstratas, onde a força ativa do vermelho escorre da boca de Bia ou transborda ocupando a totalidade da tela.



Imagem 4 – Vermelho escorre pela boca de Bia.
Excerto de *Mate-me Por Favor*. Reprodução da autora.

Quando o crítico Ferreira reclama a falta de elementos para interpretação com a afirmação de que em *Mate-me por Favor* “a arte é adereço, é pintura de cores” (Ferreira 2015), parte do pressuposto do cinema exclusivamente como linguagem, inserindo-o naquilo que Gumbrecht chama de cultura do sentido (2010, 105-106), e negando a experiência estética de deixar-se arrebatar pela potência da imagem, ao invés de apenas interpretá-la. O desprezo do crítico pelo aparentemente desnecessário

adereço e pela cor em si parece enquadrar-se naquilo que David Batchelor intitulou ‘cromofobia’: o processo de preconceito e eliminação da cor na cultura ocidental desde a Antiguidade, onde “(c)omo todos os preconceitos, sua forma aparente, sua aversão, esconde atrás de si um medo: o medo de contaminação e da corrupção por algo desconhecido ou aparentemente impossível de ser conhecido” (2007, 27). Tal fenômeno relaciona-se com um entendimento da cor como superficial, dispensável, ou própria a um “outro”, em geral, o feminino, o primitivo, o infantil... Por se diferenciar (e ao mesmo tempo ameaçar) dos altos pressupostos civilizatórios da razão, a cor deve ser eliminada (vide a arquitetura moderna) ou domesticada pela linha que a contém.

Conclusão

A autonomia adquirida por uma imagem excessivamente colorida que não esteja justificada, ou seja, contida pela discussão plena dos seus temas, como soou desejável pela perspectiva de Rodrigo Fonseca (2015), parece ameaçar um certo tipo de relação de sujeição da forma ao conteúdo que se espera de uma obra de arte satisfatoriamente interpretável. As escolhas da direção de arte e da direção de fotografia, em conjunto com o projeto estético da direção, atingem, em *Mate-me Por Favor*, um certo grau de abstração na imagem por suas configurações cromáticas saturadas e uma pulsação de expansão e contenção de seus espaços amplos e planificados, oferecendo uma experiência sensorial que pode mobilizar um outro tipo de apropriação do contato filme-espectador.

Buscou-se apresentar até aqui um breve caminho com vistas a explorar outro olhar/sentir para *Mate-me Por Favor*, onde é a experiência frente a um dado ordenamento cromático e espacial que aciona o desequilíbrio da harmonia aparente de corpos controlados em sistemas restritivos para a sexualidade (de “meninos” e “meninas”) e para a violência. O filme de Anita Rocha da Silveira indica que códigos sociais, ordenadores dos corpos no mundo, são arbitrários, portanto ilusórios e questionáveis. Ao desarticular os frágeis pressupostos necessários à construção de uma imagem cinematográfica que se faça parecer natural, e expor excessivamente códigos sociais, a imagem afirma que o artifício está na vida, bem como na imagem. A confrontação com o olhar direto de uma jovem maquiada e aparentemente bêbada (já no primeiro plano do filme), o olhar da adolescente Mari dançando *funk* no pátio da escola ou o olhar de Bia com o vermelho/sangue derramando pela boca, perturba as relações de poder naturalizadas na dinâmica de olhar-e-ser-olhada, construída como

condição do jogo escopofílico do cinema narrativo e devolve para o espectador o incômodo da participação no jogo de espelhos da sexualidade/violência para com os corpos femininos, do qual somos vítimas e carrascos em potencial.

BIBLIOGRAFIA

- Batchelor, D. 2007. *Cromofobia*. São Paulo: SENAC.
- Block, B. 2010. *A Narrativa Visual: criando a estrutura visual para cinema, TV e mídias digitais*. São Paulo: Elsevier.
- Ferreira, P. H. 2015. *As Arveres Somos Nozes*, In *Cinética*, 7 out. Disponível em <http://revistacinetica.com.br/home/-por-favor-de-anita-rocha-da-silveira-brasil-2015/>, Acesso em 07/05/2019.
- Fonseca, R. 2015. *Filme de Anita Rocha da Silveira Tem Estilo, Mas Apenas Isso*, In *Omelete*, 04 out. Disponível em <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/mate-me-por-favor-critica>, Acesso em 07/05/2019.
- Gaudin, A. 2019. *Viewer's Embodiment into Cinematic Space*. In F. Rosário, e I. Villarrea Álvarez (eds). *New Approaches to Cinematic Space*. Nova Iorque: Routledge, 2019.
- Gumbrecht, H. U. 2004. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Ed PUC-Rio.
- Mulvey, L. 1983. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. In I. Xavier (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Embrafilme.
- Price, B. 2006. *Color, The Formless, and Cinematic Eros*. In A. Vacche, e B. Price, (orgs.). *Color: the film reader*. Nova Iorque: Routledge.
- Sontag, S. 1987. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: L&PM.

FILMOGRAFIA

- Rocha da Silveira, Anita. 2000. *Handebol*. Ion cine, e Filmes do meio-dia.
- Rocha da Silveira, Anita. 2012. *Os mortos-vivos*. Sem informação de produtora
- Rocha da Silveira, Anita. 2015. *Mate-me por favor*. Bananeira Filmes, Fado Filmes, e Rei Cine.

CINEMA PORTUGUÉS

**EXTRATOS ARTÍSTICOS EM
A ILHA DOS AMORES (1982) DE PAULO ROCHA**

Nelson Araújo¹

Resumo: O filme *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha assume-se como um filão fílmico com múltiplas possibilidades exploratórias; para este trabalho direccionamos a extração artística para o campo da dialogia e a intertextualidade numa tentativa de sublimar a presença das outras artes nesta obra. A transplantação dos textos de Wenceslau de Moraes para a linguagem cinematográfica e uma encenação devedora do teatro japonês assumem-se como uma sociedade artística frutífera que importa sinalizar. A depuração imagética neste filme transporta-nos também para as contaminações fílmicas dos mestres japoneses Yasujiro Ozu e Kenji Mizoguchi, revelando-se, esta aproximação, um código de acesso ao nível espiritual das imagens do realizador português.

Palavras-chave: Intertextualidade; Dialogismo; Fílmico; Artes.

Contacto: nelson.araujo@esap.pt

O cineasta Miguel Gomes, depois de ver o seu filme *Tabu* (2012) premiado em Berlim, afirmou que aquele reconhecimento deveria ser alargado a realizadores como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Fernando Lopes, Pedro Costa ou Paulo Rocha, identificando-se como membro daquela família do cinema português. Esta declaração extrapola uma inversão nas ruturas geracionais que caracterizam a história do cinema português, na medida em que um dos protagonistas da nova geração reconhece a sua filiação artística na geração anterior. O carácter deste elo transporta múltiplas possibilidades de interpretação, que aqui não é possível abordar, pelo que reduzimos esta extração fílmica para a capacidade de influência que uma obra como *A Ilha dos Amores* (1982) de Paulo Rocha pode ter nas gerações posteriores e, nesta tarefa, observar a contribuição de outras artes e outros cineastas na superfície fílmica do filme de Rocha.

Pedro Costa corrobora a existência deste filão artístico quando diz que os filmes “*O Amor de Perdição*, *Trás-os-Montes*, *A Ilha dos Amores* são poços de energia” (Grilo 2006, 32). É precisamente este magnetismo artístico que erradia da obra de

¹ Doutor pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Vigo, investigador no Centro de Estudos Arnaldo Araújo da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), uID 4041.

Araújo, Nelson. 2020. “Extratos Artísticos em *A Ilha Dos Amores* (1982) de Paulo Rocha”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 61-67. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1

Paulo Rocha que interessa aqui sinalizar. Antes de mais, é importante fazer referência ao tempo desmedido que o realizador português dedicou à realização desta fita e que, inevitavelmente, terá contribuído para a sua singularidade. A este propósito, Paulo Rocha afirma:

“A necessidade de passar dez anos a pensar num plano, dia e noite, em Tóquio, em viagens, até descobrir o enquadramento certo, levou-me a esquecer tudo o que não era o filme. Esqueci-me da minha própria vida, do correr dos anos, da evolução das coisas exteriores do dia a dia” (Melo 1996, 86).

Não será completamente descabido dizer que o filme substancializa a obsessão do seu autor pela perfeição, transpirando um vínculo entre a vida e cinema que faz jus ao que Kant chama de ética do sublime, conceito que impõe como condição a força do artista. *A Ilha dos Amores* assume-se, pois, como um ato de heroísmo por parte do realizador, capaz de inspirar as novas gerações com uma ideia de cinema totalmente desligada das imposições de mercado.² A consciência artística que promana desta obra é, antes de tudo mais, a sua semente de afirmação no confronto com a história, o que lhe confere o estatuto de obra-prima.

O índice deste filme remete-nos, desde logo, para o filme anterior de Paulo Rocha – *A Pousada das Chagas* de 1972, uma curta-metragem de vinte minutos que anuncia o programa estético de *A Ilha dos Amores* e a aproximação a um trio de atores que serão peças-chave nas duas fitas, a saber: Clara Joana, Luís Miguel Sintra, e Jorge Silva Melo.³

Os fluxos artísticos entre os dois filmes são igualmente desencadeados na composição sonora funcionando, esta dimensão, como mecanismo de desintegração do espaço real ao confrontar o espectador com uma matéria fílmica ambígua e não identificável. Esta zona de desconforto, particularmente explorada no início das duas obras, remete-nos para um espaço abstrato, retirando, com este dispositivo, qualquer possibilidade de a ficção assumir o jogo do faz de conta. Desta forma, Rocha promove a autonomia da música em relação à imagem, numa clara recusa de lhe

² Note-se que o filme teve a sua estreia no Festival de Cannes em maio de 1982 e só teve estreia comercial em Portugal em março de 1991.

³ Estes dois últimos estariam na fase pré-cornucópia (o teatro da cornucópia é fundado em 1973).

prestar vassalagem. Paradoxalmente, a refutação de um papel pleonástico para a música, transporta uma subterrânea aproximação à imagem, mas, desta feita, para liderar uma irrupção da fantasia na lógica imagética. Como afirma Pedro Boléo Rodrigues (2013, 525) “o jogo modernista inicia-se assim com a música, que torna clara desde início a sua função desestabilizadora das imagens e a participação na escrita ‘hieroglífica’ de Rocha”.

A Pousada das Chagas terá assim funcionado como um laboratório experimental, num “ascético ritual, em busca de uma secreta ‘correspondência das artes’” (Costa 1991, 137), inscrevendo o roteiro fílmico de Paulo Rocha nos processos dialógicos e intertextuais do cinema com as outras artes, reconhecendo-se, nesta dimensão, um excedente artístico que importa extrair. Desde logo, um enunciado cinematográfico que se organiza em função de valores plásticos recusando o papel ilustrativo convencionado, travando, o realizador, nesta operação, o nível ilusório da ficção. O rasgo modernista impõe-se numa composição imagética que segue uma coerência interna de construção de plano como valor unitário, recusando a lógica da continuidade refém das relações temporais e diegéticas. Na espessura fílmica daqui resultante coabitam forças universais que interagem nas imagens de Rocha: a luz e as trevas, o sagrado e o profano; a alucinação e o rigor, o real e o onírico, ou seja, a violência dos contrastes depurada para filme.

A administração fílmica da obra *A Ilha dos Amores* corporifica uma aliança artística que é, desde logo, evidente nos diálogos escritos por Luísa Neto Jorge. Conhecedora das poéticas simbolistas e surrealistas, a poetisa nominaliza uma depuração textual que articula com o pensamento modernista de Paulo Rocha a libertação, para a palavra, da prisão imagética. Esta via autonomiza-se com um valor plástico que promove movimentos dentro do enquadramento, numa irrupção atemporal colada num complexo jogo artístico que é vinculado nas seguintes palavras de Rocha: “A pouco e pouco, com um enorme esforço de toda a gente, criou-se uma geometria misteriosa, ligando-se as posições de câmara, as luzes, as cores e os sentimentos, que se aproxima um bocadinho da vertigem do texto da Luísa Neto Jorge” (Melo 1996, 92).

A dimensão literária no fílmico encontra também um espaço de descoberta dos textos de Wenceslau de Moraes que são disponibilizados num complexo puzzle que gravita entre o percurso intelectual e geográfico de Moraes. Nesta deambulação artística, Rocha não abdica de conferir protagonismo à palavra numa espécie de magnetismo fílmico que interpela a imagem a assumir um carácter literário. Este tipo de composição

é, por exemplo, verificável na cena da morte de Ko-Haru, a segunda mulher de Wenceslau Moraes em terras orientais: no início do canto VI – O Pequeno Senhor das Vidas – uma enfermeira, num museu militar ao som dos disparos de canhão, leva comida para Ko-Haru doente de uma tuberculose. A dissonância visual de um hospital transplantado para um local com signos bélicos é duplamente embrutecida pelas palavras de Wenceslau de Moraes e sublinhada na recusa da representação de Luís Miguel Sintra que cita o texto não se escondendo atrás da personagem.

“Uma repugnância imensa, um nojo me assaltou. Atirei com desgosto ao chão aquele resto de banana. Bruto, eu podia e devia poupar-lhe aquela mágoa. Bruto, que assim gravava no meu próprio sentir a ideia de um remorso que ficaria a morder-me para sempre. Mas quem se livra de uma dessas repugnâncias atávicas, quando deixa de falar a razão e a prudência e a estima e a piedade e só delibera a fé indómita em que cada qual de nós todos possui dentro de si?”

Interrogar as interceções artísticas no filme *A Ilha dos Amores* implica colocar a intertextualidade na metodologia investigativa, legitimando, Brian Henderson, quando afirma que aquele princípio

“significa, de modo bastante simplificado, que nenhum texto é isolado, específico, único, e que nenhum texto é auto-originador. Todo texto é uma combinação de outros textos e discursos, que ele ‘amarra’ de um modo determinado” (Henderson 2005, 319-320).

Ilustrar o conceito de intertextualidade em *A Ilha dos Amores* remete-nos, desde logo, para a poética do quotidiano de Yasujiro Ozu e a sua integração no filme de Paulo Rocha, em particular, a parte filmada no oriente em que o realizador português operacionaliza a máxima do realizador japonês: converter em imagens a vida sem utilizar acontecimentos extraordinários. De facto, Rocha faz a administração do plano a partir de enquadramentos amplos que enfatizam o trabalho da *mise-en-scène* e, neste reduto, investe nas relações humanas circunscritas aos interiores do domicílio, filmando por camadas do quotidiano o desequilíbrio das relações interpessoais. Exemplo desta representação fílmica acontece, por exemplo, no fim do III Canto em

que Paulo Rocha elabora um plano-sequência da sala de chá, dentro de um edifício macaense, mostrando-nos um retalho da vida chinesa. Em cerca de seis minutos, num ponto de vista superior de um prédio típico, a câmara, a partir do ponto de vista de Wenceslau de Moraes, perfura, com o seu olho, a vida que decorre entre as paredes do edifício: a jardinagem no pátio interior; as meninas que decoram histórias tradicionais; a professora de canto que bate na criança; o fumador de ópio refletido no espelho; o cavalheiro que escreve um poema no forro de um vestido de uma jovem; os amantes que fecham as janelas, até finalmente aparecer Atchan, sua primeira esposa em território Oriental e de quem se vai separar. O perímetro apertado para filmar este longo plano, que contempla vários ângulos, faz dele um exercício cinematográfico de excelência. A câmara, numa conjugação complexa com a dramatização nos vários espaços cénicos, finaliza a sua movimentação *voyeurista* num espelho que se encontra no corredor da sala de chá, filmando, Paulo Rocha, a imagem refletida em que se sobrepõe o desenho do mapa-mundo e a discussão fraturante da relação, numa conjugação visual que anuncia a partida de Wenceslau para o Japão.

A estética fílmica de *A Ilha dos Amores* é também marcada por um dos grandes mestres do plano-sequência: Kenji Mizoguchi que, no seu caso, projeta determinações formais que vão influenciar Paulo Rocha. A conceção desta variante da gramática cinematográfica é construída, pelo realizador japonês, com uma dinâmica muito pessoal que importa referir. A valorização da *mise-en-scène* é duplamente trabalhada a partir da distância da câmara que permite mais liberdade de movimento às pessoas e a multiplicação de objetos no enquadramento. Esta opção vai permitir a sustentação de um segundo plano e a exploração da profundidade de campo numa aproximação pictórica ao conceito de perspetiva. Neste âmbito, brilham particularmente as relações espaciais cartografáveis em linhas diagonais e verticais.

Este exercício de estilo será radicalizado por Paulo Rocha no plano-sequência do serão de Kobe com cerca de nove minutos: o espaço fílmico é dividido entre o mundo dos mortos e o dos vivos. Naquele primeiro, encontra-se O-Yoné, posicionada no quarto e situada no último terço do plano. Um mosquiteiro azul define a fronteira com o espaço dos vivos dilatando a sensação de profundidade de campo, a partir das suas competências cromáticas. Nesta dimensão, encontra-se Wenceslau mergulhado na sua escrita. O enquadramento que Paulo Rocha preforma para esta personagem, ocorre com frequência nesta obra: posicionado numa lateralidade imputada ao primeiro terço de plano, acrescenta uma pluralidade de espaços e acontecimentos que o escritor

português não domina ou não vê e que provêm da profundidade de campo que Rocha nominaliza, convocando da gramática cinematográfica os planos médios e evitando os grandes planos. Entre os dois domínios circula em linhas verticais a sobrinha de O-Yoné, substancializando com a sua deambulação a profundidade de campo. Paralelamente e de um espaço lateral, entra no enquadramento Isabel-Vénus,⁴ aproveitando novamente o realizador para operacionalizar a profundidade de campo, a partir dos azuis que irrompem do local de onde esta entra dentro de campo.

Falar da estrutura artística do filme *A Ilha dos Amores* implica observar as infiltrações do teatro clássico japonês nomeadamente no afastamento da carga ilusória no ato da representação. Com efeito, a encenação é trabalhada de forma a distanciar-se do naturalismo recusando que os atores se diluam na personagem. Tal como no teatro japonês, nota-se o domínio do corpo com uma elevada carga gestual, retirando qualquer possibilidade de identificação por parte do espectador. O próprio Paulo Rocha reconhece esta influência na “marcação dos atores e o exacerbamento de certos elementos espetaculares, roupas, posições, cores, sons que se tornam música” (Melo 1996, 87).

Outro momento presenteador das outras artes em *A Ilha dos Amores* é o final da cena do banho de Kobe, em que Paulo Rocha deixa um rasto do teatro de marionetas japonês denominado Bunraku. O realizador, sugestionado pelo facto de o operador de marionetas, naquele contexto, não estar escondido do público, transplanta esta ideia para o fílmico, remetendo para a personagem Vénus-Isabel o papel de manipular as marionetas, que, neste caso são – Wenceslau Moraes e O-Yoné. Outra variante artística transplantada do Bunraku acontece quando o casal, no banho, soletra o texto que anuncia a morte de O-Yoné expressando uma proximidade com aquele contexto artístico japonês em que, por vezes, as personagens falam de si próprias como se fossem outras pessoas.

BIBLIOGRAFIA

- Costa, J. B. da. 1991. *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Grilo, J. M. 2006. *O Cinema da Não-Ilusão*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Henderson, B. 2005. *Crítica ao cine-estruturalismo*. In F. P. Ramos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, pp. 303-320. São Paulo: Senac.

⁴As referências divinas e terrenas são, muitas vezes, convocadas na mesma cena nesta personagem difusa e fantasmática.

- Melo, J. S. (coord.). 1996. *Paulo Rocha – o Rio do Ouro*. Porto: Casa das Artes.
- Rodrigues, P. B. 2013. 'Uma Secreta Correspondência das Artes': a música em Pousada das Chagas e A Ilha dos Amores, de Paulo Rocha." In T.Baptista, e A. Martins (ed.). *Atas do II Encontro Anual da AIM*, pp. 521-533. Lisboa: AIM.

A ‘ARTE POÉTICA’ DE MANUEL GUIMARÃES

Leonor Areal¹

Resumo: Manuel Guimarães (1915-1975) esteve esquecido da história do cinema por longos anos. São recentes os diversos textos e estudos publicados que vieram recolocar no lugar certo a importância do seu contributo para o cinema português, nomeadamente a sua filiação na corrente neo-realista², o seu combate estético e ideológico e o sacrifício que lhe foi infligido pela Censura. Estamos hoje em condições de perceber melhor o seu percurso como homem do seu tempo e a sua originalidade como artista. Em diversas entrevistas que deu, Guimarães procurou sacudir os chavões que o confinavam a um território ideológico balizado pelas etiquetas do neo-realismo. Porque a sua ambição era essencialmente de procura de uma expressão artística genuinamente pessoal; a criação de um “cinema de expressão português” e a busca de novas formas de linguagem, aquilo que ele designa como “movimento estático ou estático em movimento”, bússola estética que o acompanha do primeiro ao último filme. Este é o desiderato que hoje incluímos na expressão baziniana de “plano-sequência”, mas que se afigurava de difícil execução quando se trabalhava com escassos meios financeiros e ainda mais curtos recursos técnicos, e sofrendo numerosos cortes e amputações da censura. Este artigo procura definir a “arte poética” deste cineasta, renovada à luz de uma abordagem que tem por referência a chamada “teoria dos cineastas”.

Palavras-chave: Manuel Guimarães; Neo-realismo; Arte Poética; Plano-sequência; Movimento Estático; Teoria dos Cineastas.

Contacto: leonor(ponto)areal4(arroba)gmail(ponto)com

1. Um neo-realismo poético

O cinema de Manuel Guimarães será poético no sentido de uma sensibilidade à flor da pele, uma visão peculiar, uma expressão lírica inconfundível, como foi relevado por alguma crítica e corroborado pelo autor; assumindo uma figuração vocacionada, creio, para a composição psicológica de personagens vivendo um conflito interior. Este lirismo, que se exprime por um sentimento fatalista, por vezes de grande crueza, entrelaça-se num humanismo esperançoso que se concilia com um retrato social de inspiração neo-realista. A atenção especial aos problemas humanos e

¹ Leonor Areal publicou em 2011 a tese de doutoramento *Cinema Português – Um país imaginado*; prosseguiu a investigação de pós-doutoramento “As Imagens Proibidas” sobre censura ao cinema português, enquanto bolsista da FCT. Realizou em 2015 o documentário “Nasci com a Trovada – Autobiografia póstuma de um cineasta” sobre Manuel Guimarães.

² Ver Torres, 2015.

sociais, levantada nos seus filmes, incide sobre personagens marginais inseridas em submundos sociais – que o restante cinema português da mesma época pouco retrata.

Todavia, aqui tomaremos a expressão “arte poética” no sentido aristotélico, entendida como conjunto de valores poéticos, estéticos e técnicos, que orientam um modo de fazer arte. Em cinema, esta noção converge numa abordagem como a da Teoria dos Cineastas, considerando que “um filme pode ser compreendido como ato de teoria”, na medida em que, segundo Aumont,

“todo o filme é um ato – mas um ato poético. É na qualidade de ato de invenção, ato de pensamento e de criação que, em última análise, um filme pode evocar, imitar ou chegar perto da teoria” (2008, 31).

Assim, é possível gerar uma “relação entre o trabalho figurativo e a potência teórica inscrita nas obras fílmicas”, conforme assinalam Guimarães e Veras (2016, 16-17), salientando o carácter “plástico” e “movente” da figuração no cinema.

2. A palavra ao autor

A generalidade dos cineastas não costuma desenvolver teoricamente os conceitos e os modelos que aplica no cinema; o seu trabalho é propriamente recriar, transformar e inventar essa linguagem simultaneamente mimética e reflexiva, descobrindo-a intuitivamente para depois a sistematizar – não em teoria, mas pela prática. A teoria dos cineastas, precisamente, procura fundamentar-se nas ideias e conceitos verbalizados pelos cineastas, bem como nos traços e intenções expressas nas obras, constituindo um pequeno modelo estético, ideológico ou ontológico que cabe ao analista confrontar criticamente. Assumindo que “um cineasta não pode evitar a reflexão sobre os atos artísticos”, Penafria, Graça e Baggio defendem que

“todo o cineasta desenvolve ideias e conceitos sobre o seu fazer artístico e sobre as suas obras, em um percurso que pode ser investigado em busca de compreensão teórica sobre tais ideias e conceitos” (2015: 23).

Manuel Guimarães deixou-nos alguns curtos apontamentos sobre o que seria o seu método de criação, a sua arte, a sua ambição. Numas notas autobiográficas surge assim manifesta a sua ambição artística:

“Tinha eu 26 anos e já andava metido nestas coisas do cinema. (...) Nessa altura, apesar das dificuldades em que vivia – já com mulher e filho – tudo eram esperanças e eu iria realizar algo de novo, pois tinha na cabeça ideias que Chaplin jamais poderia criar. Viraria tudo do avesso. Tudo estava mal. Eu iria criar uma nova dimensão – a linguagem cinematográfica, dizia eu, que transformaria o estático-estático em estático-em-movimento. É uma coisa confusa. Eu, hoje mesmo, o creio, mas sei que, naquele tempo, eu tinha disso uma ideia especial, nada abstracta, antes muito concreta. E assim por diante...”³

Este desejo de um cinema próprio e diferente – revolucionário mesmo – podemos situá-lo nos anos 30 e 40 do século XX, ainda o futuro cineasta não conseguira entrar no meio profissional do cinema⁴. Sendo estes apontamentos manuscritos, poderemos considerá-los mais do que um devaneio de juventude? Será que alguma vez esses sonhos se puderam concretizar no cinema que fez? Terá ele mantido esses ideais artísticos? Ora, parece que sim. Pois, curiosamente, numa entrevista que dá em 1974 sobre o seu último filme – *Cântico Final*, o tal que ele não conseguiu chegar a acabar de montar – Guimarães volta a falar da mesma ideia:

“O cinema e a literatura expressam as coisas de forma diferente. (...) O filme expressa-se por imagens. O diálogo surge quase como secundário. Não será um filme de acção exterior, mas de intensa interioridade, retrato de personagens que se debatem com problemas da vida-morte-instante-eternidade. Esteticamente visa relacionar o estático em movimento ou movimento estático. O cinema permite-nos conjugar esses dois elementos”.⁵

³ Manuscrito intitulado “Nasci com a Trovoada”, existente no espólio de Dórdio Guimarães na Biblioteca Municipal e Arquivo Regional de Ponta Delgada, com a referência DG-673-5.

⁴ Guimarães relata que por duas vezes (em 1935 e 1938) passou temporadas em Lisboa, tentando introduzir-se no meio do cinema, que na época circulava pela Tobis. Só em 1942 consegue participar num primeiro filme, *Aniki Bóbó* de Manoel de Oliveira, rodado no Porto.

⁵ Entrevista s.d. concedida a João Alves da Costa, *Diário Popular*, em 1974.

Podemos assim deduzir que esta aspiração o acompanhou ao longo da vida e de uma carreira de 25 anos. E que, portanto, deveremos encontrar vestígios desse desejo nos seus vários filmes – indagação que este artigo enceta por meio da análise fílmica.

3. Análise fílmica

O conceito de “movimento estático”, sendo um oxímoro, na expressão alternativa “estático em movimento” revela o paradoxo onde, para lá da contradição aparente, surgem duas facetas opostas mas compatíveis. Ponderando as suas possibilidades, variações e combinatórias infinitas, é seguro dizer-se que algo se move enquanto algo permanece estático.

Formulei uma primeira hipótese de análise – a de que o movimento decorreria do movimento da câmara – para observar os filmes sob este prisma. Assim, fiz um levantamento – nas primeiras quatro obras ficcionais – das imagens onde há movimentos de câmara. Tomei ainda como pressuposto que, como os movimentos simples – panorâmica e *travelling* – não eram já novidade à época, outra seria a aspiração de Guimarães. Escolhi então apenas os planos-sequência, ou seja, os movimentos compostos contendo dois ou mais movimentos simples;⁶ dos quais encontrei numerosos exemplos, que compilei e contabilizei.⁷ Primeiro passo para testar a suposição de que nesse movimento se revelasse a vertente “estática”, averiguação que prossegui pela análise desses planos.

Nas duas primeiras obras – *O Desterrado* e *Saltimbancos* – os planos-sequência surgem nas seguintes situações: o ponto de vista subjectivo de uma personagem sobre o que a rodeia; a personagem em contemplação ou introspecção em voz *off*; momentos de silêncio, situações sem palavras, ou com escassos diálogos, onde a atenção converge sobre a personagem que escuta. Aqui, o movimento da câmara traduz, de uma forma ou outra, a interioridade de uma personagem; sendo efectivamente um movimento de cariz subjectivo e expressivo. Os planos-sequência

⁶ Nesta análise, considere apenas os planos compostos de movimentos diferentes; omitindo aqueles em que o segundo movimento apenas inverte o primeiro.

⁷ *O Desterrado* (1949) apresenta 10 planos compostos, todos eles em interiores, no conjunto perfazendo 4'51" (num total de 27 minutos da película); *Saltimbancos* (1951) apresenta 23 planos compostos, 9 deles em exteriores, perfazendo 14'43" (num total de 92 minutos que tem o filme); *Nazaré* (1952) tem 42 planos compostos, 21 deles em exteriores, incluindo na areia e no mar, perfazendo 21'35" (num total de 84 minutos); *Vidas sem Rumo* (1952-56) tem apenas 7 planos compostos, 2 deles exteriores, perfazendo 4'27" (no total 73 minutos). Em alguns casos, considere o plano integral filmado, apesar de incluir alguns *inserts*.

conciliam, pois, o movimento da câmara com a expressão interior – estática, contemplativa, pensativa – das personagens.

Assim, a expressão “movimento estático” significa muito mais do que o simples “plano-sequência” que tomei como hipótese de trabalho. Ela implica outros níveis fenomenológicos para além do movimento; existe numa tensão que opõe o mundo interior ao mundo dos outros; expondo um conflito interior, a nível da psicologia das personagens. Além destes, os planos de movimento simples, muito frequentes, têm geralmente uma função de intensificação emotiva⁸; os planos fixos, mais comuns, cobrem a generalidade dos diálogos ou os movimentos de cena.

Em *Nazaré* o número de planos-sequência cresce consideravelmente, cobrindo tanto cenas intimistas como cenas dialogadas, onde o jogo dos actores não sofre interrupções. Sendo um filme que integrou a população local, podemos supor ainda que a cena filmada na sua inteireza facilitaria a condução da acção, para além das opções estéticas *a priori*. Note-se que variados movimentos são executados sobre areia, um ou outro sem tripé, e vários no mar (dentro de barcos). E são numerosíssimos os pequenos movimentos simples, variados *travellings* e muitas panorâmicas. Como se o realizador expandisse o seu modelo de movimento até às máximas possibilidades.

Em *Vidas sem Rumo*, curiosamente, a presença de planos de movimento composto diminui consideravelmente; todavia, o realizador apura o movimento das personagens dentro do quadro, numa *mise-en-scène* muito elaborada. Também aqui a sua expressão “estático em movimento” se ajusta plenamente ao plano fixo com movimento interior. Se esta opção se deveu a uma evolução no seu idioma cinematográfico, ou a outras circunstâncias práticas, como os meios técnicos limitados ou os cortes de quase metade do filme que o obrigaram a refilmar outras tantas cenas – será difícil saber. É certo que é um filme com muita montagem e uma *découpage* criteriosa.

4. Um “cinema português de expressão”

Esta descoberta analítica conduz-nos a outra pista já conhecida, mas para a qual não tinha ainda vislumbrado uma tradução concreta. Acerca de *Vidas sem Rumo*, diz Guimarães: “Considero que este filme teria sido o ‘salto’ para um cinema português de

⁸ Haveria também que fazer-se uma leitura destes planos à luz da nova interpretação do conceito de “movimento estático” que aqui ganhou corpo.

‘expressão’”.⁹ Tomando este conceito de “cinema de expressão” como sua bússola estética, inferimos que provavelmente ele se relaciona com aquele desejo mais formal do “estático em movimento” ou “movimento estático”. Mas vai mais longe, pois este “cinema – português – de expressão” é tido como proposta para um novo modo de expressão cinematográfica portuguesa. Além de uma maneira de ver, intuir e exprimir que seria portuguesa¹⁰, Guimarães apostava num “salto” estético no cinema nacional da sua época. Um avanço qualitativo em relação aos cineastas anteriores:

“Os quatro primeiros filmes que realizei, considero-os um pequeno marco na história do cinema português. Embora não conseguidos totalmente, mesmo assim, foram um caminho que aponte para um verdadeiro e autêntico cinema nacional”.¹¹

5. O estado da arte nos anos 40 em Portugal

Regressemos ao cinema dessa época na tentativa de compreender, no contexto português, que originalidade poderia ter aquela proposta; para vermos o que fizeram – em termos de movimento de câmara – os cineastas contemporâneos de Guimarães; em particular a geração ligeiramente mais velha, a que pertenciam Leitão de Barros, Jorge Brum do Canto, António Lopes Ribeiro e Manoel de Oliveira. Também eles usavam a panorâmica e o *travelling*, mas ocasionalmente, sempre em estúdio. Movimentos compostos (planos-sequência) são inexistentes, por exemplo, em *Chaimite* (1952) de Jorge Brum do Canto.

Escusado seria dizer que o cinema francês, alemão, italiano ou americano não se coibia de usar o plano-sequência com toda a magnitude que o cinema clássico no seu auge permitia. E Guimarães inspirava-se naturalmente nos mestres do cinema mundial. Mas precisamente, esse recurso implica meios técnicos que em Portugal escasseavam.

Estamos a falar de um país onde se filmava com equipamento obsoleto e defeituoso; onde não havia dinheiro para fazer filmes – e se faziam, naquela época, uma média de cinco longas-metragens por ano; estamos a falar de um autor que para

⁹ Entrevista ao *Diário de Lisboa* (suplemento *Êxito*), 22-10-1963.

¹⁰ Aqui, tendo a discordar das minhas palavras de há dez anos, onde interpretei este desígnio pela sua vertente lírica, mais do que cinematográfica: “Esse cinema de expressão sugere-nos uma visão sentimental e poética, um olhar sobre as margens da sociedade, e a função da arte como instrumento de redenção e bondade; em suma, um humanismo essencial que se sente, em todas as suas obras” (Areal 2011 (1), 309).

¹¹ Entrevista s.d. ao *Diário de Lisboa*, 1972.

fazer cinema independente – independente esteticamente, livre de pressões comerciais – teve que produzir os seus primeiros filmes em cooperativa: *Salimbancos*, sem pagar aos actores e técnicos, *Nazaré* também em cooperativa, *Vidas sem Rumor* igualmente; numa época onde não se podia facilmente pôr ao ombro a câmara, cuja movimentação exigia rodados e maquinistas.

Estamos a falar dum cinema que só existiu por milagre; um cinema que podia nem ter existido sem esse milagre; um cinema mesmo que nunca existiu senão em sonhos; desse cinema que não existiu, apesar de tudo sobraram alguns indícios do que seria uma arte do movimento estático, “à moda do Minho” – o que em tempos era uma expressão que queria dizer “sem dinheiro”!¹²

6. A teoria à época

Apesar de estas questões terem sido mais que discutidas e elaboradas na longa vida centenária que o cinema tem, importa lembrar que nos anos 40 e 50 o movimento em cinema se designava com os bem conhecidos dois termos que fazem parte do vocabulário básico – ou clássico – do cinema: a panorâmica, movimento mais fácil (a câmara roda sobre o seu eixo); o *travelling*, mais complicado (implicava rodas, carris ou gruas).¹³ Fui então pesquisar o que escreviam os teóricos portugueses nessa época. Num livrinho de José Ernesto de Sousa, *A Realização Cinematográfica*, publicado em 1957,¹⁴ nunca o movimento composto aparece referido.¹⁵ Noutro livro português desse ano, *As Máquinas e o Estúdio*, Manuel Ruas refere, além dos movimentos de câmara simples, um outro tipo de movimento que ele chama de “trajectória”: “A câmara deve poder virar-se para todos os lados e mover-se, em panorâmica, “travelling” ou trajectória, em todas as direcções” (Ruas 1957, 37). Pode então deduzir-se que “trajectória” seria a expressão usada na época em contexto profissional e coloquial; um termo técnico que podemos considerar como equivalente do “plano-sequência”.¹⁶

¹² “‘Lotação Esgotada’ estreia em Lisboa – Novo filme português feito à moda do Minho”, *A Capital*, 11-5-1972.

¹³ Clarifique-se que nesta época ainda não havia objectivas *zoom*, capazes de fazer variar a lente angular e o enquadramento.

¹⁴ Texto anteriormente publicado na revista *Plano Focal* em 1953.

¹⁵ Também António de Macedo, na obra *A Evolução Estética do Cinema* (1959), apenas refere os dois movimentos simples.

¹⁶ Na planificação de *Nazaré*, o realizador assinala discursivamente cada movimento de câmara ou de personagem que integra um plano composto; por exemplo: “0103- M. C. - Travelling. (...) A Câmara vai avançando. (...) A Câmara detém-se em P.M. Travelling. (...) A Câmara desloca-se para a direita, sempre enquadrando o grupo. (...) A Câmara avança rápida até MANUEL, que fica em P.M. (...)”. Etc... (Planificação “aprovada pela Comissão de Censura”, existente na Cinemateca Portuguesa.)

Note-se que a expressão “plano-sequência” foi inventada por André Bazin, em artigos publicados entre 1950 e 1955, e compilados em livro em 1958, em França. Em língua inglesa são usadas as expressões *long-take*, *long-shot* ou *tracking shot* – mas sem a identidade estética que Bazin lhe encontrou nessa descoberta teórica.¹⁷

O plano-sequência, todavia, não depende apenas do movimento da câmara. O movimento pode estar fora da câmara, no movimento das personagens dentro do espaço cénico e na relação ao quadro compositivo: é a chamada *mise-en-scène*. A câmara pode ser estática – e ver passar o movimento diante de si. Sendo esta a situação elementar de todo o cinema (que desde o nascimento se descobriu como movimento na imagem ou imagem em movimento), teremos um plano-sequência quando formos obrigados a decompor esse plano nos seus movimentos parciais, se quisermos representar em *storyboard* a sua composição pictural. Este tipo de plano composto com câmara estática tira partido frequentemente da profundidade do campo; sendo composto de movimentos de personagens em diferentes escalas, dentro do quadro. Para este tipo de plano-sequência estático propus a expressão equivalente de “sequência-plano”, variante imóvel do plano-sequência¹⁸. Neles coincidem o tempo diegético com o tempo real; adquirindo uma unidade de espaço e tempo que privilegia a integridade da *performance* dos actores.

Os elementos atrás mencionados permitem contextualizar a obra de Guimarães, contrastando com o cinema português coetâneo; e demonstram a novidade dos seus movimentos cinematográficos, salientando a originalidade dos conceitos por ele formulados.

7. Teoria dos cineastas

Concluindo, gostaria de reafirmar a inscrição desta análise na abordagem proposta pela teoria dos cineastas; à luz da qual, podemos verificar a consistência da

¹⁷ O plano-sequência torna-se quase uma inevitabilidade quando chegamos à era da câmara ao ombro – tipicamente o cinema de Jean Rouch nos anos 50 e todo o cinema directo/cinema-verdade que daí decorre – até aos nossos dias, é claro.

¹⁸ “A expressão sequência-plano pode definir-se sucintamente como uma variante do plano-sequência, onde em vez de se mover a câmara, se movem as personagens em relação à câmara, criando uma variação de movimentos e escalas que a *mise-en-scène* define. (...). É o que outros chamam simplesmente plano-fixe, mas é mais do isso, efectivamente, pois nesse plano imóvel pode acontecer toda uma cena” (Areal 2011 (2), 228). “A sequência-plano, tal como o seu correlativo plano-sequência, designam assim os pólos extremos das possibilidades formais contidas essencialmente no facto de não haver interrupções: a sequência-plano é o pólo correspondente ao movimento de câmara nulo ou mínimo; o plano-sequência preenche toda a gradação de situações até ao movimento máximo da câmara” (Areal 2011 (2), 286).

relação entre as palavras e a prática cinematográfica de Guimarães; assim correspondendo aos critérios definidos por Aumont (2004, 10-11), a saber: a *coerência*; a *novidade*, considerando a época e o contexto artístico (português); e a *pertinência* ou *aplicabilidade* do conceito de “movimento estático” ou “estático em movimento” à obra do seu autor. E ainda, respeitando dois critérios complementares, definidos por Penafria *et alli* (2015, 333): a *evidência*, que reside nos filmes analisados; e a *originalidade* de um olhar *autoral*, que aqui foi salientada.

Por fim, surge a pergunta: terá Manuel Guimarães sido um precursor, em Portugal, da estética do plano-sequência? Diante da evidência das imagens, não podemos negar-lhe essa palma.

BIBLIOGRAFIA

- Areal, L. 2011 (1). *Cinema Português – Um país imaginado, Vol-I – Antes de 1974*. Lisboa: Ed. 70.
- Areal, L. 2011 (2). *Cinema Português – Um país imaginado, Vol-II – Após 1974*. Lisboa: Ed. 70.
- Areal, L. (org.) 2015. *Manuel Guimarães, sonhador indómito*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo.
- Aumont, J. 2004. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas SP: Papirus.
- Aumont, J. 2008. “Pode um filme ser um ato de teoria?”, *Educação e Realidade*, 33 (1), 21-34, Jan./Jun.
- Bazin, A. 1958. *Qu'est ce que le cinéma? I – Ontologie et langage*. Paris: Les Editions du Cerf.
- Guimarães, V.; Veras, P. 2016. “Invenção figurativa e pensamento fílmico”; Penafria *et alli* (eds.). *Propostas para a teoria do cinema*. Covilhã: Labcom IFP.
- Macedo, A. (org.) 1959. *A Evolução Estética do Cinema* (2 vols.), Lisboa: Scarpa.
- Penafria, M. *et alli* (eds.). 2016. *Propostas para a teoria do cinema*. Covilhã: Labcom IFP.
- Penafria, M.; Graça, A.R.; Baggio, E. T. 2015. “Teoria dos Cineastas: uma abordagem para a teoria do cinema”. *FAP Revista Científica*. Curitiba, v. 12, p. 19-32, Jan/Jun.
- Penafria, M.; Piccinini, T.; Santos, A. “Teoria do cinema vs Teoria dos cineastas”. *Atas do IV Encontro Anual da AIM*, 329-338. Covilhã: AIM.
- Ruas, M. *As Máquinas e o Estúdio*. Lisboa: Sequência.
- Sousa, E. (trad e coord.) 1957. *A Realização Cinematográfica*. Lisboa: Sequência.
- Torres, M. J. 2015. “As boas e as más intenções: para uma releitura de Nazaré de Manuel Guimarães, a obra maior do Cinema Neo-Realista português”. Areal, L. (org.). *Manuel Guimarães, sonhador indómito*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo.

**CAMPO DE FLAMINGOS SEM FLAMINGOS:
CONSTRUÇÃO E REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM FÍLMICA E
GEOGRÁFICA NA OBRA DE ANDRÉ PRÍNCIPE**

Rayman Aluy Virmond Juk¹

Resumo: A presente comunicação tem como objetivo discutir e analisar a representação da paisagem das fronteiras portuguesas no filme *Campo de Flamingos sem Flamingos*. Busca também realizar uma reflexão sobre como a construção da paisagem fílmica se relaciona com os conceitos geográficos espaço, lugar, paisagem e território. Para a geografia, o espaço é uma extensão física, lógica e material, constituída pela dialética entre a disposição das coisas e as ações. Lugar parte da percepção do indivíduo, focalizando nas experiências humanas com o meio. Território se relaciona com poder, com fronteiras. A paisagem, significada e construída, podendo ser natural ou cultural, é um campo visual delimitado, uma cena. Todos estes conceitos são abordados, construídos, debatidos e representados de alguma forma na obra. O filme de André Príncipe busca, de acordo com a sinopse, “ordenar os segredos do mundo visível”, através de imagens contemplativas, sem personagens como eixo narrativo, algumas vezes separando a paisagem cultural da paisagem natural, ou intencionalmente relacionando-as. Através das paisagens busca refletir sobre a identidade cultural e os limites territoriais de Portugal, sem necessariamente situá-los geograficamente, flutuando entre o documentário e a ficção. Estabelece relações profundas na forma como aborda a passagem do tempo, na escolha da duração dos planos, mas também na contraposição de conceitos, levando a uma experiência sensorial.

Palavras-chave: Cinema; Paisagem; Documentário; Cinema em Português; Geografia.

Contacto: raymanvirmondjuk@gmail.com

Introdução

A construção e representação das paisagens portuguesas no filme *Campo de Flamingos sem Flamingos* busca refletir acerca das fronteiras do país a partir da contraposição de imagens, sons e conceitos. O filme, de 2013, foi realizado por André Príncipe, com direção de fotografia dividida entre o realizador e Takashi Sugimoto, com Manuel Sá como operador de som. A obra não possui diálogos definidos (somente um monólogo), conflitos a serem resolvidos, nem uma narrativa convencional. É um retrato misterioso e contemplativo das fronteiras portuguesas, a

¹ Trabalha como cineasta e artista interdisciplinar, realizando documentários, vídeos experimentais e videoclipes. Desenvolve investigação em paisagens do cinema ibérico e ibero-americano contemporâneo. É formado em geografia pela UFPR - Brasil, possui especialização em direção de fotografia pela Bande à Part - Espanha, e é mestrando em cinema na UBI - Portugal.

Virmond Juk, Rayman Aluy. 2020. “*Campo de Flamingos Sem Flamingos*: Construção e representação da paisagem fílmica e geográfica na obra de André Príncipe”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarmea Álvarez, 77-85. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

partir de uma construção das paisagens culturais e naturais, refletindo relações existenciais. As paisagens retratadas no filme representam Portugal como um todo, podendo ser algum lugar específico ou todos ao mesmo tempo, já que não se situa em nenhum momento onde as filmagens estão sendo feitas.

Como aborda Neves (2011), “a geografia é uma área do conhecimento científico que potencialmente pode fazer uso de outras linguagens que não se restringem ao universo da palavra, ou seja, é um saber também herdeiro do universo das linguagens pautadas em imagens, como o estudo das paisagens o comprova”. Este trabalho propõe relacionar os estudos filmicos com a ciência geográfica. Busca, portanto, estudar a construção e representação do espaço geográfico português retratado no filme, relacionando a obra de Príncipe com conceitos da geografia: espaço, lugar, paisagem e território. Para isto, é importante conceituar também a paisagem e o espaço filmico dentro do cinema. Como explica Azevedo (2007), “a experiência filmica é um lugar vivenciado e através dela podemos compreender a organização das categorias da experiência convocadas na prática da paisagem”.

O espaço filmico, segundo Gámir e Valdés (2007), está ligado à direção e abordagem artística de um determinado autor, sendo essencialmente visual e potencialmente ilimitado em suas dimensões, “obrigando” o espectador a focar sua atenção em um campo de visão muito mais reduzido e fisicamente limitado do que o raio da ação visual humana. Essa capacidade de estreitar o campo visual ajuda a reforçar a intensidade e proeminência das imagens, ao mesmo tempo que ajuda a organizá-las. Portanto, o espaço filmico seria o espaço delimitado pelo realizador para que a ação do filme ocorra.

A representação das paisagens é um mecanismo recorrente utilizado pelos realizadores para colocar o espectador dentro das imagens, de acordo com a sua intenção. Como explicam Rosário e Villarrea Álvarez (2017), “no cinema, a paisagem surge quando a ação perde primazia narrativa, quando o cenário é apresentado através de mecanismos que potenciam a sua representação enquanto espetáculo, tendencialmente quando o realizador permite ou obriga à contemplação da imagem”. No caso de *Campo de Flamingos sem Flamingos*, a beleza e imersão quase plástica nos planos que propõe André Príncipe, aliadas o fato de não situar geograficamente nenhuma das paisagens representadas, são uma poderosa ferramenta para a construção destas sensações que o filme desperta. Além disso, a duração dos planos tem grande importância no êxito deste mecanismo. Como explica De Luca

(2017), os “planos longos” primeiro estão ligados à estética, conteúdo visual minimalista, silêncio, quietude. Também leva em consideração outras estratégias, a fim de enfatizar a duração como um elemento constitutivo da experiência do filme e em relação à forma como o tempo é modulado dentro do filme como ritmo. Portanto, a duração dos planos, a inexistência de personagens recorrentes, a não localização das paisagens das fronteiras portuguesas, e a aparente quietude e minimalismo tanto nas imagens quanto na narrativa, são estratégias utilizadas na obra. Para compreendê-la e relacioná-la, é importante compreender as categorias espaciais dentro da geografia.

As categorias espaciais são a base para o estudo do espaço dentro da ciência geográfica, que servirão de base para a análise comparativa da obra. Para compreender espaço, é de grande importância compreendê-lo como um composto que contempla simultaneamente a forma e o conteúdo, sendo a forma relacionada ao material; e o conteúdo relacionado ao social. Como explica Gomes (2002, 172 *apud* Cabral 2007, 144), três características definem o espaço geográfico: 1) é sempre uma extensão fisicamente constituída, concreta, material, substantiva; 2) compõe-se pela dialética entre a disposição das coisas e as ações ou práticas sociais; 3) a disposição das coisas materiais tem uma lógica ou coerência. Portanto, fica claro que o espaço geográfico é o espaço onde ocorrem as interações entre as ações antrópicas e a natureza.

O conceito de lugar, por sua vez, está diretamente ligado à geografia humana. Este conceito foca o espaço nas intenções, ações e experiências humanas. Para Tuan (1983 *apud* Cabral 2007, 148), espaço e lugar são termos familiares e complementares: o que começa como espaço indiferenciado acaba assumindo a configuração de lugar, ao conhecermos e o dotarmos de valor. Lugar, portanto, parte da experiência do observador, do que o indivíduo carrega dentro de si. É o espaço significado e internalizado pelo ser humano, com todos os valores que o indivíduo carrega.

A representação da paisagem nas artes é algo presente na história do ser humano, desde tempos antigos. Segundo Maximiano (2004), “As expressões desta memória e da observação podem ser encontradas nas artes e nas ciências das diversas culturas, que retratavam inicialmente elementos particulares como animais selvagens, um conjunto de montanhas ou um rio. As pinturas rupestres são uma referência para esta percepção direcionada a alguns componentes do ambiente”. Talvez o conceito geográfico mais importante para esta análise, a paisagem, na geografia, é um campo visual definido, uma cena, sendo relacionada ao aspecto visual. Como explica Cosgrove (1998, 98-99 *apud* Cabral 2007, 150), “a paisagem, de fato, é uma ‘maneira’

de ver, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, em uma unidade visual”. São formas visíveis sobre a superfície do planeta, podendo ser categorizadas em paisagem natural e cultural. A paisagem natural seria a cena, o recorte do planeta, onde não temos elementos visíveis de influência antrópica, somente a paisagem natural. Seriam as florestas, rios, lagos, montanhas, fauna, flora, céu, nuvens, mar, praia, desertos, vales, geleiras, etc. A paisagem cultural seria a cena visível onde encontramos elementos culturais claramente definidos. Ou seja, espaços que sofreram a alteração a partir da ação antrópica. Seriam, portanto, cidades e quaisquer elementos nela incluídos, casas, carros, indústrias, estradas, barcos, navios, postes de luz, faróis, aviões, etc. Também passa por espaços naturais alterados, como florestas queimadas, plantações, barragens, etc. Além disso, qualquer “mancha” antrópica em uma paisagem natural, a torna uma paisagem cultural.

Já o conceito de território se relaciona com poder, com fronteiras. Como explica Cabral (2007), “o território surge como determinada porção da superfície terrestre que é apropriada e ocupada por um grupo humano, como um espaço concreto em si (com seus atributos naturais e sociais)”. É então o espaço terrestre ocupado por relações de poder estabelecidas pelo ser humano, estando relacionado a um viés político. Este conceito é de grande importância para esta análise, já que o filme trata de questões como as fronteiras, que estão diretamente relacionadas com a questão das nações e das identidades culturais. O espaço é um elemento decisivo às relações de poder e territorialidade como estratégia utilizada para delimitar e afirmar o controle sobre uma área geográfica, ou seja, para estabelecer, manter e reforçar esse poder (Raffestin 1993 *apud* Cabral, 2007; Gomes 2002 *apud* Cabral, 2007).

Portanto, fica claro que os conceitos geográficos espaço, lugar, paisagem e território são retratados, construídos e debatidos na obra de André Príncipe, sendo possível relacioná-los com conceitos do cinema, assim como as intenções e estratégias utilizadas pelo realizador. Dito isto, será realizada uma análise acerca da construção fílmica das paisagens, e como elas se relacionam com os conceitos apresentados, a partir de uma metodologia de classificação de paisagem.

Metodologia

A análise da representação e construção das paisagens das fronteiras portuguesas retratadas no filme *Campo de Flamingos sem Flamingos* têm como base a metodologia proposta e apresentada por Iván Villarme Álvarez. Esta metodologia

segue quatro passos, que são: 1) identificar o território geográfico que vai ser analisado; 2) escolher um elemento iconográfico significativo desse território; 3) procurar exemplos da representação desse elemento iconográfico nas imagens filmadas nesse território, no passado ou no presente; 4) analisar a representação desse elemento iconográfico nos seus casos de estudo, estabelecendo ligações formais e conceptuais entre eles.

No passo 1 desta metodologia, “Identificar o território geográfico que vai ser analisado”, os parâmetros estabelecidos são as próprias paisagens de Portugal. No passo 2, “Escolher um elemento iconográfico significativo desse território”, o elemento escolhido foi a paisagem. A partir disso, apliquei uma classificação a partir do conceito apresentado anteriormente de paisagem cultural e paisagem natural. As paisagens culturais são as paisagens retratadas no filme que possuem interferência da ação antrópica. E as paisagens naturais são as paisagens que não apresentam interferência humana na sua representação. Realizei, então, o seguinte levantamento a partir da paisagem representada em cada plano do filme:

Paisagens culturais

- Televisão
- Sala de casa
- Trabalhadores num caminhão
- Carros numa estrada
- Caçadores nas montanhas
- Fogueira com um trator trazendo dejetos
- Caçadoras esperando nas montanhas
- Um escritório numa casa
- Depoimento João Pedro Sousa
- Caderno
- Quintal de uma casa
- Caçadores em uma casa abandonada
- Pessoas num lago
- Pessoas e um carro de bombeiros
- Pessoa num barco
- Pessoas fazendo piquenique
- Puma enjaulado

- Camelo num circo
- Motorhome
- Interior de um circo
- Corrida de autorama
- Corrida de motos
- Corrida de kart
- Corrida de carros
- Pessoa com um cachorro
- Plantação de pinheiros com os caçadores
- Caçadores num barco
- Kart numa estrada levantando poeira
- Vários caçadores na caçamba de um caminhão
- Paisagem natural montanhosa, com uma casa
- Encontro dos caçadores
- Interior de uma casa
- Pessoa juntando mariscos
- Cavalo junto à cidade e um lago
- Ponte
- Entardecer em uma cidade
- Ondas batendo em um cais e em um farol
- Estrada com um carro que se aproxima
- Pessoa de frente para o mar no entardecer
- Interior da casa com terrários
- Imagem de João Pedro
- Estátuas e totens
- Queimada no campo
- Caminhão a noite
- Queimada com um lago ao centro e uma cidade ao fundo
- Outro encontro dos caçadores com um alce abatido
- Estrada à noite
- Bar com uma televisão passando um jogo de futebol
- Paisagens da cidade noturna sem movimento, apenas com as luzes dos postes acesas
- Fábrica

- Festa com música eletrônica
- O circo e a cidade
- Camelo preso no cercado
- Lhama presa num cercado
- Circo funcionando
- Bar com mesas de bilhar
- Rua com uma pessoa mexendo num tripé
- Pessoas andando de bicicleta
- Pessoa no metrô tocando gaita
- Pessoa andando com uma lanterna
- Novo depoimento de João Pedro
- Fotos fixas da viagem de João Pedro
- João andando pela floresta à noite
- Cachorros atrás de um portão
- Performance de João com uma roupa branca no escuro na floresta
- Pessoa dirigindo um carro
- Uma casa e um jantar com pessoas conversando
- Carro sendo lavado
- Duas pessoas num lago seco com um tripé, tirando fotos fixas com pássaros

ao fundo

- Técnico de som
- Realizador/Fotógrafo
- Caminho e pegadas na lama

Paisagens naturais

- Floresta
- Lago
- Montanha
- Rios, contraposição com uma manada de javalis (enquanto uma galinha cacareja)
- Cervos
- Coelhos
- Bosques
- Formigas num tronco
- Cavalos num campo

- Colina
- Abelhas num cacto
- Paisagem aberta e animais indefinidos correndo
- Campo de flamingos na água
- Descampado com rochas (sons de sinos ao fundo)
- Campo com emas
- Revoada de pássaros
- Ondas batendo em pedras
- Horizonte do mar ao entardecer
- Campo das emas à noite
- Paisagem noturna bem escura de uma floresta
- Animal onde só se vê os olhos na noite
- Pássaros no céu

O passo 3 da metodologia, “Procurar exemplos da representação desse elemento iconográfico nas imagens filmadas nesse território, no passado ou no presente”, não considerei aplicável, visto que a aplicação da metodologia levou em conta apenas uma obra. E o passo 4, “Analisar a representação desse elemento iconográfico nos seus casos de estudo, estabelecendo ligações formais e conceptuais entre eles”, é a análise em si. A partir da classificação realizada, é possível perceber que o filme possui 22 representações de paisagens naturais, ao passo que possui 72 representações de paisagens culturais. Com este resultado, pode-se debater que talvez uma das questões levantadas pelo realizador seja justamente que esta construção da identidade e da memória portuguesa passa por estes símbolos culturais. Apesar de existirem ainda muitas áreas de preservação ambiental, o que se percebe é cada vez mais as ações antrópicas invadindo as áreas naturais, o que fica claro nas representações das paisagens apresentadas.

Considerações Finais

A obra de André Príncipe levanta questões existenciais e também materiais. Reflete sobre as fronteiras portuguesas, e também sobre a memória e a identidade nacional. Provoca reflexões a respeito da ecologia, através da contraposição de planos onde há a presença de ações claramente antrópicas (por exemplo pessoas caçando, barcos, poluição visual e sonora), com planos de extrema calma e contemplação da

natureza (revoada de pássaros, ondas batendo em pedras, cervos andando no bosque). O próprio nome do filme traz uma reflexão ecológica, já que *Campo de Flamingos sem Flamingos* é uma aparente contradição, onde existe um campo de flamingos, sem a presença de flamingos. Mais do que isso, a obra provoca uma desconstrução de formas convencionais de narrativa fílmica. No filme, não temos personagens recorrentes, nem um eixo central. A construção dos significados se dá a partir do espectador, do espaço que fica para a interpretação.

Esta proposta busca relacionar discussões da geografia e dos estudos fílmicos, debatendo conceitos como: paisagem, espaço, lugar, território, fronteira, ecologia, memória e identidade nacional. Apresenta ainda uma proposta metodológica de levantamento e classificação de paisagens de um filme, utilizando como objeto de estudo a obra de André Príncipe.

BIBLIOGRAFIA

- Azevedo, A. F. 2006. *Geografia e cinema: representações culturais de espaço lugar e paisagem na cinematografia portuguesa*. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/6715> Acesso em 14 de novembro de 2018.
- Cabral, L. O. 2007. *Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica*. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacf/article/viewFile/15626/14158> Acesso em 17 de novembro de 2018.
- de Luca, T. 2017. *Uma curta história sobre o cinema longo*. Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento 4 (2), 335-352.
- Maximiano, Liz Abad. 2004. *Considerations about landscape concept*. Revista RA'E GA, Curitiba, 8, 83-91. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/3391/2719>
- Neves, A. A. e Ferraz, C. 2011. *A paisagem geográfica no cinema*. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Percursos/article/view/12316/7111> Acesso em 14 de janeiro de 2019
- Rosário, F. e Villamea Álvarez, I. 2017. *A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço*. Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento 4 (1), 55-63.
- Valdés, C. M. e Gámir, A. *Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas*. Disponível em: https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/828/Gamir_Manuel_Cine_Geografia_mayo_07.pdf. Acesso em 14 de novembro de 2018.

**DE WALTER RUTTMANN A LEITÃO DE BARROS E
MANOEL DE OLIVEIRA: O PULSAR DE UM CINEMA URBANO
EM FORMA DE POEMA SINFÓNICO**

Jaime Neves¹

Resumo: Durante a década de 20 (e parte de 30) do século passado o cinema apresenta-se numa versão assumidamente vanguardista, uma espécie de “novo género”, procurando retratar no grande ecrã, de forma evidentemente poética e esteticamente esclarecida, o pulsar quotidiano de um significativo conjunto de grandes metrópoles. Apostando numa dialogante dicotomia entre a música e a imagem em movimento, as chamadas “sinfonias urbanas”, também apelidadas de “sinfonias visuais” ou “poemas sinfónicos”, procuraram por esta via reclamar para o cinema um legítimo reconhecimento artístico que parecia então tardar. Documentários sinfónicos poéticos com traços eminentemente experimentais, quase sempre em formato de curta-metragem, as “sinfonias urbanas” alicerçavam a sua estrutura filmica numa montagem claramente apurada e capaz de evidenciar toda uma sensibilidade artística, com laivos de originalidade e com uma notória propensão para a rutura com a generalidade do cinema que então era produzido. Desde Walter Ruttmann com *Berlin, Sinfonia De Uma Capital* passando por Joris Ivens com *Chuva* ou Jean Vigo com *À Propos de Nice*, as “sinfonias urbanas” que despoletavam pela Europa e Estados Unidos da América haveriam também de se materializar em Portugal pelas mãos de Manoel de Oliveira e Leitão de Barros.

Palavras-chave: Sinfonia Urbana; Cinema; Música.

Contacto: jsoneves@yahoo.com

Durante a década de 20 do século passado, e imbuídos num claro espírito de vanguarda, os artistas cineastas procuraram de forma vincada e objectiva reclamar para o cinema um estatuto artístico que o autonomizasse enquanto forma de expressão e, definitivamente, o legitimasse enquanto arte independente de outras como o teatro ou mesmo a literatura. Posto isto, e sendo a música considerada uma inequívoca manifestação artística por excelência, tornou-se evidente que uma aproximação do cinema à música desempenharia um papel fundamental no perseguido e já referido objectivo de legitimação artística e expressiva do cinema.

¹ Professor Auxiliar Convidado na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (Porto). Doutorado em “Ciência e Tecnologia das Artes”. Investigador integrado no CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologias das Artes.

Neves, Jaime. 2020. “De Walter Ruttmann a Leitão de Barros e Manoel de Oliveira: O pulsar de um cinema urbano em forma de poema sinfónico”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 86-93. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

Surge então na década de 20 aquilo que poderemos chamar de uma espécie de “pequeno gênero” de filmes que se passaram a denominar por “Sinfonias Urbanas” ou mesmo por “Poemas Sinfônicos”, “Sinfonias Visuais” ou “Cine-Poemas-Sinfônicos” entre outras denominações posteriormente atribuídas.

Cada Sinfonia Urbana, “pequeno gênero” de vanguarda, almejava uma envolvimento e homogenia entre o trabalho de composição das imagens filmicas por via da montagem e o trabalho de composição musical inerente – tinham som enquanto ritmo e alicerce da sua montagem. Tratavam-se essencialmente de propostas de filmar a cidade, de documentários de vanguarda que, mais do que ilustrar, procuravam uma construção dramática de nível visual promovendo uma aproximação entre o abstracto e tudo aquilo que facilmente se identifica como fazendo parte da vida real. Procuravam retratar o ambiente das grandes cidades, evidenciando a sua fotogenia, em progressão temporal (do amanhecer ao anoitecer), e abrangendo tanto um ponto de vista arquitetónico, como um ponto de vista social ou mesmo antropológico. De acordo com Bill Nichols,

“De modo geral, os filmes sinfônicos enfatizavam as associações visuais, descrevendo a cidade segundo a dinâmica de seus ritmos e padrões e procurando suas fotogenias, numa progressão temporal que quase sempre ia da alvorada ao crepúsculo” (Nichols 2005, 138)

Assumidamente, procuravam estimular sensações no espetador e eram verdadeiras declarações de amor à cidade, ao progresso e ao modernismo urbano.

O número de sinfonias urbanas surgidas neste período da história do cinema é elevado e evidenciam-se as produções europeias (ocidentais e de leste) e norte-americanas.

Na Europa destacam-se *Nada Além Das Horas* (*Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti, França, 1926), *Berlin, Sinfonia De Uma Capital* (*Berlin - Die Sinfonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927), *Chuva* (*Regen*, Joris Ivens, 1929), *Impressionen Vom Alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (László Moholy-Nagy, 1929), *Images d'Ostende* (Henri Storck, 1929) e *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1930).

Na Europa de Leste, *Prague By Night* (*Praha v záři svetel*, Svatopluk Innemann, 1928), *O Homem Da Câmara De Filmar* (*Человек с кино-аппаратом*, Dziga Vertov,

1929), *Na Primavera* (Весной, Mikhail Kaufman, 1929) e *We Live In Prague* (Žijeme v Praze, Otakar Vávra, Checoslováquia, 1934).

Nos Estados Unidos da América, *Manhatta* (Charles Sheeler & Paul Strand, 1921), *Twenty-Four Dollar-Island* (Robert J. Flaherty, 1927) e *A Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931)

Algumas sinfonias urbanas pela sua relevância e mediatismo merecem destaque. Assim, *Manhatta* é considerada a primeira “sinfonia urbana” conhecida. Opta por um registo bastante mais próximo do conceito clássico de documentário que procura descrever Manhattan por via de uma edição rítmica e associativa de vistas da cidade não privilegiando nem individualizando os seus habitantes, mas sim procurando mostrar Manhattan enquanto local arquitetonicamente evoluído, repleto de arranha-céus e máquinas em movimento, muito moderno e em claro processo de franco crescimento.

Nada Além Das Horas é um dos filmes precursores deste género de vanguarda que procura objectivar um retrato social de uma certa subclasse habitante de Paris misturando de forma muito ritmada tomadas da capital francesa e cenas do quotidiano dos seus habitantes. Logo no início do filme surge uma espécie de nota de intenções onde, por via de intertítulos, é indicado que “isso não é uma representação da vida fashion e elegante ...”, “...,mas da vida cotidiana dos humildes, os oprimidos...”. *Nada Além Das Horas* destaca-se claramente da linguagem clássica do documentário e apresenta traços fortemente indicativos de uma certa aproximação ao domínio do surrealismo não só pelos paralelismos apresentados, mas também por via de uma edição repleta de efeitos de transição e sobreposição de imagem que conduzem o espectador para uma análise mais atenta da obra.

Chuva é, mais do que uma sinfonia urbana, um comprometido documentário de cariz poético sobre a chuva que cai sobre a cidade. Assiste-se aqui a uma gradual modificação climatérica cuja queda das primeiras gotas de chuva conduz a uma série de alterações comportamentais nas pessoas que procuram pelas mais diversas formas abrigar-se. *Chuva* é isso mesmo, a procura de registar fotogenicamente a chuva que cai na cidade e sua implicação. Não há uma evidente necessidade de identificar a cidade – poderia ser uma qualquer cidade com pessoas, com trânsito, com árvores, com edifícios e, naturalmente, com chuva.

O Homem Da Câmara De Filmar mostra a vida urbana, em cadência aparentemente improvisada, nas cidades de Moscovo, Odessa e Kiev estabelecendo um claríssimo paralelismo com as vanguardas artísticas russas que se manifestaram no

início do século XX. Vertov mostra as imagens de cada uma das cidades de forma indistinta como se de uma única moderna cidade soviética se tratasse. Afinal, Vertov “é o filho de uma revolução vitoriosa, e a vida que sua câmara surpreende é a vida soviética” (Kracauer 1988, 216).

Este não é um filme sobre cidades, mas, mais do que isso, um filme cujo tema central roda em torno da relação entre o cinema e a cidade, sendo que a cidade é aqui abordada numa perspectiva de entidade. Em *O Homem Da Câmara De Filmar*, filme manifesto do chamado Cine-Olho (pouco disponível para o trabalho de estúdio), Dziga Vertov mostra-nos não um, mas dois filmes em simultâneo – se por um lado vemos o trabalho de um operador de câmara que regista as imagens do dia-a-dia, por outro lado vemos também as imagens por ele registadas. Imagens que descrevem os mais diversos acontecimentos, estejam eles relacionados com o ambiente do trabalho e produção industrial, estejam eles relacionados com momentos da vida de determinados indivíduos (momentos de lazer ou momentos de índole mais pessoal como o nascimento, o casamento, o divórcio e a morte por exemplo).

Procurando um claro afastamento da literatura ou mesmo do teatro, neste filme Dziga Vertov rejeita a procura de uma reprodução fiel dos acontecimentos, ao invés trilha um caminho de uma poética construtivista e modernista ao propor uma nova forma de ver, uma espécie de nova linguagem, uma nova forma de apresentar os factos claramente assente num evidente experimentalismo cinematográfico fortemente impulsionado pela evolução técnica. Uma nova linguagem, uma nova forma de filmar afastada dos tradicionais conceitos de actuação e dos grandes cenários que, por via do processo de montagem se propõe reorganizar tudo o que o olho humano não consegue registar e a mente assimilar. Uma câmara que não se limita a observar, mas que assume o movimento da própria vida – a vida no imprevisto – uma proposta de clara interacção entre câmara e mundo. Uma Câmara que, movendo-se no espaço e no tempo, procura mecanicamente captar a “verdade” do mundo sem a intervenção do homem.

O Homem Da Câmara De Filmar, que aqui consideramos sem hesitação uma sinfonia urbana, envolve como vimos uma poética muito própria na forma de mostrar a grande metrópole ao mesmo tempo que se propõe reflectir sobre o acto cinematográfico e, de forma mais geral, sobre o próprio universo cinematográfico.

Berlin, Sinfonia De Uma Capital é porventura a mais relevante sinfonia urbana cuja repercussão mediática haveria de influenciar vários outros cineastas. Surgiu na Alemanha num período claramente marcado por uma certa efervescência artística

ainda fortemente marcada pelo expressionismo que debutara no cinema alemão. Em *Berlin, Sinfonia De Uma Capital*, Walter Ruttmann explora a fotogenia da cidade de Berlin procurando por via de uma composição rítmica e plástica descobrir nela inovadoras formas geométricas e grafismos que se apresentam muito próximos de um cinema considerado mais abstracto que se alimenta de elementos do mundo real sejam eles árvores, comboios, túneis, gatos ou pombas.

Procurando replicar um dia na vida da cidade de Berlin, Ruttmann divide o filme em cinco actos e implementa uma montagem que potencia e valoriza os enquadramentos e duração dos planos assim como organiza e dá todo um sentido ao material fílmico recolhido. Procura captar o pulsar da cidade desde o amanhecer até ao cair da noite enquadrando todo o trabalho produzido pelos operários na indústria, na construção civil, nos escritórios, na imprensa, etc. numa espécie de incitamento a uma reflexão social por via de um constante contraponto confrontativo entre os mais faustosos e os mais remediados modos de vida. Não se trata de um guia turístico de Berlin. Trata-se acima de tudo de transportar para o grande ecrã toda a efervescente agitação de uma grande metrópole que, em galopante crescimento, de certa forma subvaloriza o papel individual de cada individuo que, tal como na maioria das sinfonias urbanas, é apenas um individuo, uma espécie de símbolo abstracto sobre o qual nada sabemos. Segundo Bill Nichols:

“Na grande maioria das sinfonias, as personagens raramente apresentavam complexidade psicológica ou mostravam suas singularidades ou visões de mundo – aliás, os cineastas demonstravam ter muito pouco interesse pelo que pensavam ou sentiam as pessoas, elas funcionavam mais tipologicamente, como objetos colocados em igualdade de condições com outros objetos, que selecionavam e organizavam em associações e padrões escolhidos por eles” (Nichols 2005, 138)

O fenómeno das sinfonias urbanas, espécie de movimento que se manifestava a nível internacional, haveria também de chegar a Portugal. *Lisboa Crónica Anedótica* (Leitão de Barros, 1930) é a primeira sinfonia urbana portuguesa. Estreou-se no São Luís e no Tivoli a 1 de abril de 1930 com uma adaptação musical de René Bohet e colaboração de vários autores portugueses.

Este é um dos filmes referências das décadas de 20 e 30. É a primeira longa metragem de Leitão de Barros. É antes de mais um documentário com largos momentos encenados e que contam com a aparição, quase sempre breve (ainda que pouco consensual por considerada anti-modernista) de alguns actores muito populares, mediáticos e clara referência cultural da sociedade lisboeta à época. É um documentário ficcionado, uma mescla entre o teatro de revista, a reportagem e o vanguardismo cinematográfico.

É uma crónica visual que segue uma linha estética e narrativa fortemente conotada com o cinema de vanguarda das primeiras décadas do século XX. Uma verdadeira sinfonia urbana com claríssima inspiração no vanguardismo de *O Homem Da Câmara De Filmar*, sobretudo pelo recurso a uma montagem rápida, à câmara lenta, ao uso gráfico de interlúdios e às mais variadas técnicas de sobreimpressão. Retrata a vida lisboeta nas suas variadas vertentes através de uma câmara muito livre que percorre os variadíssimos locais da capital portuguesa conferindo-lhe atributos de cidade-personagem profundamente assente em traços, quer de evidente tradição, quer de evidente modernidade. Uma viagem por uma Lisboa que acolhe no seu quotidiano crianças, jovens, adultos e velhos, homens e mulheres, estudantes, operários, homens de letras e aposentados. Uma Lisboa marcada pelos seus bairros mais característicos, por ruas pitorescas e vielas típicas, por escadarias, colinas e, naturalmente, pelo rio Tejo e respectivos barcos que demoradamente o atravessam. Uma Lisboa que Leitão de Barros não resiste também a mostrar a sua outra face, a Lisboa também ela suja, habitada por vigaristas, crianças descalças e animais abandonados. Uma vertente da cidade de Lisboa que Leitão de Barros não abdicou de mostrar e que por consequência haveria de dificultar o processo de exportação do filme – não havia interesse em mostrar fora de portas uma Lisboa menos bela...

Lisboa, Crónica Anekdotica é, podemos afirmar, uma referência internacional no modelo das sinfonias urbanas que marcaram as décadas de 20 e 30 do século 20. Um valioso documento de enorme valor sociológico, mas também histórico da cidade de Lisboa. Leitão de Barros seguiu as linhas vanguardistas de Vertov, Ruttmann e muitos outros, mas teve esta enorme capacidade de inovar ao criar uma obra que podemos considerar uma mescla entre a reportagem tipicamente jornalística e o teatro assumidamente de revista sem nunca, no entanto, perder uma identidade de vanguarda tão característica das sinfonias urbanas.

Fortemente influenciado por *Berlin, Sinfonia De Uma Capital*, pelas diversas correntes de vanguarda europeias e pelos novos conceitos de montagem dos grandes mestres soviéticos (como Vertov, Pudovkin, Kuleshov ou Eisenstein), Manoel de Oliveira realiza em 1931 *Douro, Faina Fluvial* onde se propõe registar o todo o quotidiano dos habitantes da margem direita do rio Douro na cidade do Porto.

Depois de assistir a *Berlin, Sinfonia De Uma Capital*, Manoel de Oliveira, fascinado, haveria mesmo de afirmar “senti que aquilo me tocava: era uma proposta para a qual eu me sentia capaz” (Andrade 2008, 57)

Assim, e na linha conceptual das sinfonias urbanas, Manoel de Oliveira neste seu primeiro filme tem aqui o grande mérito de convocar para este “pequeno género” já não uma capital ou uma grande metrópole (como Berlin, Manhattan, Praga, etc) mas sim uma relativamente mais pequena cidade histórica do Norte de Portugal. Rejeitando uma castradora e simplista observação da realidade social, neste filme Oliveira, como se de uma visão de poeta se tratasse, procura uma estética rigorosa e sofisticada, uma diferente forma de apresentar a cidade do Porto, o rio Douro, os barcos, os homens e as máquinas que desde o amanhecer até ao anoitecer evoluem e desenvolvem-se como se dentro de um grandioso poema se encontrassem. A luz do farol que inicia e termina o documentário de Oliveira norteia uma jornada de trabalho entre o cais da ribeira e a alfândega do Porto. Uma viagem entre o concreto e o abstracto e onde uma técnica de montagem extremamente moderna assente no perfeito ritmo em que se sucedem os planos (por vezes em ritmo vertiginoso) e onde abstractas estruturas como barcos, pontes ou reflexos na água ganham uma clara supremacia relativamente ao fio narrativo de um clássico documentário.

Douro, Faina Fluvial é acima de tudo uma manifestação reflexiva de Oliveira sobre a linguagem do cinema repleta de perspectivas e pontos de vista onde o Douro e a sua margem nos é apresentado habitado por um icónico aglomerado de corpos e objectos, entre carros, comboios, embarcações, animais e pessoas, que se convertem numa espécie de organismo uno e vivo. *Douro, Faina Fluvial* é também, por evidência, uma sinfonia urbana que Oliveira, de uma forma muito pessoal, dedica à sua cidade, o Porto.

Em conclusão, as sinfonias urbanas, como eram chamadas, aliavam a música (arte instituída) à cadência de imagens visuais apresentadas no ecrã procurando desta forma e acima de tudo, por relação de proximidade, chamar para o cinema um definitivo estatuto de arte. Fortemente influenciados pelas vanguardas artísticas dos

inícios do século 20, um considerável número de realizadores, sobretudo nos Estados Unidos da América e na Europa Ocidental e de Leste haveriam de prestar um tributo poético às suas cidades em forma de documentários experimentais, altamente visuais e que apresentavam as cidades não como cenário mas sim num claro papel central como se de um principal protagonista se tratasse.

Berlin, Sinfonia De Uma Capital pode ser considerada a mais profícua sinfonia urbana em virtude da sua riqueza conceptual e artística. De qualquer forma, não é possível descurar a importância de *O Homem Da Câmara De Filmar*, o cine-olho, o cinema da câmara livre, do improvisado, da câmara que mostra a cidade movendo-se no tempo e no espaço procurando captar a “verdade” do mundo sem uma evidente intervenção humana.

Em Portugal, as sinfonias urbanas manifestaram-se através de *Lisboa Crónica Anedótica* de Leitão de Barros e *Douro Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira – duas visões de uma portugalidade centrada, por um lado na capital Lisboa e por outro lado na cidade do Porto, mais precisamente na margem do rio Douro. No primeiro caso, a sinfonia urbana de Leitão de Barros rompe com o clássico registo do amanhecer ao anoitecer e opta por um arco temporal bem mais abrangente ao contemplar a vida em Lisboa nas suas mais variadas vertentes desde a infância até à idade do serviço militar passando pela fase do namoro sem, contudo, descurar também mostrar quer uma Lisboa clássica, quer uma Lisboa mais moderna. A opção por incluir actores mediáticos em cenas assumidamente encenadas é mais um traço que distingue *Lisboa Crónica Anedótica* de outras sinfonias urbanas.

Douro, Faina Fluvial de Manoel de Oliveira, contem também situações de óbvia encenação mas é a opção pelo registo cinematográfico não de uma grande metrópole mas de uma mais histórica cidade do Norte de Portugal – o Porto – que distingue esta obra que, definitivamente se apresenta como uma belíssima prova de amor de Manoel de Oliveira para com a sua cidade.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, S. C. 2008. *Ao correr do tempo, duas décadas com Manoel de Oliveira*. Lisboa: Portugália Editora.
- Correia, R. S. 2015. *Manoel de Oliveira, o homem da câmara de filmar*. Alfragide: Oficina do Livro.
- Kracauer, S. 1988. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Nichols, B. 2005. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.

À MARGEM DO CINEMA PORTUGUÊS: ESTUDO SOBRE O CINEMA AFRODESCENDENTE PRODUZIDO EM PORTUGAL

Michelle Sales¹

Resumo: A representação do negro no cinema português e a relação de diretores portugueses com temáticas pós-coloniais ou pós-independência não é recente; nomes como Pedro Costa, Margarida Cardoso, Filipa César, entre outros, têm sua trajetória artística intrinsecamente vinculada à ‘África lusófona’. Entretanto, interessa-nos pensar a forma com a qual realizadores portugueses afrodescendentes despontam no campo do cinema português propondo novas dinâmicas de produção e circulação de imagens, além de temáticas voltadas para a questão anticolonial, transpondo o lugar da representação para uma autoetnografia. Dessa forma, a questão da representação do povo negro no cinema português assume, em pleno século XXI, dois aspectos centrais deste debate: a necessidade de pertencimento efetivo ao campo do trabalho cinematográfico, ou seja, produzindo filmes e ocupando cargos técnicos; e, sobretudo, redefinindo subjetividades, memórias e afetividades do povo negro na sociedade portuguesa a partir do olhar de negros e negras. Analisaremos, nesse artigo, o filme *O Canto do Ossobó* (Silas Tiny, 2017).

Palavras-chave: Estudos Pós-coloniais, Filme-ensaio, Autoetnografia.

Contacto: sales.michelle@gmail.com

Introdução

Este artigo é pensado no âmbito do projeto de pesquisa “À margem do cinema português: estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal” (Fundação Calouste Gulbenkian) cujo interesse é pensar a forma como realizadores portugueses afrodescendentes despontam no campo do cinema português propondo novas dinâmicas de produção e circulação de imagens, além de temáticas voltadas para a questão pós-colonial e anticolonial, transpondo ou superando o lugar da representação para a autoetnografia, ou seja, para a produção de um relato em forma de filme sobre um grupo de pertença que parte de si mesmo.

Muito recentemente, o debate sobre racismo em Portugal aprofundou-se em diferentes frentes de atuação. Numa delas, além da revisão dos traumas e feridas do

¹ Professora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Investigadora Integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra. Coordenadora do GT Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos (AIM).

Sales, Michelle. 2020. “À margem do cinema português: Estudo sobre o cinema afrodescendente produzido em Portugal”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 94-102. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

período colonialista, a produção intelectual de negros e negras tem mantido aberta a questão sobre a inserção social, cultural, profissional e, sobretudo, representacional, do povo negro e afrodescendente na sociedade portuguesa.

Inspirado no trabalho de Catherine Russel *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, no qual a autora aprofunda a relação entre o filme experimental e o filme etnográfico, este artigo explora a linguagem do documentário de Silas Tiny, *O Canto do Ossobó* (2017), relacionando-o com os percursos do filme-ensaio, refletindo acerca das formas assumidas pelo filme e a maneira com a qual o realizador utiliza e aprofunda o documentário como uma ferramenta de busca por identidade, memória e pertencimento, própria de um método investigativo autoetnográfico.

Por ser um texto literário localizado num entre-lugar entre o poético e o didático, entre a crítica e a ciência, entendido, por Deleuze e Guattari, como uma “literatura menor”, a forma e a escrita ensaística requerem uma aproximação e um entendimento. De acordo com Arlindo Machado,

“(d)enominamos *ensaio* uma certa modalidade da escrita que carrega atributos amiúde literários, como a subjetividade do enfoque (explicitação do sujeito que fala), a eloquência da linguagem (preocupação com a expressividade do texto) e a liberdade do pensamento (concepção de escritura como criação, em vez de simples comunicação de ideias)” (2003, 2).

Bastante influenciado pela literatura ensaística, o filme-ensaio vai assumir alguma de suas errâncias e evocar sempre uma relação, como aponta Julia Vilhena:

“Como se sabe, a forma ensaio no cinema e na literatura possuem grandes afinidades. O gênero literário conferiu ao ensaio alguns de seus princípios mais fundamentais. Sendo assim, é frequente encontrar nos estudos sobre o filme ensaio uma valorização excessiva do texto verbal, falado ou escrito, na composição fílmica. Apesar da importância de se manter essa herança literária como referência para se refletir sobre a forma, torna-se necessário também um exame mais atento dos materiais e

dispositivos expressivos próprios da linguagem audiovisual, que conferem aos filmes uma inflexão ensaística” (2019, 21).

Dessa forma, assumindo o espaço híbrido do filme-ensaio, e por isso entendendo-o não como um gênero cinematográfico, mas como um campo fértil de experimentação e contaminação entre múltiplas linguagens cinematográficas, partimos do ponto em que consideramos como filme-ensaio a ‘forma que pensa’, ou seja, um tipo de cinema cuja dimensão reflexiva é caráter ontológico da imagem, bem como a premissa ativa da subjetivação do autor.

Para o filósofo francês Gilles Deleuze, o cinema moderno é capaz de produzir um tipo de relação entre a imagem e o espectador que aprofunda e amplifica a subjetividade daquele que vê, mas também daquele produz a imagem. Para ele, o pensamento gerado pelo cinema reconstrói a potência da vida, produz um tipo de relação que

“leva o espectador a experienciar e pensar o mundo. Para o filósofo, o pensamento nasce no vácuo ou nos interstícios entre imagens e coloca o espectador em uma posição de suspensão. Deleuze vai dizer que o cinema moderno apresenta uma ruptura com o mundo, na medida em que estabelece uma barreira entre este e o espectador. Nesse sentido, a preocupação deixa de ser com a associação ou a atração das imagens e passa a ser com o ‘interstício’ entre imagens, ‘um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio e nele recaia’”. (Deleuze *apud* Vilhena, 2019, 36)

Afora a clara diluição de fronteiras entre ficção e documentário, o filme-ensaio causa na linguagem cinematográfica a quebra ou a redefinição de supostos lugares “fixos” como as tradicionais dicotomias sujeito/objeto, privado/público, pessoal/coletivo, memória/história, o ‘eu’ e o ‘outro’. O baralhamento das fronteiras entre esses lugares transforma o filme-ensaio num vasto campo de experimentação no cinema: um terreno fértil, poroso e indeterminado. No documentário, é evidente o uso marcado da multivocalidade ou da polifonia, em detrimento de uma *voz off* ou *vozover* que explica o mundo que vemos, bem como a maneira imprecisa e errante com que trata seus temas, contaminados por diferentes linguagens e sobreposições.

Ao traçar uma breve genealogia do filme-ensaio, ainda que sejamos incapazes de apontar limites precisos para o aparecimento dessa forma-cinema, desde *Carta da Sibéria* (*Lettre de Sibérie*, Chris Marker, 1957) até os dias de hoje, é muito evidente uma ‘voz pessoal’ e ativa, mediadora de imagens e sons – que nem sempre são congruentes. Como aponta Consuelo Lins, o percurso do filme-ensaio está intrinsecamente vinculado às transformações do cinema moderno:

“Um caminho fabricado pelo cinema francês dos anos 50 que nos interessa especialmente aqui é aquele que André Bazin define, já em 1958, como ensaístico, ao falar do filme *Lettre de Sibérie* (1957), de Chris Marker. Para o crítico francês, Marker ‘renova profundamente a relação habitual entre texto e imagem’ realizando um filme ‘sem precedentes’ na produção documental (Bazin, 1998: 257). Desde então, o ensaio filmico, essa forma híbrida sem regras nem definição possível, mas com o traço específico de misturar ‘experiência de mundo, de vida e de si’ (Moure, 2004: 25) foi retomada e retrabalhada por cineastas tão díspares e inventivos quanto Alain Resnais, Jean Luc Godard, Agnès Varda, Marguerite Duras, Straub-Huillet, entre outros”. (2013, 5)

Ao lado do aparecimento dessa ‘forma que pensa’, de um cinema subjetivado e / ou autobiográfico que surge como oposição à linguagem narrativa hegemônica seja da ficção ou da não-ficção, o campo do documentário também vai sofrer inflexões ou influências das transformações vividas no campo da sociologia e da antropologia que, desde os anos oitenta, passa a questionar a objetividade da investigação e a marcar cada vez mais a importância da narrativa pessoal e das experiências dos autores da/na pesquisa.

É dessa forma que surge o conceito da autoetnografia nos anos oitenta como um lugar político de pensamento sobre a identidade – e sobre a produção cultural da identidade – que, aliado ao movimento feminista, aos estudos *queer* e aos escritos pós-coloniais movidos por novas vozes emergentes reconfiguram, a partir daí, o *locus* da produção cultural ao redor do mundo.

De forma breve, podemos dizer que a autoetnografia é baseada em três orientações: uma orientação metodológica, cuja base é a etnografia e a análise; uma

orientação cultural, que tem como ponto de partida a interpretação dos fatos vividos (a partir da memória), da relação entre o pesquisador e os sujeitos (objetos) da pesquisa; e uma orientação de conteúdo, cuja base é a autobiografia aliada a um caráter reflexivo.

Isto torna evidente que a reflexividade assume um papel fundamental nesse modelo de investigação. Queremos pensar a partir deste ponto: de que forma o cinema na forma do filme-ensaio absorve (e é absorvido) por essas novas dinâmicas da produção de conhecimento que partem do campo da sociologia e da antropologia? Ou seja, poderia ser a ‘forma que pensa’ do filme-ensaio matéria (e sujeito) do método autoetnográfico? Como se dá em termos de imagem? Partimos, assim, para a análise de *O Canto do Ossobó*, de Silas Tiny.

O pássaro-espelho

Uma das sequências iniciais do filme de Silas Tiny acompanha crianças a brincar em cima de árvores de cacau. Um deles, observa a câmera e aponta em direção ao espectador/realizador, devolvendo um olhar que funciona como espelho: sabemos, ao longo do documentário, que Silas Tiny emigrou de São Tomé e Príncipe para Portugal aos cinco anos de idade e que grande parte das motivações deste filme consiste em recuperar uma memória perdida. O filme parte dessa busca pessoal e deste encontro do realizador com suas ‘origens’, numa postura ativa de Silas Tiny que se coloca também em cena, como personagem num entre-lugar entre sujeito e objeto, chave característica do filme-ensaio.

Não parece demais referir que, nos últimos anos, a produção intelectual em torno da noção e da historiografia do filme-ensaio é impulsionada por uma certa ‘virada subjetiva do documentário’, ou seja, transformações que, como foram referidas acima, partiam também do campo da sociologia e da antropologia e caminharam juntas com inflexões da linguagem documental que foi exigindo para si um lugar de mediação e reflexão sobre o mundo e sobre a vida, abandonando, cada vez mais, a relação com o ‘real’ e com a ‘realidade’. Como comenta Arlindo Machado,

“[o] documentário começa a ganhar interesse quando ele se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em ensaio, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo, portanto, aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso

sensível sobre o mundo. Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que têm algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já não são mais documentários no sentido clássico do termo; eles são, na verdade, filmes-ensaios (ou vídeosensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia)” (2003, 10).

O início do filme *O Canto do Ossobó* parte exatamente deste ponto: da reflexão sobre o mundo. O realizador caminha por entre a mata, observa e é observado, toca as plantas e as árvores, num esforço de espanto e dúvida. Inicialmente, essa reflexão sobre o mundo recai numa perspectiva muito individual e familiar que, aos poucos, como veremos, vai se alargando.

“Nasci em São Tomé e Príncipe e aos cinco anos emigrei com minha família para Portugal. Durante três décadas permaneci afastado das minhas raízes e do meu país. Ignorei a história dos meus antepassados que ocuparam este minúsculo território perdido algures no meio do Atlântico e atravessado pela linha do Equador. As memórias que tinha desse lugar desapareceram, o elo que me ligava à terra, perdeu-se. Esqueci meu passado, como quem esquece um trauma difícil, uma recordação dolorosa. Escondo a cicatriz dessa ferida profunda por baixo da minha pele, longe dos olhares das pessoas que me observam e das pessoas com quem falo todos os dias”. (Tiny, *O Canto do Ossobó*)

Recupero a fala de Silas Tiny como citação porque o uso estilístico da *voz off* é um recurso bastante presente na modalidade do filme-ensaio que tem vindo a ser comentado, também como um dos “recursos subjetivantes” deste gênero híbrido que repõe o espaço sonoro como *locus* central da subjetividade do autor, como comenta Consuelo Lins ao contextualizar a produção documental do cinema brasileiro:

“Mais recentemente, documentários ligados à chamada produção subjetiva ou performática, que tematizam aspectos da experiência pessoal dos cineastas, reintroduziram a narração em off

de forma inovadora no Brasil, deslocando os usos clássicos desse recurso no campo documental. Filmes como *Seams* (1997), de Karin Ainouz, 33 (2003), de Kiko Goifman e *Santiago, uma reflexão sobre o material bruto* (2007), de João Moreira Salles são exemplares de um uso mais ensaístico da voz off, fabricando associações inauditas do espaço sonoro do cinema com o espaço visual”. (2013, 4)

Um “documentário de busca”, para usar o termo cunhado por Consuelo Lins e Cláudia Mesquita, movido pela viagem de Silas Tiny de volta a sua terra, que reflete sobre a memória individual do realizador e é confrontado com as ruínas, no sentido benjaminiano, que, ao longo de todo o filme, tenta converter o passado em ‘imagens dialéticas’ capazes de dialogar com o presente e iluminar o futuro. O filme de Silas Tiny relaciona-se com a história e, como um colecionador errante, passeia e coleta estilhaços. Faz-nos lembrar Walter Benjamin nessa passagem do seu texto *Sobre o Contexto de História*

“Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade (...) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso”. (1994, 226)

A mesma narrativa de progresso está entranhada no filme de Silas Tiny. Sendo o progresso o motor do colonialismo e o pressuposto da modernidade, os mortos que o realizador encontra pelo caminho no seu percurso deambulatório por São Tomé e Príncipe ao longo do filme também o faz querer despertar, libertando um futuro que o passado de seu país não teve, como o anjo da história de Benjamin.

É um olhar iconoclasta que vai guiando-nos por estas ruínas, despertando-as de seu passado para revelar o escândalo e a catástrofe do colonialismo diante de nossos olhos. O filme rompe com a linearidade da história homogênea que parte em direção ao progresso e ao futuro e cria um curto-circuito que relampeja. Converte o próprio filme num ‘cinema de ruínas’, guiado por fragmentos de um passado silenciado e incerto que vai se transformar numa espécie de imagem-fantasma, uma imagem atemporal capaz de dialogar com o passado, o presente e o futuro, como o canto do ossobó, o pássaro que anuncia a chuva, mas que nunca é visto, segundo a lenda de São Tomé.

A metáfora da vida e da morte percorre todo o filme, transformando e relacionando a trajetória pessoal do realizador com a trajetória coletiva do seu país e os percalços vividos durante o período do colonialismo. A cena da cabra que está parindo do lado de fora das ruínas de um antigo hospital faz viver e reviver o drama coletivo colonial. A imagem do hospital em ruínas é uma imagem-síntese do processo de busca, de reflexão, do método investigativo autoetnográfico e também de filmagem, esgarçando completamente e em definitivo as fronteiras entre sujeito-objeto, pessoal/coletivo, memória/história:

“Uma das minhas irmãs nasceu neste hospital em 1980, nesta altura tinham se passado cinco anos da independência de São Tomé. As roças tinham sido nacionalizadas e transformadas em cooperativas. No início dessa década ainda seriam visíveis as marcas dos milhares de homens e mulheres que por aqui passaram, esgotados pelo peso do trabalho e do medo. Nesta mesma maternidade, da qual hoje apenas restam ruínas e animas que fugiam para poder dar luz às suas crias, nasceram crianças que testemunharam a dor e o sofrimento dos seus anónimos que durante gerações viveram a escravatura. Em São Tomé, a avidez, o poder e a dominação colonial foram representados por um espaço: a roça”.

(Tiny, *O Canto do Ossobó*)

Termina-se parafraseando Walter Mignolo: “A colonialidade está longe de ter sido superada” (2019, 15), portanto, um cinema iconoclasta, pós-colonial, deverá prosseguir, rasgando o passado e iluminando o futuro.

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. 1994. *Sobre o Conceito da História. In Magia e Técnica, Arte e Política: Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense.
- Lins, C., e Mesquita, C. 2008. *Filmar o Real: sobre documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lins, C. 2013. *O Ensaio no Documentário e a Questão da Narrativa em Off*. XXII Encontro Anual da Compós. Universidade Federal do Pará, 27 a 30 de maio de 2014.
- Machado, A. 2003. *O Filme-Ensaio*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, BH/MG, 2 a 6 de setembro.
- Russel, C. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Vilhena, Julia. 2019. *Falar ao Lado: vozes femininas e pós-coloniais no filme ensaio* (dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

FILMOGRAFIA

- Tiny, Silas. 2018. *O Canto do Ossobó*. Divina Comédia.

CINEMA DE NÃO-FICÇÃO

**DOCUMENTÁRIO ETNOGRÁFICO:
OS LIMITES E INTERAÇÕES ENTRE A PRODUÇÃO DO
CONHECIMENTO E A VISÃO SUBJETIVA DA NARRATIVA FÍLMICA**

Carlos Eduardo Fialho & Tatiana Miranda¹

Resumo: O documentário etnográfico resulta do processo de pesquisa, metodologicamente orientada, para o conhecimento do objeto com vistas a colocar em evidência as questões sociais, culturais, políticas ou econômicas (ou a combinação de algumas dessas áreas). Mas, sendo um filme, a imagem de alguma coisa não é a reprodução fiel desse fenômeno, é sua representação atravessada por fatores de escolha do autor na captura das imagens e falas. É a realidade representada. A voz do documentário, de forma geral, é o meio pelo qual essa perspectiva singular se dá a conhecer. No documentário etnográfico, particularmente, essa voz é a forma de construção de narrativas com origem no desejo de expor fatos relevantes num campo específico de conhecimento. O suporte da pesquisa metodologicamente orientada ainda assim caracteriza o documentário etnográfico como a exposição de um ponto de vista, trata-se de uma narrativa que se expressa por intermédio de opções do uso da imagem e som. Nos interessa, na nossa pesquisa, analisar os elementos que fornecem ao documentário etnográfico uma linguagem própria, entre eles, o mais notável, a aproximação entre áreas das Ciências Sociais e o cinema, como plataforma da produção de conhecimento. Como campo de análise trabalharemos com dois filmes documentários com fortes traços etnográficos: *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognese e *Grisalhas* (2018), de Carlos Fialho e Tatiana Miranda, analisando os pontos de encontro entre o cinema e as Ciências Sociais.

Palavras-Chave: Documentário Etnográfico; Metodologia Científica; Cinema; Narrativa Fílmica.

Contacto: carlosfialho@uol.com.br e tatianamiranda1983@gmail.com

Imagens do real

Filmar o real é filmar um real ou o meu real. Nosso objetivo nesse texto é trazer o debate para a relação entre filme etnográfico e as imagens do real. Partimos da ideia de que isso não é possível, até ao momento é uma guerra perdida, mas é preciso perseguir essa meta. Não necessariamente para alcançá-la, assim como na modernidade importa mais estar em eterno movimento do que conseguir ancorar na meta alcançada, perseguir as imagens mais próximas do evento retratado é uma meta, porém a possibilidade de alcançá-la não surge no horizonte. Quando o equipamento de

Fialho, Carlos Eduardo & Miranda, Tatiana. 2020. "Documentário etnográfico: Os limites e interações entre a produção do conhecimento e a visão subjetiva da narrativa fílmica". In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 104-113. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

gravação é acionado, imagem e som, a cena retratada se transfere do significado do protagonista para o significado do documentarista, em pequenas proporções, quando a meta é provocar a menor alteração possível, ou na totalidade, quando não há a preocupação de preservação do objeto ou fato documentado. Quando o copião vai para a ilha de edição começa uma nova etapa do processo de transformação. Ainda que seja obedecida a sequência recomendada pela narrativa da cena retratada, ainda que seja obedecido o tempo de gravação das imagens e sons, ainda assim, na ilha de edição algum fator técnico, inerente à exposição das imagens na tela de edição, altera o material gravado. Trabalhar com a ideia de o copião ser igual à projeção final é uma experiência rara e tarefa quase impossível e, se se conseguir, resta a alteração do real ocorrida no momento de acionamento e encerramento da gravação. Enfim, filmar, do nosso ponto de vista, sempre se afasta da intencionalidade do fato gravado pela ótica do protagonista, pode se afastar muito ou pouco, mas sempre se afasta.

Na exposição da aproximação do filme documentário com o real vamos analisar dois filmes. O primeiro chama-se *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognesi, um documentário de longa-metragem (81 min) apresentado em circuito comercial, realizado com as técnicas do cinema voltado para o circuito comercial. O segundo, *Grisalhas* (2018), de Carlos Fialho e Tatiana Miranda, documentário de curta metragem (21 min) realizado com as técnicas do etno documentário destinado ao circuito de exibição de documentários etnográficos. Ambos tratam de questões sociais e fatos sociologicamente relevantes, são esses os pontos de convergência dos dois filmes.

A captura do real através da imagem é uma preocupação que atravessa a história da imagem. Das pinturas rupestres ao hiper-realismo a intenção é retratar algo, uma cena de caça ou a paisagem de uma grande cidade de forma a criar uma interação, uma ponte entre a forma que o artista se expressa e a captura da mensagem pelo receptor. Não vamos retroceder tanto assim, o exemplo serve para afirmar que é necessário estabelecer um elo entre o emissor e o receptor da mensagem.

A informação não existe em si, numa exterioridade do ser humano, como podem existir certos objetos da realidade material (uma árvore, a chuva, o sol) cuja significação, certamente, depende do olhar que o homem lança sobre esses objetos, mas cuja existência é independente da ação humana. A informação é pura enunciação. Ela constrói saber e, como todo saber, depende ao mesmo tempo do

campo de conhecimento que o circunscreve, da situação de enunciação na qual se insere e do dispositivo no qual é posta em funcionamento (Charaudeau 2006, 36).

No fim do século XIX e início do XX, antropólogos recomendavam técnicas de captura das imagens em movimento que poderiam - mas não ofereciam qualquer garantia - criar atalhos para a “captura do real”, oferecendo as técnicas da pesquisa antropológica como acessório à realização do filme etnográfico. Para Mauss (1947) um levantamento exaustivo dos fatos observados poderia abrandar o distanciamento entre o registro do real e o sentido dos fatos observados para os atores que vivenciam a ação na sua excepcionalidade ou no cotidiano. Não importa, ambos possuem um sentido para quem vivencia o fato.

Jean Rouch, algumas décadas depois de Mauss, continua com o foco no mesmo problema, o registro como o exercício de aproximação entre o cineasta, antropólogo, sociólogo, ou tudo junto se possível, e o sentido do fato registrado mais próximo dos atores que vivenciam esse fato. Para Rouch o documentário etnográfico é a imagem filmada, preservada a sua dimensão social e cultural, na forma da intencionalidade do realizador e da intencionalidade dos atores que vivem o fato registrado. Recomenda, para atenuar o choque entre realidades com interpretações distintas, que no filme etnográfico seja realizada uma inserção com registros exaustivos do meio investigado, exercitando a busca do sentido das narrativas elaboradas na mensagem do fato observado. Para que isso ocorra, segundo Jean Rouch, é necessário que haja uma relação de confiança intensa entre o documentarista e o documentado. Essa relação de confiança será nossa linha de abordagem na análise do filme *Ex-Pajé*.

Francis Vanoye (1987) afirma que todo filme fala de um lugar social e cultural, o lugar no qual ele foi realizado, essa é uma característica inerente à arte, o cinema não foge à regra, até quando não é sua intenção falar de um lugar. O documentário, independente do fato documentado, fala do ‘lugar’ do realizador. Significa que o lugar social e cultural do realizador faz parte da obra e o exercício de se livrar dessa marca, até o momento, tem se configurado num mero exercício de sucesso limitado. O problema se expande da relação entre quem fala e quem registra para a dimensão da relação entre quem registra e o espectador que assiste ao registro. Ou seja, o mundo da subjetividade dos sentidos se expande na medida em que a obra (o filme) avança, sai do lugar da realização e passa ao lugar da exibição, afinal, foi com essa finalidade que o filme foi feito, vale, então, algumas considerações sobre essa nova dimensão. Sendo

mais objetivo: a interpretação do registro pelo cineasta como primeira etapa e, em segunda instância, a interpretação do sentido elaborado pelo espectador operando sobre o sentido do realizador.

Com relação à fonte, para além da questão de saber qual é a natureza da informação, coloca-se uma primeira questão que concerne à sua ‘validade’, isto é, o que constitui seu valor de verdade. Essa questão suscita, então, uma série de indagações: o que é a ‘autenticidade’ de um fato? O que é a ‘verossimilhança’ de um fato? Qual a sua ‘pertinência’ enquanto fato de informação? Tais indagações correspondem a questões que o receptor poderia formular: ‘será que isso existe?’ (é ‘existencialmente’ verdadeiro?); ‘será que isso é possível?’ (é ‘possivelmente’ verdadeiro?); ‘será que isso precisa ser comunicado?’ (será ‘pertinente’?) (Charaudeau 2006, 37).

A intencionalidade do realizador do filme é uma operação complexa de recorte de tempo e espaço, duração de registro de filmagem e enquadramento da imagem. Aquilo que será mostrado atrás na dimensão imagética e o que não será mostrado além de, obviamente, o sentido do que está oculto. A imagem oculta pode não ser percebida pelo espectador, mas seguindo as recomendações de Rouch, de inserção com registros exaustivos do meio investigado, no nosso entendimento não deve se limitar ao registro da imagem.

(...) há uma segunda questão que se coloca a respeito da fonte; trata-se da seleção da informação, seleção que se opera num conjunto de fatos que parecem impossíveis de transmitir em sua totalidade. Em que campo de significação social deve efetuar-se a seleção e, no interior desse campo, com que critérios de importância ou de prioridade? Em função de que são definidos esses critérios? Do interesse do mediador? Dos interesses do alvo? E, então, afinal, há ou não garantias contra a subjetividade, ou contra a possível manipulação do mediador? (Charaudeau 2006, 37)

Na tentativa de reduzir o campo da subjetividade no documentário etnográfico, nossa sugestão é que as filmagens sejam precedidas por intensivo – e extensivo – trabalho de campo utilizando técnicas de pesquisa da Sociologia e da Antropologia. Preferencialmente um trabalho de investigação, com intensa observação do meio documentado, acompanhado de entrevistas utilizando diversas técnicas de registro.

Ex-Pajé

Ex-Pajé é um documentário de longa-metragem (81 minutos) produzido em 2018 e dirigido por Luiz Bolognesi. Trata da história do ex-Pajé Perpera Suruí, da tribo Paiter Suruí, uma tribo que fez contato com o homem branco por volta de 1969. Com o contato houve modificações em sua cultura. O filme trata das mudanças ocorridas e, especialmente, da chegada da igreja evangélica, que condena as práticas do Pajé, ligando os ritos do curandeiro e líder religioso a práticas satânicas. Essa história é contada em sequências cinematográficas que narram fragmentos da vida da tribo. Entre elas, as que mais se destacam é o isolamento do Pajé, isolamento nas relações sociais e na prática dos ritos religiosos. Condenado pela igreja evangélica, as práticas curandeiras do Pajé são associadas a ritos diabólicos, o ritual de cura e a relação com espíritos são condenados pelo pastor. Assim, o índio Perpera Suruí, antigo Pajé da tribo Paiter Suruí é renegado, excluído de grande parte das relações sociais e das funções de líder religioso. Esse é o foco do filme.

Esse isolamento quase total se reflete na perda da importância enquanto indivíduo, o ex-Pajé vive sozinho em uma casa de branco, com telhado, paredes, porta e janela. Não frequenta a oca central, onde as refeições e a socialização acontecem. Tem medo de dormir no escuro, porque é assombrado pelos espíritos da floresta. Em uma sequência do filme Perpera pede que alguns índios da tribo consertem sua luz elétrica, eles tentam mas atribuem o defeito às formigas que entraram na tomada e não se dispõem a consertar a luz à noite sob luz da lanterna. Dessa forma, recomendam que se o ex-Pajé está com medo, que vá dormir lá fora. A mesma displicência se verifica quando o ex-Pajé pede uma carona na caminhonete da tribo para comprar o botijão de gás na cidade. Os índios que estão na cabine são muito mais novos que Perpera Suruí, entre eles está seu sobrinho, mas eles se limitam a dizer que a caminhonete está lotada na cabine, mas se quiser ele pode subir na caçamba com o botijão de gás vazio. É assim que ele faz. A imagem enquadrada no documentário reflete o olhar vazio do ex-pajé, sacudindo desconfortável na borda da caçamba da caminhonete.

Outras cenas demonstram a solidão e o desolamento do antigo Pajé. Mas, entre várias imagens da perda de distinção frente à tribo, duas mostram que ficou um fio de credibilidade, que as palavras de ensinamento aos mais jovens não caíam no vazio ou se desfaziam nas telas dos celulares: uma índia é mordida por uma cobra venenosa na lavoura, no hospital ela recebe atendimento e fica internada e apresenta melhora. O ex-Pajé é chamado para tentar salvar a vida da índia, ele faz as recomendações de praxe do ritual indígena, entoando as orações e pede aos familiares que façam jejum e fabriquem uma flauta especial que faz contato com os espíritos. Suas recomendações são seguidas pela família e a índia aparece curada de volta à aldeia. Outra imagem que mostra a persistência da cultura indígena local mostra um cupinzeiro no terreiro da aldeia que, segundo o ex-Pajé, só um verdadeiro guerreiro Suruí poderia destruir, uma vez que representa espíritos malignos, destruir esse espírito não era tarefa para qualquer um, Perpera explica. Dessa forma, um índio da tribo destrói o cupinzeiro com um machado, mostrando acreditar que tem o poder de um verdadeiro guerreiro Suruí.

O trânsito entre o tradicional e o moderno é permanente, ficando evidente que a modernidade se impõe. Caminhonete 4x4, motocicleta para levar até a área de plantio, roçadeiras mecânicas, celulares conectados em jogos, computadores para arquivo de imagens e denúncias de extração de madeira e desmatamento através do registro em modernas câmaras fotográficas, denúncias em páginas da internet e a religião de origem branca protestante. Já o tradicional se manifesta na cura da picada de cobra com a intervenção do ex-Pajé, a destruição do cupinzeiro pelo índio que ainda se julga um verdadeiro guerreiro da tribo Suruí, os ritos de pintura do corpo, o artesanato de adornos, os ingredientes das refeições (mesmo cozidos no fogão a gás) e a família reunida escutando a mensagem dos pássaros na floresta.

O registro desses dois universos na tribo Paiter Suruí foi possível com uma metodologia específica de registro de imagens etnográficas: partir do princípio de que quem sabe o que é relevante na construção das narrativas da tribo indígena, mesmo fortemente aculturada, são os próprios índios. O realizador, antropólogo, ou sociólogo ou diretor de cinema, não conhece a relevância dos fatos do cotidiano que devem ser elencados na construção da realidade do índio. Cabe ao realizador do documentário o registro dos elementos, dos tempos e dos lugares indicados pelos protagonistas da ação. O ato de desvendar a intimidade de outra cultura, na realização do documentário Ex-Pajé, só foi possível graças à uma excursão guiada ao mundo das representações do índio.

Grisalhas

Grisalhas é um documentário etnográfico de curta metragem (18:30 min), realizado por Carlos Fialho e Tatiana Miranda, em 2018,

A aceitação do embranquecimento dos cabelos, fator natural no processo do envelhecimento do ser humano, sempre foi uma prática quase que exclusivamente masculina. Especialmente na meia idade, época em que o processo de embranquecimento dos fios se intensifica. Para muitas mulheres no Brasil, principalmente aquelas que ainda não chegaram à terceira idade, o uso dos cabelos naturalmente grisalhos ainda é um tabu.

Marcel Mauss, no seu estudo intitulado “As técnicas corporais” (1934), nos relata que o corpo repleto de símbolos é o instrumento técnico primordial em que se inscrevem as tradições, cultura e aprendizados de uma determinada sociedade. Dessa maneira, o corpo e a aparência física de uma pessoa são carregados de simbologias e informações que fazem sua mediação com o mundo. Entretanto, na esteira dos discursos contemporâneos que questionam o padrão de beleza, observamos um aumento de mulheres que assumem os cabelos grisalhos.

Para nós, pesquisadores e documentaristas, o tema do cabelo grisalho nas mulheres nos interessou, pois o vemos como uma transgressão e um enfrentamento aos modelos de ideal físico que são esperados com relação ao corpo das mulheres. Em uma primeira observação, uma mulher que se recusa a tingir seus cabelos brancos, nos fala de diversos conteúdos: aceitação do envelhecimento, questionamento de padrões engessados de beleza (e da própria beleza como atributo obrigatório em uma mulher), poder feminino de decisão sobre seu próprio corpo e diversos outros. Com isso elaboramos uma pesquisa de campo para investigar as motivações que permitem assumir os cabelos grisalhos e as consequências do ato no cotidiano das mulheres entrevistadas. Realizamos 55 entrevistas abertas com mulheres, de idades entre 20 e 70 anos, que possuem cabelos naturalmente brancos ou grisalhos e que não utilizam, atualmente, tinturas para escondê-los. Parte dessas entrevistas foram realizadas com vias à produção de um documentário etnográfico.

O universo não nos era estranho – como foi a tribo Paiter Suruí para Luiz Bolognese –, era parte do nosso cotidiano e das nossas relações. Mas havia um desafio,

fazer aparecer no documentário o leque de motivações que moviam o nosso universo de entrevistadas. A seleção da amostragem foi aleatória, baseada na adesão espontânea das entrevistadas recrutadas através da página de *Facebook* do projeto ‘Grisalhas’. As entrevistadas respondiam aos questionários *on-line* nos fornecendo as bases para a seleção daquelas que seriam filmadas. Ou seja, as filmagens eram realizadas sobre intenso material anteriormente recolhido através das entrevistas. O eixo narrativo do documentário era sugerido por nós, realizadores, e desenvolvido livremente pelas entrevistadas, individualmente ou em grupo. A revelação da motivação que gerou a opção pelos cabelos brancos foi alcançada através da intensidade das falas com relação a temas centrais, comuns a todas as narrativas, como por exemplo, aceitação social, autoestima, revelação de novas identidades e empoderamento.

O grande objetivo do documentário foi o registro da construção dos discursos pelas entrevistadas sobre a opção pelo cabelo branco. As perguntas e levantamento dos temas serviam muito mais como motivadores do que como um roteiro guia. As falas extrapolavam, e muito, as perguntas e promoviam relatos íntimos e pessoais. Como no caso da entrevistada que teve câncer e perdeu todos os cabelos no tratamento de quimioterapia. Quando seus cabelos cresceram novamente, ela os assumiu tal como são: totalmente brancos. E usa os cabelos longos, mesmo sendo julgada por ser uma mulher com mais de 50 anos. No Brasil, existe a ideia de que uma mulher de meia-idade não fica “adequada” com os cabelos longos. Essa entrevistada afirmou, chorando, que os seus longos cabelos brancos mostram para ela todo dia que está viva e saudável. Assim, nossa interferência era mínima. As entrevistadas eram livres para usar o tempo que fosse necessário para elaborar seus discursos.

Como nosso mote era o registro da elaboração dos discursos, não produzimos cenas ilustrativas. As falas, carregadas das simbologias promovidas pelo gestual, pela expressão do rosto, olhares e sentimentos exibidos nos bastaram para alcançar nosso objetivo.

Outro recurso que usamos foi o de contrapor alguns discursos. Fizemos uma sequência de cenas com o registro de uma conversa entre duas mulheres, que se conheceram no dia da filmagem, sobre os temas da pesquisa. Propositamente, escolhemos mulheres de diferentes gerações, 30 e 50 anos. Queríamos identificar as diferenças nos discursos de duas gerações distintas postas frente a frente. Também promovemos uma roda de conversa entre amigas que se uniram através do cabelo branco – se conheceram em uma comunidade de mulheres grisalhas no *Facebook*. O

mais interessante nessas dinâmicas de conversas foram as reações e reflexões que percebíamos nas entrevistadas ao ouvirem as falas umas das outras. As concordâncias e disparidades em suas opiniões formaram um rico panorama de elaboração de narrativas.

Finalmente, falando um pouco do processo de edição, criamos um fio condutor para o filme baseado na palavra mais citada durante as filmagens e entrevistas *on-line*: Liberdade. Como a edição também insere no filme etnográfico a visão do cineasta ou pesquisador, nos preocupamos em focar a montagem na ideia mais forte que se consolidou ao pesquisar as motivações para deixar de tingir os fios brancos: a liberdade de usar o tipo de cabelo que quiser.

Considerações Finais

Nos dois filmes analisados, por mais que, obviamente, o olhar do diretor perpassasse todo o processo de produção do filme, vimos que foram utilizadas técnicas que tentaram aproximar, o máximo possível, a narrativa fílmica da visão que os entrevistados tinham sobre os temas retratados.

No caso do *Ex-Pajé*, o processo de produção do filme envolveu o acompanhamento do ritmo e da rotina da tribo. A equipe filmava e acompanhava as atividades cotidianas dos membros da tribo através do olhar de Perpera Suruí. Através da visão do Ex-Pajé sobre sua própria história e sobre os impactos da influência da cultura dos brancos em sua tribo, o cineasta pôde criar uma narrativa fundamentada na experiência de um personagem.

Já no *Grisalhas* a liberdade conferida às entrevistadas para elaborar seus discursos sobre sua escolha por deixar de tingir os cabelos, bem como o estímulo ao debate com outras mulheres, favoreceu a criação de uma narrativa que evidenciou os processos de construções desses discursos. As entrevistas foram uma oportunidade para que essas mulheres pudessem refletir e criar falas sobre o processo que estavam vivenciando.

BIBLIOGRAFIA

- Charaudeau, P. 2007. *Discurso das Mídias*. São Paulo: Contexto. #
Couchot, E. 1993. *Da representação à simulação*; Weissberg, Jean-Louis. *Real e virtual* in Imagem Máquina, André Parente (org.). RJ; Ed. 34. #
Godoy, H. 2001. *Documentário, Realidade e Semiose: os sistemas audiovisuais como fontes de conhecimento*. São Paulo: Annablume / FAPESP. #
Lins, C. & Mesquita, C. 2008. *Filmar o Real*. Rio de Janeiro: Zahar. #
Mauss, M. 1947. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Ed. Payot.

- Mauss, M. 1934 (2013). “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e Antropologia* (pp. 401-422). São Paulo: Cosac & Naify.
- Mourão, M. & Labaki, A. (orgs) 2005. *O Cinema do Real*. São Paulo: Cosac Naify.#
- Nichols, B. 2012. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus.#
- Nichols, B. 1992. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington; Indiana University Press.
- Vanoye, F & Goiliot-Lété, A. 1994. *Ensaio sobre a Análise Filmica*. Campinas: Papirus.#

FILMOGRAFIA

- Bolognesi, Luíz. 2018. *Ex-Pajé*. Gullane Filmes.
- Fialho, Carlos e Miranda, Tatiana. 2018. *Grisalhas*. F2M- Pesquisa e Imagem.

DOCUMENTÁRIOS E PAISAGENS SONORAS: EXPERIMENTAÇÕES EM TERRITÓRIOS SERTANEJOS

Walcler de Lima Mendes Junior¹ & Juliana Michaello Macêdo Dias²

Resumo: O trabalho discute a importância da paisagem sonora enquanto produtora de sentidos no cinema documental, analisando a sonoridade enquanto aspecto cultural capaz de ativar interpretações não imediatas no discurso fílmico. Ainda que a questão sonora esteja presente como aspecto fundamental da linguagem ficcional e documental desde os primórdios do cinema, há certa prevalência da imagem sobre o som na maior parte dos discursos produzidos através das narrativas audiovisuais. No artigo, pretendemos discutir as possibilidades trazidas por uma abordagem na qual, em meio ao discurso documental, a sonoridade se apresenta enquanto matéria fundamental. Para discutir a fundo essa questão, analisaremos a noção de documentário sonoro a partir da experiência de produção de três filmes, resultados de pesquisa intitulada “Mapeamento sonoro do Sertão alagoano”, desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa Nordestanças. No tratamento dado ao material mapeado na pesquisa, ora o som é ampliado pelas fontes de captação, onde destacamos a interferência de microfones, fones e equalização na percepção auditiva, ora é colocado para o ouvinte de maneira próxima em contraste a imagens distantes de um mesmo local. Há desde disjunções a mudanças de foco, ampliações, contrastes e simbioses entre imagens e sonoridades, numa tentativa de compor um discurso sobre o audível através das experiências sensíveis. O artigo pretende evidenciar e discutir, as possibilidades desta forma de propor o cinema documental.

Palavras-chave: Documentários Sonoros; Territórios Sonoros; Sertão.

Contacto: gpnordestancas@gmail.com

Introdução

A cartografia proposta neste projeto e posta em prática através do que denominamos *documentários sonoros*, baseou-se na compreensão do processo de territorialização-desterritorialização-reterritorialização, tal como proposto por Deleuze e Guattari (1995). As transformações e rearranjos dos territórios sertanejos produzem

¹ Jornalista, documentarista e músico. Graduado em Comunicação Social, Jornalismo, Doutor em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ). Professor de Programa de Pós-Graduação Pleno I 2 (Professor PPG Pleno I 2) no Programa de Pós-graduação em Sociedade, Tecnologias e Políticas Públicas do Centro Universitário Tiradentes. Líder do Grupo de Pesquisa Nordestanças (UFAL/UNIT).

² Arquiteta e Urbanista. Doutora pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional (IPPUR) da UFRJ. Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU/UFAL. Professora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFAL (PPGAU/FAU/UFAL). Líder do Grupo de Pesquisa Nordestanças (UFAL/UNIT).

deslocamentos e novos agenciamentos sonoros e, desta forma, partimos da compreensão de que não seria produzido um mapa estanque dos territórios sonoros mapeados e delimitados, mas uma cartografia, na perspectiva pós-estruturalista, que se constitui enquanto constitui territórios em devir. “Há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (Deleuze & Guattari 1995, 11). Neste sentido, os documentários sonoros resultantes dessas experiências de mapeamento são concebidos como *instituídos por e instituidores de* territorializações.

Paisagem sonora, território sonoro

Um dos pioneiros nos estudos de ambientes sonoros, Murray Schafer, criou, em 1969, o projeto Paisagem Sonora Mundial, cujos objetivos eram: produzir um estudo interdisciplinar sobre os ambientes acústicos e suas relações com o homem; propor um ambiente acústico mais saudável; propor uma pedagogia de escuta. Essa pesquisa resultou em várias publicações que foram compiladas em 1977 no livro *A Afinação do Mundo*.

“O ambiente silencioso da paisagem sonora hi-fi permite o ouvinte escutar mais longe, a distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) a distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção” (Schafer 1977, 71).

Um dos principais conceitos de Schafer é o de “paisagem sonora”, que em linhas gerais especifica o conjunto de sons produzidos dentro de um ambiente. “O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente” (Schafer 1977, 366).

Além da perspectiva positivista implicada na ideia de um ambiente sonoro saudável e de ouvidos educados, o conceito de paisagem sonora pode também ser deslocado a partir da crítica deleuziana (1995), substituindo o conceito de paisagem (que implica um recorte geralmente constituído pelo observador/ouvinte) pelo de território (em que o ouvinte atua em diálogo com o meio, territorializando-o, ao mesmo tempo em que é territorializado por este).

“Um TS [Território Sonoro] não existe de antemão, ele se constrói e é fabricado, levantando muros sônicos, que podem proteger, mas também aprisionar. A dinâmica do ritornelo, de territorializar e desterritorializar o som, está imbricada na produção dos TSs. (...) Um TS está sempre prestes a se desterritorializar.” (Obici 2008, 100).

Esta condição deleuziana dos territórios de se (des)(re)constituírem pressupõe uma percepção do território enquanto marca expressiva: “(o) território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções de um território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que faz território” (Deleuze & Guattari 1995, 121). Desta forma, as territorializações que foram elencadas e cartografadas neste projeto são sempre discutidas a partir da premissa de que não preexistem ao mapeamento, mas o constituem sendo por ele constituídas.

A despeito do movimento deleuziano de desterritorialização, propomos seguir os rastros, linhas de fuga que ao longo do movimento permitem a inversão de posições entre fonte sonora e ouvinte. Em que condição o ouvinte (pesquisador) especifica-se como sujeito implicado na relação com a fonte sonora, subjetivando o som, metaforizando o som, interpretando o som com valores e memórias idiossincráticas? Para começar devemos focar sob uma certa condição de escuta, visto que é pela função da escuta que mais diretamente se estabelece a relação ouvinte e fonte sonora. Condição de escuta que não seria jamais passiva ou apenas receptiva, considerando que o próprio ato de ouvir já configura uma ação seletiva.

Da mesma forma que a música, para Deleuze e Guattari (1995), territorializa e desterritorializa em ritornelo constante, propomos no projeto uma escuta não passiva que se deixa contaminar pelo território do outro, interferindo, traduzindo, e interpretando esse território (Haesbaert 2007). Trata-se de escuta como um ato de criação (Obici 2008, 26) e de afirmação de certo lugar político e estético em que ouvinte e fonte sonora se colocam de forma ativa e atuante.

Essa ação se expressa a princípio pelo juízo de valor que seleciona e julga o que se ouve para logo em seguida produzir a disseminação de sentidos, criação, metáfora de metáfora daquilo mesmo que se ouviu e já se vai ouvindo/produzindo segundas,

terceiras, quartas, múltiplas interpretações, traduções, criações e que propõe novas territorializações, similarmente ao ritornelo deleuziano.

“Pode-se inventar mundos sônicos pela criação de territórios irreais, delírios de forças inaudíveis. É nesse paradoxo entre o que é possível e inimaginável que nossos ouvidos poderiam mobilizar uma atitude criadora que é também uma forma de inventar escuta” (Obici 2008, 49).

A desterritorialização é um neologismo que expressa a simultaneidade do movimento referente às categorias deleuzianas de territorializar e reterritorializar, como movimentos de ritornelo, cujo retorno, nunca encontra o mesmo ponto deixado anteriormente. Poderíamos pensar numa espiral, mas, Deleuze propõe a imagem de um rizoma (1995). Podemos pensar em círculos que antes de se completarem já estariam originando novos círculos.

Assumimos que é mais do que inventar escuta, mas, inventar pela escuta, uma escuta que cria ao interpretar/traduzir o que ouve para além da condição de ouvinte cristalizado, do qual se espera uma resposta dentro do padrão mapeado pelo dialogismo na contingência da relação estabelecida entre si e a fonte sonora. Antes de ir mais a fundo nas possibilidades do jogo expresso na relação entre ouvintes e fontes sonoras, já haveria uma indecisão mesmo a nível contextual que afeta internamente o dizer sonoro. Uma vez que o contexto determinaria os limites estéticos do que deve ser classificado por som, música, ruído e silêncio, essas construções devem, por sua vez, responder a construções contextuais, de ordem social, política, cultural, entre outras, hegemonicamente construídas por um discurso falocêntrico, de senso comum, monumental, ora desafiando o limite estético, ora subordinando-se a ele.

O campo sonoro é palco de uma constante batalha de destruições de paradigmas e conceitos que definem o que é o musical, o que é o ruído e o que é o silêncio, o que é estranho e o que é cotidiano, o que é revelado, o que é encantado. Todas as categorias do sonoro precisam ser inventadas constantemente, o que não se faz sem alguma perda e com um grande exercício inventivo (Obici 2008, 95).

O sonoro, tal qual a música, se desloca entre o silêncio e o ruído, não sem drama, nem conflito, e é preciso pensar ainda o quanto o ouvido não é também autor desse mesmo drama, produzindo e destruindo territórios, por ato auditivo ativo e

afirmativo. Assim, não muito distante do jogo entre fala e escrita expresso na escritura derridiana que, por extensão, reinscreve a leitura/interpretação/tradução como ato de criação, diferenciado da escrita (2014), propomos o jogo entre música (como expresso pelo ritornelo deleuziano) e escuta, estabelecendo uma dupla possibilidade de rasura, atuando no deslizamento do que se quer dizer música, no que se quer dizer ruído e no que se quer dizer silêncio.

Aproximando-se mais do ritornelo deleuziano, podemos assumir que a relação sonora estabelecida entre escuta e produção sonora carece de ordem, território, movimento de ordenamento, o que ameaça a sensação de sentir-se em casa. Porém, dessa mesma necessidade, sentimento, já emerge o movimento de abertura para o Caosmo (Caos/Cosmo) (Guattari 2000), além do limite mal estabelecido pelo movimento de territorializar que, em termos deleuzianos, determinava um agenciamento territorial (ritornelo) (1995). O que implica dizer que todo movimento de territorialização já expressa um devir desterritorializante, um efeito ritornelo: devir, fuga, devir, retorno que nunca reencontra o mesmo ponto.

“Uma criança no escuro, tomada de medo, tranquiliza-se cantarolando (...). Agora, ao contrário, estamos em casa. Mas o ‘em-casa’ não preexiste: foi preciso traçar um círculo (cantarolando) em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. Eis que as forças do caos são mantidas no exterior tanto quanto possível, e o espaço interior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita. Agora, enfim entreabrimos o círculo, nós mesmos vamos para fora, nos lançamos. Como se o próprio círculo tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga” (Deleuze & Guattari 1995, 116).

Momentaneamente, em um princípio inventado, localizávamo-nos ouvinte e fonte sonora nas forças do caos que sugeriam ameaça, por juízo de valor e escuta seletiva, e, por isso, provocavam a necessidade de ambos os lados produzirem um círculo em torno do centro frágil. Mas, enquanto opera, a máquina auditiva que constrói e fortifica a obra a partir de dentro já se abre para improvisar: “arriscamos uma improvisação, improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se nele” (Deleuze & Guattari 1995, 117).

Acusmáticae documentário sonoro – a cartografia sonora e os meios de gravação

Como um binóculo, os microfones e os fones de ouvido trazem o som para um âmbito próximo e íntimo, revelando uma gama de detalhes nítidos que são inteiramente desconhecidos para a percepção humana não mediada. Alguns pássaros cruzam o espaço estereofônico e a ondulação das asas produz uma cadência lenta, uma mistura diáfana de silvos e silêncios. Com uma aparelhagem portátil de gravação, o pesquisador/documentarista não se sente escutando como um observador distante; pelo contrário, se sente lançado a um espaço novo e se transforma em parte integrante da própria experiência. Muitas das texturas acústicas sutis se agigantam através dos fones estéreo, cujo controle de volume se coloca no máximo para não perder nenhum detalhe. O impacto é imediato e poderoso. A impressão de leveza e amplidão é esplêndida e sedutora. O ambiente se transforma, revelando sutilezas mínimas que jamais se percebe de ouvidos desarmados.

Com os novos dispositivos de gravação (fonógrafo, fita-magnética e atualmente os suportes de mídias digitais) surge a possibilidade de armazenar, repetir e examinar sons efêmeros que, antes, só era possível escutar diante da presença da fonte que o produziu. “A dissociação da vista e do ouvido favorece aqui uma outra maneira de escutar” (Schaeffer 1988, 57). Trata-se aí da escuta acusmática, para Schaeffer (1988), que se dissocia de uma relação causa-efeito (localização imediata da fonte sonora). A escuta passa a ocupar uma dimensão nova, estabelecendo uma ruptura com a maneira tradicional de nos relacionarmos com o som, seja no plano da música, da comunicação ou dos sons cotidianos.

Por outro lado, segundo Chion, o efeito acusmático, no lugar de levar o ouvinte para dentro do som ou da questão “o que é o som?” ou “o que é este som?”, o levaria a pensar na origem do som ou na fonte sonora invisível ou não identificada que o está produzindo (2016). Segundo o autor, apenas através da escuta repetitiva do mesmo som, por um espaço de tempo considerável para que se dê a imersão do ouvinte naquela manifestação sonora, o ouvinte seria capaz de elaborar a questão sobre o que é o som (2016).

“Schaeffer pensava que a situação acusmática podia encorajar por si mesma a escuta reduzida, ou seja, o afastar-se das causas ou dos efeitos, em proveito de uma identificação consciente das texturas, das massas e das velocidades sonoras. Mas é o contrário

que frequentemente se produz, pelo menos num primeiro tempo, já que a acusmática começa por exacerbar a escuta causal privando-a do auxílio da vista. (...) Em contrapartida é a escuta repetida de um mesmo som, na escuta acusmática dos sons fixados, que nos permite afastar-nos gradualmente da sua causa e perceber melhor suas características específicas” (Chion 2016, 32).

Quando lidamos aqui com a perspectiva de pensar um documentário constituído a partir da perspectiva sonora, estamos lidando necessariamente com as questões referentes à acusmática e essa aproximação/disjunção entre som e fonte sonora.

Alguns sertões de partida

Se pressupomos, conforme nosso marco teórico indica, que os territórios se constituem junto com a cartografia, não poderíamos delimitar no escopo deste projeto um território sertanejo, rural, fechado e delimitado. À percepção de um sertão da caatinga, do chão rachado e seco, de carcaças de burros, cavalos e bois, carcomidas à beira da estrada, das amplitudes vazias entrecortadas por serras e rios delgados, cujo filete de água teima contra o calor inclemente, se somam territórios urbanos marcados por cidades e povoados, musicalidades da indústria cultural regional e sons provenientes de equipamentos eletrônicos e mecânicos. Carros de boi, rangendo rodas sobre o chão, carregam alto-falantes automotivos que disseminam tanto toadas de vaqueiros quanto a música brega, ritmos modernos, de caráter urbano-regional, como suingueira, sofrência, sertanejo romântico. Nesta perspectiva, os territórios sonoros, classificados segundo características estanques, funcionariam apenas como um indicativo inicial, que teve como função nortear a parte objetiva do trabalho de campo, mas sem constituir necessariamente os territórios agenciados na cartografia.

Os sons foram registrados a fim de se obter um traço fenomenológico e material, considerando aspectos subjetivos e objetivos das fontes sonoras e do contexto social implicado. Todo esse esforço classificatório se encontra sempre sendo ameaçado pela possibilidade de se romper fronteiras físicas e subjetivas considerando que um evento não deve ser pensado como um fato isolado no mundo, cuja ocorrência independe do valor a ele atribuído pelo ouvinte/receptor ou pelo autor/emissor da manifestação sonora.

Os quatro documentários resultantes das experiências permitiram refletir sobre questões sertanejas que perpassam desde as ausências – processos de extinção de animais, mudanças culturais que fazem cantigas e folguedos desaparecerem – às novas tramas sonoras – o som das motos mesclado aos mugidos dos bois agora tangidos por vaqueiros motorizados –, passando por questões da religiosidade, do trabalho, da pobreza e aridez. Essa reflexão requer uma escuta que se mostrou importante desde os momentos da captação e edição, mas que se dobra sobre si mesma no assistir aos filmes.

Conclusão

Questão central da opção teórico-metodológica do projeto, a condição da escuta foi a principal discussão metodológica e desafio do projeto. Sobre a condição ou potência de escuta adotada pela equipe de pesquisa, vale levantar as seguintes considerações. A música, em Nietzsche (*apud* Dias 2005), e o conceito de ritornelo, em Deleuze e Guattari (1995), afirmam a tentativa desses filósofos de expressar a diferenciação que acontece no plano sensível, que nos possibilita sentir esse nosso aumento de potência, que não parece ter explicação concreta, mas que o som nos evoca. Trata-se da capacidade de afetação que o som manifesta, como produção de variações incorpóreas, excedentes imateriais que afetam num continuum a matéria sensível, talvez pelo fato do som ser energia em estado contínuo e de só existir como energia em movimento.

Essa potência do sonoro, capacidade de produzir em nós a experiência que, para muitos, pode ser transcendente, mística, mas que, no pensamento de Nietzsche e Deleuze, conseguimos expressar de outra forma, como vontade de potência. O exercício da diferenciação que a sonoridade nos evoca expressa a potência da escuta. A escuta é o elemento último a considerar e, por isso, o mais sensível de nossa pesquisa em que tratamos de uma escuta potente, não passiva, não subjugada, mais em condição de troca e afetação do objeto sonoro. Essa escuta afirma-se como campo reflexivo, o que sugere pensá-la como instância que constitui objetos ao mesmo tempo em que sugere formas de ação e produz juízos. Essas inscrições são contaminadas, ao mesmo tempo em que contaminam inscrições de fora do campo da escuta. Por isso, o sentido dessa construção deve considerar além das expressões sonoras expressas dentro do campo da escuta, a interferência do contexto e de certo escopo cultural e histórico do sertão alagoano. O ato de escuta não-passiva já caminha ao encontro de um novo meio, novo agenciamento territorial, improvisando parcerias improváveis

com os sons que vão se tornando mais e mais familiares. Conosco. A escuta não passiva, isto é, territorializante, desliza para um novo meio que antes era por ela territorializado como ‘o outro’, ‘o fora’, ‘o caosmo’ e, a partir daí, segue deslizando para novos outros meios nos quais os discursos ou expressões sonoras constituem-se cada vez menos como um ‘outro’.

BIBLIOGRAFIA

- Chion, M. 2016. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Deleuze, G., e Guattari, F. 1995. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Derrida, J. 2014. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- Dias, R. M. 2005. *Nietzsche e a Música*. São Paulo: Discurso.
- Guattari, F. 2000. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34.
- Araújo, F. G. B., e Haesbaert, R. 2007. *Identidades e Territórios: questões e olhares Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Access.
- Krause, B. 2013. *A Grande Orquestra da Natureza*. São Paulo: Zahar.
- Obici, G. 2008. *Condição da Escuta*. Rio de Janeiro: 7letras.
- Schaeffer, P. 1988. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: UNB.
- Schafer, R. M. 2011. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Unesp.
- Wisnik, J. M. 1999. *O Som e o Sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Cia das Letras.

FILMOGRAFIA

- Mendes Junior, Walcler. 2018. *Corpos, coisas, maneiras: modos e usos do tempo*. Nordestanças Filmes.
- Mendes Junior, Walcler. 2018. *Envelopando vento por método cartesiano*. Nordestanças Filmes.
- Mendes Junior, Walcler. 2018. *Serras de matas d'água, lajedos tão grandes, pedrinhas miudinhas*. Nordestanças Filmes.
- Mendes Junior, Walcler. 2019. *Rastros de devoção*. Nordestanças Filmes.

#

**UNA CIUDAD ARROJADA AL MAR:
JE VEUX VOIR (2008) DE JOANA HADJITHOMAS Y KHALIL JOREIGE**

José Manuel López¹

Resumo: La guerra del Líbano de 2006 entre Israel y Hezbolá sorprendió a la pareja de cineastas libaneses en Francia. Al no poder regresar a su país asistieron a la retransmisión de la guerra a través de los medios, incapaces de reconocer en aquellas imágenes a su propio país: «¿Qué tipo de imágenes debíamos hacer, entonces? Khalil y yo hemos trabajado mucho sobre las ruinas. ¿Cómo debemos filmarlas? ¿Cómo encontrar las huellas de la memoria?». La respuesta la encontraron en el cuerpo y el rostro de Catherine Deneuve, a la que se llevaron a su país unos meses después para rodar *Je veux voir*. Deneuve representa para ellos la mirada del *étranger* —como ellos ante las imágenes de los medios— pero también la mirada del cine. Hadjithomas y Joreige enfrentaban así, según sus propias palabras, un «cuerpo-cine» (Deneuve) a «un espacio documental» (Beirut, una ciudad acibillada por sucesivas guerras). Esta idea de lugar irreconocible porque que ha sido «borrado» es central en toda su obra y me servirá para acercarme al paisaje urbano como lugar de desapariciones, de cambios traumáticos y heridas que se esconden bajo los escombros. Desde la modernidad, al menos, desde las imágenes de Rossellini y las palabras de Deleuze, el cine siempre ha sido un arte de las ruinas y de cuerpos vagabundos que atraviesan esas ruinas. En *Je veux voir* buscaré la pervivencia de esa *última imagen*, la imagen terminal de una ciudad que es literalmente arrojada en pedazos al mar.

Palavras-chave: Modernidad; Guerra; Cuerpo; *Mass Media*; Ruinas.

Contacto: josemlopez@gmail.com

La primera imagen

“El cine comenzó como una dispersión de espectros gesticulantes, de cuerpos humanos transitando las calles de la ciudad [...]. La chispa incendiaria que inauguró la imagen fílmica propulsó una historia del cuerpo que permanece ineludiblemente entrelazada con la historia de la ciudad. [...] La ciudad fílmica solo puede estar contenida en un libro abierto sobre la muerte y los orígenes,

¹ José Manuel López (1974) es profesor de guion en la Universidade de Vigo y ultima su tesis *La última ciudad. Vagabundeos terminales por la metrópolis y el cine contemporáneos*. Es docente en el MARCO de Vigo y el CGAC de Santiago, fundador de la revista *Tren de sombras* y asesor de la Oficina de Cooperación Audiovisual de la Academia Galega.

López, José Manuel. 2020. “Una ciudad arrojada al mar: *Je veux voir* (2008) de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 123-134. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

construido a partir de fragmentos urbanos que se desploman” (Barber 2006, 13).

Recorrer la historia del cine, por lo tanto, como un libro abierto sobre la muerte, como un campo sembrado de cuerpos que nos hablan de la batalla, que cuentan historias y que son historia. Cuerpos «reales», desde luego, como esa multitud de figuras fugitivas que atraviesan una ciudad sin que lleguemos nunca a ponerles nombre y rostro. Pero también una legión de actrices y actores, cuerpos «ficticios» que tienen una condición de signo ligeramente diferente; o, si se quiere, una carga polisémica que surge de los personajes y de las historias que han interpretado frente a una cámara. Como las primeras ciudades filmadas, cubiertas del hollín perenne de las fábricas, los cuerpos de las actrices y actores no pueden desprenderse de esa capa de ficciones pasadas que el tiempo y el cine han ido depositando en su piel. Serge Daney creía que, para los jóvenes cineastas, el cuerpo del actor o la actriz era como un emblema legitimante, la prueba de su pertenencia a la historia del cine:

“Es la parte del filme que pertenece también a otros filmes, una preciosa impureza, un sueño despierto. No dice solamente su texto sino que él mismo es texto, de pies a cabeza” (Daney 2004, 66).

Es esa continuidad y esa impureza la que buscaba por ejemplo Sergio Leone al escoger a Henry Fonda para interpretar a Frank, el asesino de *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, 1968). Cuando Fonda –es decir, Wyatt Earp o Abraham Lincoln– mata a un niño a sangre fría, algo se estremece en esa parte de la historia del cine que lleva curtida en su rostro. O la que buscaba Philippe Garrel en *El nacimiento del amor* (*La naissance de l'amour*, 1993) cuando se sirve de Jean-Pierre Léaud y Lou Castel para afirmar su filiación con la *Nouvelle Vague*², un tránsito natural entre generaciones que en cierta manera se había interrumpido con el suicidio de Jean Eustache, al que Garrel recuerda también en una bella escena. La elegía y la melancolía aguardan siempre en el camino del cine porque, como se escucha en *Dans*

² Como hará también más adelante Tsai Ming-liang en *¿Qué hora es?* (你那边几点, 2001) al convocar a Jean-Pierre Léaud, en una breve escena en un cementerio parisino, como un espectro superviviente de la *Nouvelle Vague* francesa.

le noir du temps (Jean-Luc Godard, 2002), cuando se mira al cielo, entre las estrellas sólo se ve lo que ha desaparecido.

Los cuerpos de los actores son, por lo tanto, papel pautado sobre el que otros cineastas han escrito antes; papel de calco sobre el que es posible dibujar una figura en la que perviven los contornos de los personajes y las ficciones del pasado. Porque, como concluye Daney, ellos mismos son texto, de pies a cabeza; son cuerpos de carne y hueso e imagen y sonido; son frases ya pronunciadas, gestos ya realizados, desplazamientos ya culminados. O, lo que es lo mismo, son historia viva, carnal del cine, y eso es precisamente lo que los cineastas libaneses Joana Hadjithomas y Khalil Joreige demandaron del «cuerpo-cine» de Catherine Deneuve en *Quiero ver* (*Je veux voir*, 2008).

Hace tiempo que sospecho que en algún momento de su vida, convertida ya en un icono atemporal y sereno, Catherine Deneuve debió de sentir el deseo de detenerse y desandar camino; de regresar a aquellos años en los que no era más –ni menos– que una mujer hermosa dispuesta a absorber las ficciones con las que el cine todavía habría de envolverla. El deseo imposible de revertir la historia del cine para ir en busca de aquella primera imagen, despojada, pura... intacta. A partir de ese momento, Deneuve habría comenzado a devolver al cine todo lo que éste le había dado: desprendiéndose película a película de las ficciones que había interpretado a lo largo de su vida –como la diosa marina de *Ponyo en el acantilado* (崖の上のポニョ, Hayao Miyazaki, 2008) se licua en viejas historias y las derrama por el mundo–; dejando de interpretar para comenzar a reinterpretarse, a ser ella misma. A partir de ese momento, en definitiva, Catherine Deneuve deseó ser Catherine de nuevo.

Puede que ese fuera el motivo de que rechazara volver a encarnar a la bella de día, Séverine, en *Belle toujours* (2006), el emocionante homenaje que Manoel de Oliveira le dedicó a la película de Luis Buñuel: no deseaba volver a vestir su personaje más universal, como si en su madurez lo que quisiera ofrecer de sí misma fuera la ligereza de su imagen desnuda, *real*, y no el peso simbólico –empapado de imágenes que son de ella pero no son ella– de su condición de icono.

Probablemente, ese pacto secreto que Catherine habría sellado con el cine se produjo de manera gradual y no en esta o aquella película, pero la primera vez que creí asistir a esa transformación fue en *El viento de la noche* (*Le vent de la nuit*, 1999) en la que Philippe Garrel colocaba a Catherine Deneuve entre un hombre joven y otro

maduro, interpretados por dos cineastas Xavier Beauvois y Daniel Duval, que representan así las dos edades del cine entre las que se oscila la carrera de la actriz francesa. Algo habría sucedido entonces bajo la melancólica luz de Caroline Champetier, porque la gran directora de fotografía que colaboró con Garrel en aquella película describe, como quien comparte una revelación, una escena en la que creyó asistir a una «aparición» de la Catherine real bajo los pliegues de su personaje:

“Hay un plano en el que [Catherine] está acostada con Xavier [Beauvois] y luego se levanta con el pelo levantado y le dice que hagan un trecho juntos, y ella se adelanta y de repente está en la luz. La Catherine que veo ahí, está muy cerca de la de *La sirena del Mississippi* [*La sirène du Mississippi*, François Truffaut, 1959] y, en un momento dado, me pregunto cómo lo he hecho, cómo lo hemos hecho. Es totalmente ella misma. Es lo que tienes en mente cuando piensas en Catherine Deneuve. Es una especie de fulgor, de fogonazo. De lo rubio, de blancura, de sonrisa enmascarada” (Garrel 2007).

Desde entonces, y no importa quién la filme –Manoel de Oliveira, Arnaud Desplechin, Lars Von Trier, Raul Ruiz, etc–, cuando Catherine está en pantalla lo que veo, o creo ver, es su rostro y no la máscara de la actriz. Y ese fulgor, ese fogonazo de ficciones pasadas que se desprenden para dejarnos ver su rostro verdadero, es el que buscaban Joana Hadjithomas y Khalil Joreige cuando se llevaron a Catherine Deneuve a su país, el Líbano, unos meses después de los bombardeos israelíes de 2006 para rodar *Quiero ver*. “Al principio imaginamos un personaje, pero nos dimos cuenta de que lo esencial es que fuera ella”, explica Joreige (en de Lucas, 2008, 86).

Y ella se convierte en la primera imagen de la película: Catherine Deneuve, interpretándose a sí misma, de espaldas, mirando por el gran ventanal de su hotel por el que se cuelan jirones del *skyline* quebrado de Beirut, esa “línea de cielo” que ha sido arrojada por tierra, escombrada por las sucesivas guerras que han convertido al Líbano en un país que, como se escucha en la película, nunca llega a estar totalmente construido ni derruido. “*Je veux voir*”, dice entonces Catherine, quiere ver y la vemos viendo: una mujer convertida en imagen que observa un país sin imagen.

La última imagen

“Cuando hablo de un lugar es porque ha desaparecido. Cuando hablo del tiempo, es porque todavía no es”

Jean-Luc Godard (*Dans le noir du temps*, 2002)

La guerra del Líbano de 2006 entre Israel y Hezbolá sorprendió a la pareja de cineastas en Francia. Al no poder regresar a su país se vieron obligados a observar desde la distancia, como extranjeros, a través de las imágenes postizas e intercambiables de los medios.

“Justo antes de poder realizar [*Quiero ver*] nos quedamos bloqueados sin poder entrar en El Líbano [...] y veíamos nuestro país en la televisión, pero lo que se nos mostraba era la guerra y no reconocíamos lo que veíamos. ¿Qué tipo de imágenes debíamos hacer, entonces? Khalil y yo hemos trabajado mucho sobre las ruinas. [...] ¿Cómo debemos filmarlas? ¿Cómo encontrar los trazos, las huellas de la memoria?” (Hadjithomas en de Lucas 2008, 66).

Catherine Deneuve representa para ellos esa mirada exterior –la mirada del *étranger*, del extranjero, del extraño– pero también, y muy especialmente, la mirada del cine. La fórmula de Hadjithomas y Joreige para esta película, que ellos mismos se han encargado de enunciar (de Lucas 2008, 86), era sencilla: enfrentar un “cuerpo-cine” (Catherine Deneuve) a “un espacio documental” (El Líbano).

Acompañada por Rabih Mroué, un conocido actor y artista libanés con el que Hadjithomas y Joreige acostumbran a trabajar, Catherine viaja al sur, la zona más castigada por su cercanía a la frontera con Israel. Van a visitar la aldea natal de Rabih a la que éste no ha regresado desde el final de la guerra. Cuando descienden del coche se encuentran un pueblo desfigurado e irreconocible (Imagen 1). «*Aquí solía haber un camino*», exclama Rabih sobre una loma de escombros, desorientado, convertido él también en un extranjero en su propio país, incapaz de conjugar la imagen que guarda en su memoria de su aldea con la imagen *actual* (tanto en el sentido de coetánea como de imagen real). Para Catherine es un viaje de conocimiento; para Rabih lo es de

reconocimiento, pero ambas miradas son imposibles pues no se enfrentan a un lugar sino, precisamente, a la ausencia de un lugar.

“La imagen parece deambular entre un ‘ha sido’ y un ‘será’. El presente se manifiesta poco, o de un modo un tanto ‘histórico’, a menudo mediante una negación de la inscripción historicista” (Hadjithomas & Joreige 2008, 100).



Imagen 1 – *Quiero ver* (Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 2008)

Y las ruinas de la guerra –al fin y al cabo, pura imagen *post-mortem*– parecen negar también la posibilidad de un presente, atrapadas entre el pasado y el futuro en una latencia infinita.

“El pasado de la guerra se convierte en esa figura latente agazapada en las sombras de la ciudad, lista para resurgir, esa memoria acallada demasiado pronto, las ruinas que yacen bajo el hormigón de la modernidad, bajo el sueño capitalista de un país eficaz y competitivo” (Hadjithomas & Joreige 2008, 100).

Esta idea de lugar que ha sido ‘borrado’ y cuya memoria permanece latente ‘en las sombras de la ciudad’ es central en toda su obra, no sólo en su cine sino también en su trabajo para el museo. Como el proyecto *Wonder Beirut*, compuesto por tres

episodios expositivos –*Histoire d'un photographe pyromane, Cartes postales de guerre e Images latentes*– en los que Hadjithomas y Joreige trabajan con archivos de Abdallah Farah, un fotógrafo ficticio al que el estado libanés habría encargado en los años sesenta y setenta del pasado siglo la producción de tarjetas postales de la ciudad de Beirut y de la Riviera libanesa y sus grandes hoteles. Aquellas fotografías mostraban la imagen más idílica de un Líbano –‘La Suiza de Oriente Medio’– hoy desaparecido, si es que alguna vez llegó a existir, bajo los escombros y los constantes ciclos de destrucción y reconstrucción.

“Hay un sentimiento todavía muy fuerte, que surge del hecho de que Beirut fue el paraíso de Oriente Medio. Lo recordábamos siempre. Es una imagen muy fuerte” (Joreige en de Lucas 2008, 74).

“[En los años 70 y 80] yo no me planteaba esta cuestión, pero oía a mi madre que recordaba: ‘Íbamos al sur, a nadar...’. Yo recuerdo mirar una guía del Líbano para ver cómo era antes el país. Nos han marcado una idea muy fuerte del paraíso perdido. Después hemos reaccionado contra esta idea, pero la imagen nos ha marcado” (Hadjithomas en de Lucas 2008, 74).

Siempre según la historia desarrollada por Hadjithomas y Joreige (s.f.: web), a partir de 1975 este fotógrafo habría comenzado a quemar progresivamente los negativos durante la guerra civil libanesa para adaptar el estado de deterioro de las imágenes al de los lugares reales (Imagen 2). En la imagen que da título a todo el proyecto, ese “Wonderful Beirut” se ha convertido, por la acción del metafórico fuego, en “Wonder Beirut” pasando a ser no solo un lugar de maravillas y asombro sino también de duda y preguntas.³

³ «WONDER (VERB): 1. Desire to know something; feel curious. [With clause] Used to express a polite question or request. 2. Feel doubt», <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/wonder>>, consultado el 29/07/2017.



Imagen 2 – *Wonder Beirut: Cartes postales de guerre*
(Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 1998-2006)

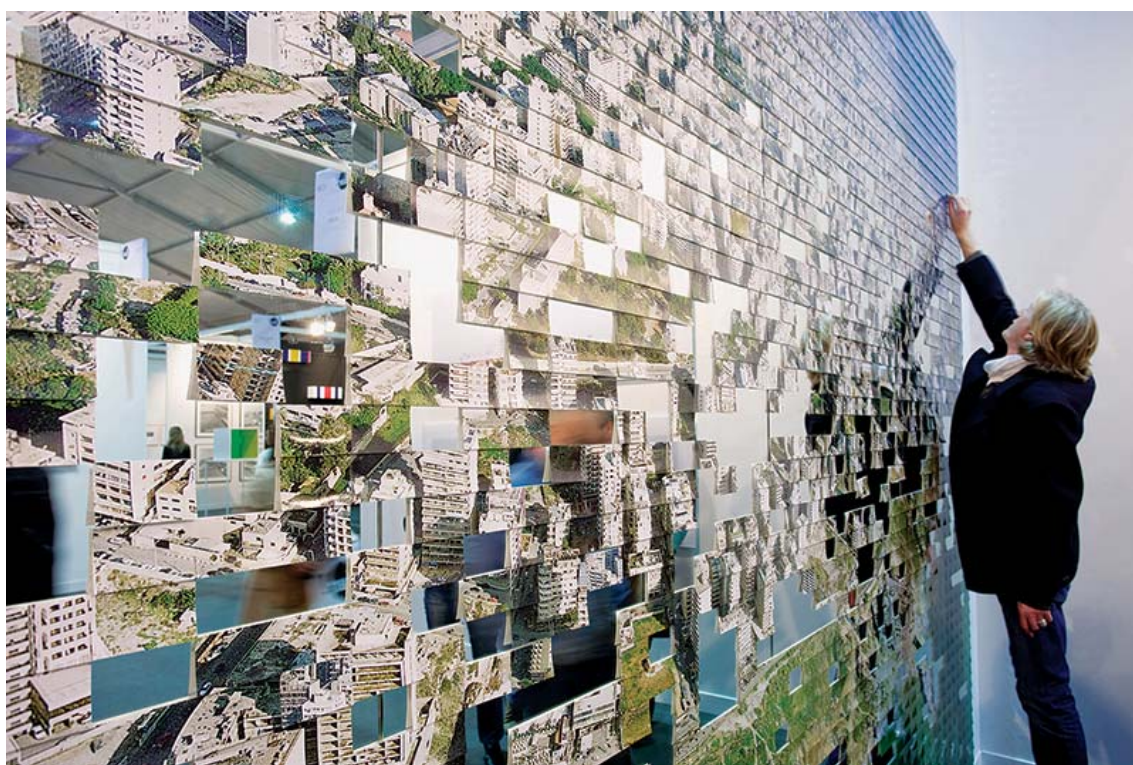


Imagen 3 – *Circle of Confusion* (Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 1997)

Wonder Beirut es una interrogación a un lugar que ha desaparecido y a un tiempo que ha dejado de ser, como también *Circle of Confusion* (Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 1997), una instalación que consistía en una gran fotografía de Beirut de cuatro por tres metros, formada por tres mil fotografías más pequeñas pegadas a un espejo (Imagen 3). Los visitantes podían retirar o reordenar esas pequeñas fotografías, detrás de las cuales podía leerse: “Beirut n’existe pas” (Beirut no existe).

Tres años antes, en 1994 Stan Brakhage creaba, en colaboración con Sam Bush, una obra de sugerente y misterioso título: *Cannot Exist* (No puede existir). Ese mismo año, y ya en solitario, creaba otra de título aún más misterioso: *Cannot Not Exist* (No puede no existir), como si quisiera cuestionar la certeza que se desprendía de aquel primer título. Hay una angustia y una rabia contenidas en ese “Not” que niega una negación para convertirla, finalmente, en una afirmación. Creo que así hay que entender también ese “Beirut n’existe pas” de Hadjithomas y Joreige, porque la ciudad continúa ahí, evidentemente, pero como apuntan los propios cineastas lo hace en un estado latente y espectral: devastada, fragmentada, perdidos sus contornos, derruida sobre y bajo sí misma... Beirut y el Líbano parecen inmersos en una fuga forzada e irremediable hacia la abstracción (entendida esta como la cualidad difusa de lo que está o vuelve a estar *pendiente de figuración*).

Una ciudad arrojada al mar

Esta tensión entre lo que no puede existir y lo que no puede no existir, es decir, la resistencia ante la desaparición, la borradura y el vacío, están muy presentes en *Quiero ver* (como también, aunque latente, la tentación constante de la abstracción que animaba el cine de Brakhage). Especialmente en dos deslumbrantes y parsimoniosos *travellings* a bordo del coche en el que Catherine y Rabih atraviesan el país; dos planos, dos *visiones* que responden a la demanda escópica inicial de Catherine, pero que convocan *imágenes* muy diferentes.

El primero sobreviene cuando emprenden camino a la frontera con Israel, una de las zonas del Líbano en conflicto perpetuo. Como durante todo el viaje, Catherine va observando el exterior por la ventanilla del coche y, repentinamente, las ruinas parduzcas y resacas de edificios derruidos son sustituidas por el verdor de un vergel: campos y campos de trigo sobre los que la cámara de Hadjithomas y Joreige se cierra cada vez más. Hasta que, finalmente, pierde el foco y unas inesperadas manchas rojizas de otra vegetación rompen rítmicamente la progresión, se diría que infinita,

del verde. Esta fuga hacia la belleza rompe no solo cromática sino también estéticamente la película, abriéndola hacia nuevas veredas, alejándola siquiera brevemente de la desolación:

“¿Qué se espera de nosotros en *Je veux voir*? Que mostremos el sur del Líbano devastado... y entonces llegamos a una zona de una belleza increíble, muy verde, y el verde era tan fuerte... y es importante tomarlo a contrapié, que el espectador espere ver un filme sobre el Líbano plagado de imágenes de un paisaje destruido y lleno de minas, y que de pronto vea una naturaleza magnífica. Y, a la vez, esa naturaleza es extremadamente peligrosa porque debajo hay un millón y medio de bombas y munición sin estallar. Y, sin embargo, es la belleza. Es lo que intentamos captar de la vida, [...] está la belleza y al lado la destrucción. *Je veux voir* muestra la capacidad increíble del hombre para poseer y capturar la belleza y para destruir. Constantemente la destrucción y la construcción, un reciclaje como en la escena final” (Hadjithomas en de Lucas 2008, 84).

Y el segundo *travelling* se encuentra, precisamente, en esa escena cercana al final y se convertirá en el ejemplo más desgarrador de esa destrucción de la que habla Hadjithomas. Rabih y Catherine conducen ya de vuelta hacia Beirut porque ella debe asistir a la gala benéfica que sirve de excusa ficcional para su presencia en el Líbano. En esta ocasión, es la mirada de Rabih la que se detiene en la costa convertida en un enorme varadero de escombros al que, una vez demolidos, van a parar los restos de los edificios bombardeados de Beirut. Allí son procesados con fría eficacia, reciclando lo que pueda ser de utilidad y arrojando el resto al mar (Imagen 4).

Es el propio Rabih, en *off*, el que describe esta escena terminal:

“No podemos reconocer nada. No podemos distinguir el recibidor del salón, la cocina del pasillo, los dormitorios del baño. Tan solo piedras, todas mezcladas. Es como una ciudad que ha sido descartada, escondida, enterrada bajo el mar. Es extraño. Me recuerda a una imagen: una ciudad arrastrada a la orilla del mar,

como una ballena. Un monstruo desarmado que ya no puede moverse, un cuerpo descomponiéndose lejos de la vista de la gente. En breve, la ciudad descansará bajo el agua, silenciosa, callada. Y ya hemos comenzado a olvidarla”.



Imagen 4 – *Quiero ver* (Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, 2008).

En el relato de Rabih habita, de nuevo, una imagen extraída de la historia del cine porque esa ballena surge del final de *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini: “Cómo poder hacer todavía cine, después de todo –se pregunta Joreige. En este filme la historia del cine nos sirve de referencia y hacemos su rememoración” (de Lucas 2008, 82). En otro lugar, en otra película, este *travelling* hubiera sido la metáfora soñada por algún guionista pero aquí es, simplemente, la Zona Cero de la mirada: la última imagen de un país y de una ciudad que, literalmente esta vez, termina –se termina y se abisma– al llegar al mar.

BIBLIOGRAFIA

- Barber, S. 2006. *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Daney, S. 2004. *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Garrel, P. 2007. *El viento de la noche (Le vent de la nuit)* [DVD]. Barcelona: Intermedio.
- de Lucas, G. 2008. *El blanco de los orígenes. Cuaderno de textos e imágenes sobre el cine de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.

Hadjithomas, J. & Joreige, K. 2008. Latencia. En G. de Lucas, *El blanco de los orígenes. Cuaderno de textos e imágenes sobre el cine de Joana Hadjithomas y Khalil Joreige*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón.

Hadjithomas, J. y Joreige, K. s.f.«Wonder Beirut», sitio web de los autores. Disponible en <http://hadjithomasjoreige.com/wonder-beirut-2/>, consultada el 29 de julio de 2018.

A RELAÇÃO COM O OUTRO NO FILME DOCUMENTAL (DE CARIZ AUTORAL). O CASO DE AGNÈS VARDA

Luisa Neves Soares¹

Resumo: O filme documental parte do real concreto do mundo e de quem o habita, para, através de uma mediação direta por parte do realizador, existir enquanto objeto de criação. Nesta análise, a reflexão parte de um tipo de cinema documental de cunho marcadamente autoral (documentários performáticos, na definição de Bill Nichols ou que cabem na definição de filme-ensaio), e por isso objetos fílmicos em que a visão, posicionamento crítico, escolha e linguagem do autor se assumem como determinantes. Para esta comunicação, a proposta é a de questionar a relação que existe entre quem filma e quem é filmado, a forma como acontece esse encontro e quais os fatores que podem influenciar ou ser determinantes nessa relação (tempo, proximidade cultural, convicções, História, género, aparato técnico, etc). Que tipo de relação é gerada e qual o grau de autenticidade desenvolvido com o objeto de interesse por parte do realizador, o sujeito a partir de quem o filme existe? Analisar-se-á a forma como a realidade, não sendo adulterada, é enquadrada por parte de quem a filma, qual o tipo de presença do realizador fora e dentro de campo e o seu envolvimento com o tema, olhando para a obra documental de Agnès Varda, cineasta que tem na sua obra uma voz, na aceção de Nichols decididamente presente e interventiva e cujo cunho autoral pode claramente ser reconhecido.

Palavras-chave: Cinema Documental; Autoria; Outro; Intimidade.

Contacto: mail@luisaneveessoares.eu

O filme documentário tem, desde a sua génese, uma ligação com o real ou o mundo não ficcionado, em que uma interpretação do mesmo é feita através de uma escolha, de um discurso que pode ou não ser assumido, de uma relação interhumana e de um dispositivo ou aparato técnico.

A realidade que se desenrola perante a câmara dos irmãos Lumière no início do século XX é enquadrada segundo uma forma de olhar para aquela ação, por uma escolha de uma situação, pelo seu enquadramento e pelos condicionalismos da técnica.

O representante da comunidade Inuit filmado por Robert Flaherty em *Nanook of the North*, de 1922, seria o mesmo escolhido por outro realizador? A forma como é

¹ Doutoranda em Estudos Artísticos FLUC/CEIS20.

Soares, Luisa Neves. 2020. “A relação com o outro no filme documental (de cariz autoral). O caso de Agnès Varda”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 135-143. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

apresentada toda a sua vida e atividades (bastante envoltas em dúvidas quanto à veracidade das técnicas utilizadas ou até das relações familiares dos intervenientes) tem subjacente uma escolha e uma visão do realizador que escolheu a sua visão de uma realidade para a dar a ver aos outros.

A etnografia e o ponto de vista sobre o outro a partir de uma cultura ocidental tiveram também uma preponderância forte na história do cinema documental de que Jean Rouch é um dos primeiros representantes.

O documentário tem obrigatoriamente uma relação com o real, mas não o representa no sentido de uma cópia fiel dessa realidade, é sempre um processo de interpretação de um local/espço/ação para a qual tem especial influência a figura do realizador enquanto autor de uma escolha, de um tema, de um ponto de vista.

Tanto os temas, quanto a forma de os abordar faz com que os resultados fílmicos possam ser muito diversos. Bill Nichols define um elencar de características específicas ao dividir o filme documental em modos consoante diferentes tipologias, e que os distingue dos modelos pré-existentes da não-ficção (diário, biografia ou ensaio). Para Nichols os modos cinematográficos ajudam a definir a forma e o sentido dado ao filme. Esta sua definição identifica qualidades que distinguem por exemplo um filme expositivo de outro de cariz observacional, independentemente da forma/Linguagem (diário, reportagem, biografia, etc). Aos quatro modos por si elencados em 1991 (observacional, participativo, reflexivo e performativo) acrescenta em 2001 mais dois (expositivo e poético), modos em que segundo o autor a relação mais directa entre quem filma e quem é filmado é muitas vezes relegada para segundo plano. Esta classificação não é estanque e pode ser subjetiva, e determinados filmes podem ser classificados segundo múltiplos modos ou modelos/linguagem.

A voz é assim um elemento fundamental, na análise de Nichols do papel do autor no filme documental. Esta voz é que nos permite ter consciência de que o discurso do filme é o de alguém que se dirige ao espectador para o interpelar a olhar, a ver e a pensar sobre determinado tema ou situação. “The voice of documentary can make claims, propose perspectives, and evoke feelings. Documentaries seek to persuade or convince us by the strength of their point of view and the power of their voice” (Nichols 2001, 68).

A voz pode estar representada de diversas formas, desde o estilo, em que elementos formais podem ser mais ou menos reconhecíveis enquanto marca de determinado realizador a uma questão do discurso entre autor e espectador que pode

ser direto ou indireto. Assim, na voz que assume uma interação direta no filme pode ser dada através da presença real do autor (entrevistas, reportagens ou presença física), ou através da presença não física- pela narração (*voice over*) ou por elementos escritos (títulos).

A interação indireta entre autor e espectador pode ser dada através do discurso dos intervenientes que secundem a intenção do autor, mas muitas das vezes é dada de forma menos imediata através da montagem, da introdução de elementos musicais e/ou sonoros ou de sobreposições, ritmos e sentidos mais subjetivos.

A ideia da voz, no sentido que Bill Nichols lhe associa, está inegavelmente relacionada com a noção de autoria e de autor. Esta noção de autoria revela-se principalmente no sentido de que um criador não é necessariamente um autor, sendo esta última terminologia a que implica um comprometimento do sujeito criador com uma defesa de uma ideia, conceito ou linguagens específicas.

A legitimação do cinema enquanto discurso artístico e viável no campo da arte como outras disciplinas é um dos pontos-chave na construção da ideia de autoria no cinema. Se em 1948 Alexandre Astruc escreve um artigo em que defende que o uso da câmara pode ser semelhante ao uso da caneta por parte do escritor, nos anos cinquenta em França o grupo de jovens críticos responsáveis pelos *Cahiers du Cinéma* faz a apologia da *politique des auteurs*, enaltecendo uma autoria no discurso fílmico que poderia ser objetiva e não apenas a inaugurada pelo impressionismo fílmico das primeiras décadas do século XX, ou pelo construtivismo soviético onde a experimentação visual teve o papel primordial. É esta visão do autor enquanto elemento portador e desencadeador de um discurso artístico agora transposto para o filme que irá ser colocado na prática pelos jovens cineastas da *Nouvelle Vague*, onde se inscreve Agnès Varda.

A ideia da autoria no cinema continua a não ser consensual, desde o seu início até aos dias de hoje, seja pela implicação de um conjunto de pessoas na fabricação de um filme, seja pela relação implícita com o espectador. Andrew Sarris em 1962 coloca a questão sobre quem é realmente o autor de uma obra e de que modo essa autoria pode ser ‘medida’. Roland Barthes em 1968 e Michel Foucault em 1969 defendem uma separação clara entre obra e autor.

Recentemente, novas abordagens à questão da autoria no cinema tiveram lugar, como por exemplo a análise de Cecília Sayad, autora que analisa a questão do autor e do seu lugar no filme a partir de um processo de auto-inscrição, que pode ser ou não

física, mas em que existe uma materialização da sua presença. O autor pode estar inscrito no filme não apenas através das suas ideias e da sua forma de ver o mundo, mas também através da sua corporalidade, seja através da expressão de sentimentos, seja pelo registo do impacto da sua presença no mundo.

A autoria no caso do documentário é também um campo dado a algumas interpretações diversas, sobretudo quando se colocam em linha de conta os conceitos de objetividade e subjetividade. Se num filme de ficção existe o controle total da situação (decors, atores, guião), no filme documental grande parte da ação desenrola-se sem qualquer interferência do realizador, a realidade acontece independentemente da sua presença. Mas será que não existe uma influência desta presença na ação?

Para Sayad a autoria no filme documental é encarada não apenas no sentido de uma negociação entre a subjetividade do autor e o suposto mundo objetivo, mas também na análise de qual o papel do autor enquanto catalisador de eventos, situações ou de reações nos/dos sujeitos filmados (Rouch e Coutinho).

Se a partir desta visão, a autoria está intimamente relacionada com a noção de auto-inscrição, esta pode existir a partir da sua presença física e da sua interação com o mundo que o rodeia mas também pode existir através da forma do ensaio, enquanto linguagem e espaço de experimentação e de criação artística em que o autor constrói o seu discurso.

Importa assim uma abordagem ao conceito de filme ensaio. O autor e sua *performance* são um elemento primordial neste tipo de filme que parte de uma perspetiva pessoal sobre uma realidade.

Para Sayad, o filme ensaio oferece-se como o terreno ideal para trabalhar o seu conceito de *performing authorship*, em que o autor se encontra em negociação constante com a noção de um sujeito que pode ou não ser manifestado, alcançado, expresso, e por conseguinte com os princípios de originalidade, singularidade, autoridade, controle e identidade que definem o modelo tradicional que um autor deverá atingir. O ensaio como ao mesmo tempo confessional e investigativo, tanto do mundo como do próprio autor. A mediação entre o mundo e o autor através do filme encontra no ensaio documental uma forma de expressão bastante evidente.

O conceito de filme ensaio é algo um pouco híbrido e que pode ser objeto de vários pressupostos. Para Laura Rascaroli, esta tipologia de filmes é aquela que se situa entre o documentário, o filme artístico e *avant garde* mais normalmente definido como um cinema subjetivo, na primeira pessoa e ensaístico. São filmes que constituem

um gênero próprio que diverge do documentário, do filme poema, de uma carta audiovisual ou de um filme experimental. O nome ensaio é muitas vezes utilizado para rotular filmes engajados, politicamente comprometidos e que existam numa prática crítica documental. Para a autora a ligação deste tipo de filmes com o campo documental é grande. Características deste tipo de filmes segundo a autora:

“São metalinguísticos, autobiográficos e reflexivos, têm uma figura autoral bem definida e extra texto como ponto de partida e referência constante, articulam um ponto de vista marcadamente pessoal e subjetivo, e têm uma estrutura de comunicação que na maioria das vezes tem presente de forma mais ou menos assumida a figura do espectador, no sentido de uma interpelação concreta de quem vê a obra” (Rascaroli 2014,3, tradução nossa).

Rascaroli distingue também entre filme ensaio e *first person film*, com base na relação entre autor e espectador. O filme ensaio contém uma subjetividade e uma auto-inscrição do autor através do discurso crítico, mas não é obrigatoriamente autobiográfico como o *first person film*.

“Essay film [espectador como a outra parte da comunicação, não necessariamente auto biográfico]: I, the author, am reflecting on a problem and share my thoughts with you, the spectator.

First person films [espectador como terceira parte da comunicação]: I am recording events that I’ve witnessed and impressions and emotions I’ve experienced (diary); I’m taking notes of ideas, events, existents for future use (notebook); I’m making a representation of myself (self-portrait) (Rascaroli 2009, 15).

Para esta autora a questão da inscrição do autor na obra tem também bastante relevância, uma vez que defende o filme ensaio como resultado da expressão de pontos de vista pessoais que podem ser transmitidos pela narração, *voice-over*, pela introdução de uma linguagem de elementos escritos que se torna presente (títulos ou legendas).

A reflexão apresentada neste tipo de filmes pressupõe uma visão autoral, que pode ser expressa na primeira pessoa, na voz do próprio autor ou através de uma personagem ou narrador ficcional. De qualquer das formas falaremos sempre em auto-inscrição.

O papel do autor e a questão da autoria neste tipo de filmes é então incontornável, mas um ‘eu’ pressupõe um ‘tu’, ou seja, igualmente importante neste tipo de filmes é a questão do receptor, o discurso ou a reflexão que parte do autor é endereçada a um ‘ouvinte’ que é convidado a participar na reflexão, neste caso o espectador. Aqui é então mais importante a colocação de questões e a reflexão originada por elas do que uma suposta busca por uma ‘verdade’.

A ‘voz’ do autor pode ser encontrada de modo mais direto através do uso do *voice-over* ou da narração, mas pode existir apenas de modo puramente visual, e/ou sonoro, através do tipo de filmagem utilizada, pela movimentação da câmara ou pela montagem. No caso do *voice-over* a autoria que está subjacente à voz não quer dizer autoridade, mas sim a criação de um diálogo entre autor e espectador.

O filme ensaio alberga em si duas vertentes concretas:

- por um lado a vontade do realizador em utilizar a câmara como um dispositivo lúcido, sensível, flexível e incisivo, ao mesmo tempo que se expressa através dele de forma sensível e pessoal;
- por outro lado deseja atingir uma comunicação direta com o espectador, estabelecendo uma comunicação sensível com a audiência no sentido da criação de afinidades.

Agnès Varda

A obra desta cineasta está contida em várias definições, nomenclaturas ou tipologias abordadas anteriormente. Se focarmos o olhar e a análise na produção de filmes documentais que foram parte significativaem toda a obra de Varda, tendo filmado os primeiros em 1958 (*O Saisons, ô Châteaux, Du côté de la côte, L’opéra Mouffe* (cine-ensaio)) e os últimos que coincidem com os últimos filmes (*Visages, Villages* 2017, *Varda par Agnès* 2019), podemos encontrar na obra desta autora várias características pertencentes aos modos cinematográficos identificados por Bill Nichols no cinema documental: o modo performativo, pela sua presença física e performática nos filmes, o modo poético pela subjetividade e tipo de discurso e também o modo reflexivo pelo sentido fortemente meditativo e perguntador impresso nas temáticas sobre as quais escolhe refletir.

A obra de Varda cabe também na definição de Filme Ensaio aqui explanada anteriormente, pelo tipo de uso da sua voz autoral para de forma poética, subjetiva e comprometida colocar o espectador como elemento integrante dessa “conversa” ou diálogo. Uma autora que não gostava de categorizações ou rótulos.

Na sua concepção de escrita cinematográfica como um todo independente de um guião, surge o termo *cinécriture*, que representa a sua visão artística, autoral e pessoal, que encontra no médium do filme como um todo a sua forma de expressão natural.

“[...] of what I call in French *cinécriture*, which means cinematic writing. Specifically that. Not illustrating a screenplay, not adopting a novel, not getting the gags of a good play, not any of this. I have fought so much since I started, since *La Pointe Courte*, for something that comes from emotion, from visual emotion, sound emotion, feeling, and finding a shape for that, and a shape which has to do with cinema and nothing else” (Varda, 1986-1987, 3-10).

Para AV há três ideias importantes que ajudam a balizar a sua obra. Inspiração, Criação e Partilha. E o acaso, que para a realizadora é o seu primeiro assistente.

A análise da obra documental de Varda torna-se bastante interessante de pensar dentro das questões enunciadas de autoria, auto-inscrição, subjetividade e linguagem quando olhamos para a sua relação com o objeto filmado, a realidade, e mais importante que isso, as pessoas que nela existem.

É este encontro entre o seu interesse genuíno pelas pessoas comuns que escolhe filmar, a sua pessoa enquanto artista, a reflexão que convoca para si e para os seus “convidados” em cena e que se estende ao espectador dos seus filmes que tornam a obra desta cineasta uma das mais singulares neste campo.

A relação de um realizador de filmes documentais com o ‘objeto filmado’ é de essencial importância e relevância no objeto filmico produzido. Se, como no caso de Varda, o Outro não é visto como objeto de estudo, análise ou como trabalho de campo e sim como um ser com o qual existe um encontro genuíno entre as partes, o discurso transmitido no filme tem a essência das duas partes que o constituem, e não apenas um ponto de vista pré-concebido, muitas vezes antes mesmo do conhecimento do outro.

Há no trabalho de Varda uma interpretação da realidade com o Outro e não sobre o Outro, o que se torna importante. Existe no campo da relação com o Outro, o sujeito

filmado, um grande número de questões éticas que se colocam no campo dos estudos fílmicos, nomeadamente de uma relação de poder que o realizador tem à partida com a realidade que filma e na forma como a dá posteriormente a ver aos outros.

Esta relação de poder pode ser de ordem económica, mas também se faz sentir por intermédio do aparato técnico utilizado e da relação pessoal aquando da filmagem, mas de igual forma essencial, pode ser efetuada no processo de pós-produção, principalmente na edição.

Como representante da relação de Agnès Varda com o sujeito filmado, que começa nas suas palavras no primeiro filme em que vai procurar o outro através da câmara e do seu olhar, *Daguerreotypes* 1976, em *Les Glaneurs et la Glaneuse* de 2000, todas as questões atrás enunciadas estão presentes, num filme de cariz ensaístico, reflexivo, poético e socialmente comprometido que parte dos outros e de si para convocar o espectador a refletir e a sentir determinada realidade.

Um filme, que uma vez mais nas palavras da sua autora nasce do acaso, de se encontrar ao lado de um mercado a tomar café quando repara que um grupo de pessoas revolve os restos deixados para trás pelos vendedores para respigar o que ainda se pudesse aproveitar e antes da entrada em cena das equipas municipais de limpeza. Nas suas palavras também, uma das primeiras recolhas e filmagens que faz de um campo de batatas em que para trás ficaram as que não teriam valor comercial, encontra várias que se transformam numa imagem icónica deste filme: as batatas em forma de coração, que para Varda se transformam na súplica do seu filme:“(…) é isto que vai ser o filme: umas batatas, modestas, não vendáveis, mas que têm coração”.²

Varda opta por dar a ver uma realidade não visível num país rico como a França, em que não se esperaria que tantas pessoas tivessem uma relação de subsistência com o ato de recolha dos restos dos outros.

A opção de ir a vários pontos do país tem também interesse, porque para além de dar uma ideia global de uma mesma realidade, mostra um colorido nas suas palavras das pessoas que o constituem. Há uma busca dos sotaques das diferentes regiões francesas que não se percebe quando legendado, mas que para a autora é fundamental enquanto elemento de diversidade e de ligação às pessoas.

A forma como filma os outros é também bastante explícita neste filme, em que consegue uma aproximação e uma intimidade com os sujeitos que transparece nas

² Entrevista à TVE, 2005.

conversas mantidas e na espontaneidade da reflexão convocada nos momentos de encontro e partilha.

A relação da autora com os outros, o seu interesse genuíno em conhecer quem a rodeia e a abordagem pessoal que faz àquele que escolhe filmar são uma constante em toda a sua obra documental.

Uma das questões pertinentes que se poderá colocar é a de qual o peso e importância de uma relação de comprometimento com o outro na produção de filmes que tendo um discurso pessoal, subjetivo e poético trazem uma mais valia artística e reflexiva ao mundo e aos espectadores. De que forma esta relação pode influenciar o resultado fílmico e a recepção de quem o vê?

Na obra de Varda esta característica é por demais evidente e a auto inscrição nos seus filmes parte de uma necessidade de tomar a palavra em relação ao mundo e à realidade de uma forma comprometida, sensível, curiosa e aberta, que interpela o espectador a fazer parte dessa descoberta em que a autora nos conduz, através das suas dúvidas, curiosidades e reflexões.

BIBLIOGRAFIA

- Bruzzi, S. 2011. *Documentary, Performance and Questions of Authenticity*. Conferência Zdok. 11. Zurique: Zurcher Hochschule der Kunste.
- Buber, M. 2001. *Eu e Tu*. Trad. do alemão, introdução e notas por Newton Aquiles Von Zuben São Paulo: Centauro.
- Nichols, B. 2001. *Introduction to Documentary*. Indiana: Indiana University Press.
- Quart, B. and Varda, A. 1986-1987. *Agnès Varda: A Conversation*. Film Quarterly 40 (2). California: University of California Press .
- Rascaroli, L. 2009. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. New York: Wallflower Press.
- Sayad, C. 2013. *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*. New York: Tauris.
- Yakhni, S. 2001. *O Eu e o Outro no Filme Documentário: Uma possibilidade de Encontro*. Campinas: Unicamp.

FILMOGRAFIA

- Varda, Agnès. 2000. *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Cine-Támaris.

CINEMA DIRETO E AUTOBIOGRAFIA NOS ANOS 1970:

A PRODUÇÃO DO MIT FILM SECTION

Gabriel Kitofi Tonelo¹

Resumo: Proponho um exame das atividades práticas e teóricas que foram desenvolvidas no MIT Film Section, na década de 1970. O MIT Film Section foi o departamento de pesquisa, produção e inovação cinematográficas do Massachusetts Institute of Technology. Fundado em 1967, foi liderado por Richard Leacock e Ed Pincus. As atividades realizadas no departamento sugerem um ambiente vibrante concernindo avanços na área do cinema documentário. Advindos da tradição do cinema direto americano, tais estudantes / cineastas buscaram atualizá-la aos contextos dos anos 1970. O departamento foi responsável pela miniaturização do aparato cinematográfico em direção à possibilidade de um registro fílmico feito por uma equipe de uma pessoa só – o(a) próprio(a) cineasta. Essa inovação tecnológica serviu a um novo contexto ideológico e estilístico. A postura ‘mosca-na-parede’ deu lugar à ênfase na interação do realizador com os indivíduos filmados: especialmente pessoas com as quais mantinha-se vínculos afetivos. Influenciada por fenômenos como o feminismo dos anos 1970, a autobiografia tornou-se uma demanda urgente para o cinema documentário. Tais tópicos foram apresentados em artigos acadêmicos escritos naquela época pelos professores e ex-alunos do departamento. Pretendemos retratar a história do MIT Film Section e suas principais preocupações conceituais através de um exame de fontes primárias de informação, destacando suas contribuições para a cultura mais ampla do documentário.

Palavras-chave: Cinema Documentário; Documentário Autobiográfico; MIT Film Section; Ed Pincus; Cinema Direto.

Contacto: gtonelo@gmail.com

Introdução

O MIT Film Section foi o departamento de pesquisa, docência, produção e inovação cinematográficos do Massachusetts Institute of Technology (MIT). Fundado em 1967, o departamento foi liderado por Richard Leacock e Ed Pincus, ambos cineastas-chave do desenvolvimento do cinema direto estadunidense e responsáveis pelas principais atividades de docência e orientação do departamento. O período mais importante das atividades do MIT Film Section – no que concernem desenvolvimentos

¹ Gabriel Kitofi Tonelo é pesquisador em cinema documentário. Doutor (2017) e Mestre (2012) pela UNICAMP. Entre 2015 e 2016 foi pesquisador visitante do departamento Visual and Environmental Studies (VES) da Harvard University. Atualmente realiza estágio de pós-doutorado na Escola de Comunicação e Artes da USP (Bolsa FAPESP 2018/12740-2).

Tonelo, Gabriel Kitofi. 2020. “Cinema Direto e autobiografia nos anos 1970: A produção do MIT Film Section”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 144-151. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

acerca da noção de cinema documentário – acontece a partir de 1974, com o estabelecimento de um programa de mestrado com um foco predominantemente prático.

Em tal programa, os estudantes deveriam dominar as funções que fazem parte do núcleo duro de um discurso cinematográfico (registro de imagem e do som direto, como também da montagem), para que pudessem desempenhar uma ou todas as funções na construção de uma narrativa documentária. Para o recebimento do título, os estudantes deviam entregar um ou mais filmes feitos durante o curso, juntamente com uma ‘dissertação’ no qual justificavam as escolhas artísticas e metodológicas feitas nas obras.

Nessa nova configuração do cinema direto, na década de 1970, havia menos interesse em construir e oferecer conhecimento filmico sobre a história de indivíduos públicos ou personalidades proeminentes. Diferentemente, os filmes realizados no MIT Film Section evidenciam o interesse dos cineastas do departamento (tanto professores quanto alunos) em retratar situações intimamente ligadas às suas figuras individuais e privadas. A circunstância ideológica que dominava o momento fomentava a exploração de temas ligados ao desenvolvimento das liberdades individuais. Em particular o feminismo estadunidense da década de 1970, em continuação ao movimento pelos direitos civis, colocou em voga a noção de que o endereçamento de questões ligadas ao escopo privado poderia também referir-se ao escopo coletivo e político. Metodologicamente, o posicionamento da ‘mosca-na-parede’, assim como a subtração de elementos narrativos que revelassem a presença do cineasta na tomada fílmica – ambos axiomas da noção clássica de Cinema Direto – deu lugar à ênfase da participação de um cineasta na tomada, bem como à sua interação com as pessoas filmadas.

Buscava-se, portanto, construir e entregar conhecimento a partir da vida privada do(a) realizador(a) e do que a interação com as pessoas mais próximas a ele / ela poderia oferecer, frequentemente na esfera familiar. David Parry, um dos alunos / cineastas formados no MIT Film Section, aponta em sua dissertação final que se o cinema direto da década de 1960 poderia ser entendido pela metáfora da ‘mosca-na-parede’, a produção da década de 1970 seria metaforizada pela ‘mosca no espelho’. Parry aponta que, naquele momento, a “verdade subjetiva tornou-se o espécime mais nobre para análise, e a autobiografia torna-se quase que um ‘cartão de visitas’” (Parry 1979, 6, tradução do autor). A relação entre o (a) cineasta e o ‘Outro’ familiar, dessa forma, torna-se o alicerce da produção de conhecimento em narrativas documentárias.

Confirmando o vínculo com a tradição do cinema direto estadunidense, o som sincrônico (*sync-sound*) era uma condição irrevogável para os filmes realizados no

MIT Film Section. Entretanto, novas tecnologias foram desenvolvidas no departamento, que engajaram a possibilidade de um registro imagético-sonoro sincrônico realizado por uma equipe de uma pessoa só. A experiência de filmar *solo*, incorporada pela maior parte dos professores e alunos do MIT Film Section, implicava uma imersão em potencial dos laços afetivos íntimos entre o(a) cineasta e as pessoas que faziam parte de seu universo cotidiano, no momento da tomada.

Essas abordagens podem ser vistas em diversos dos filmes feitos no departamento, como *Premature* (1979), de David Parry, sobre o nascimento prematuro da primeira filha do cineasta, e a influência dessa situação em sua vida familiar e doméstica. Em *Mom* (1976), de Mark Rance, no qual o cineasta tematiza a mudança na sua estrutura doméstica, com a saída de sua mãe do ambiente familiar, em uma busca por ambições profissionais deixadas de lado. Há, também, o caso de Ross McElwee, o mais conhecido cineasta que passou pelo MIT Film Section. McElwee filma o material para seu primeiro documentário autobiográfico, *Backyard*, quando era estudante no departamento, e completa o filme alguns anos depois, em 1984. E, sobretudo, *Diaries (1971 – 1976)* (1980), de Ed Pincus, um diário fílmico realizado ao longo de cinco anos, e que retrata um período marcado por experimentações na atmosfera doméstica, familiar e social do cineasta. *Diaries* pode ser encarado como o marco do MIT Film Section, no que diz respeito à metodologia fílmica que estava sendo desenvolvida no departamento, e também na relação entre Cinema Direto e Autobiografia dessa mesma circunstância.

Ed Pincus e a defesa do alicerce conceitual do cinema direto

Algumas fontes bibliográficas publicadas na década de 1970 podem trazer mais clareza à maneira através da qual a produção do MIT Film Section se insere em um ‘estado-da-arte’ mais amplo da noção de Cinema Documentário naquele momento. Pode-se questionar, então: se a noção clássica de Cinema Direto estadunidense sugere uma postura observacional ou não-interventiva da parte de um(a) cineasta em relação às pessoas filmadas, como então as proposições autobiográficas do MIT Film Section poderiam se relacionar conceitualmente a esse fenômeno? Ademais, como poderiam essas proposições se aproximar ou se distanciar de outras propostas de reflexividade que existiam naquele período?

Os escritos e as entrevistas de Ed Pincus podem ser vistos como algumas das referências mais importantes para o entendimento dessas questões. Uma dessas fontes surge em um debate indireto travado entre Pincus e o cineasta francês Jean Rouch na

compilação de entrevistas *Documentary Explorations*, realizadas pelo autor estadunidense G. Roy Levin (1971). O livro de Levin foi publicado em 1971, oito anos após o congresso organizado em 1963 pela ORTF, o Ofício de Radiodifusão Televisão Francesa, em Lyon, que reuniu os principais representantes do documentário moderno francês e estadunidense naquele momento. A compilação de Levin se revela uma interessante peça de documentação histórica pois sugere a existência de uma disparidade epistemológica – ainda bastante tensa – entre ambos os grupos, mesmo no cenário da década de 1970.

O conflito ideológico entre Jean Rouch e Ed Pincus emerge da apreciação do documentário *Titicut Follies*, de Frederick Wiseman, realizado alguns anos antes, em 1967. Em sua entrevista, o autor pergunta a Jean Rouch a respeito do filme de Wiseman, a que o diretor francês diz ter reagido com ‘horror’:

“Aquilo significa que temos de suprimir este sistema policial? Ou que se deve permanecer em um hospital psiquiátrico? Significa que aquele hospital, em particular, é uma desgraça? Não é óbvio. Talvez seja óbvio para os americanos, mas não para estrangeiros. (...) É um pouco como se você fosse a um hospital para crianças retardadas e não mostrasse nada além disso. Há uma fascinação com o horror aqui. Por exemplo, um filme sombrio como *Noite e Neblina* é um filme profundamente humano precisamente porque existe a narração, porque há uma mão que guia. Em *Titicut Follies* não existe nenhuma, é um relato certificado, que poderia talvez ser interpretado como um relato cínico e sadomasoquista” (Levin 1971, 141-142, tradução do autor).

A crítica de Rouch a *Titicut Follies* é endereçada a Ed Pincus na entrevista realizada com o cineasta para o mesmo livro. Pincus rejeita fortemente as observações do cineasta francês:

“Em primeiro lugar, acho que Jean Rouch tem mais expectativas em relação aos cineastas do que eu tenho. Olhe, Wiseman estava preocupado o suficiente em ir lá e passar alguns meses em Bridgewater. Não sei quanto a você, mas eu não

conseguiria passar três meses lá (...) Eu não estou interessado na solução de Frederick Wiseman para o problema, porque acho que ele não é capaz de dá-la. Não acho que seja problema dele. No nível mais primário, temos primeiro de *ver* as coisas – este é um exemplo de como fazer calúnia (em relação ao filme), quando ninguém nem ao menos tinha visto aquilo antes. A outra coisa é que eu acho que Rouch... eu vi apenas um de seus filmes, *Chronique d'un été*, e achei simplesmente horrível. Eu achei o nível de envolvimento dele pretensioso e risível. Eu achei aquele andar pelo corredor, conversando com seu assistente e discutindo um sistema de arte, realidade e atuação, obnoxious. Toda a sua noção de cinema é uma realidade totalmente criada para a câmera, criada pelo cineasta. A realidade tem o menor dos papéis em seu filme” (Levin 1971, 367, tradução do autor).

Nos anos 1970, a crença na possibilidade de uma ‘objetividade filmica’ dava sinais de desgaste, mesmo entre diversos cineastas do cinema direto estadunidense, como os próprios Ed Pincus e Frederick Wiseman. Por causa disso, é possível lançar o questionamento: se Pincus revela um interesse nos desdobramentos do Cinema Direto na década de 1970, em direção à desconstrução do mito da objetividade, assim como mostra-se propenso a uma postura mais participativa do cineasta na narrativa documentária, bem como em uma possível exploração de seu universo privado como matéria-prima temática para os filmes, por que ele teria realizado uma crítica tão vigorosa de *Crônica de um Verão*? Por que, para Pincus, o envolvimento de Jean Rouch no filme soaria “pretensioso e risível”? Por que a realidade teria “o menor dos papeis” no filme de Rouch?

É interessante pensar que a crítica de Pincus reflete sua posição dentro da tradição do cinema direto estadunidense, refletindo valores que são pouco ou não-negociáveis ao se considerar suas origens cinematográficas. Como mencionado, mesmo que Pincus e outros cineastas, naquele momento, tivessem um ponto-de-vista crítico sobre a consideração do cinema direto como sendo apto a representar a realidade ‘objetivamente’, ainda há um apreço pelo registro de eventos e de pessoas a partir de uma observação paciente, assim como também há um desgosto por situações deliberadamente provocadas para a câmera.

Parece haver uma reverência em considerar que o mundo executa complexas operações, independentemente da presença da câmera. Para cineastas do cinema direto, como Pincus, há um grande desafio em registrar a realidade em seu funcionamento, respeitando o *ballet* das interações naturais entre os seres e a realidade material ao redor deles. É por isso que, para Pincus, a narrativa de Frederick Wiseman sobre Bridgewater não é um fato dado – como Jean Rouch parece reivindicar. Pincus parece enfatizar que o trabalho do cineasta reside em entender, capturar e reconstruir uma espécie de *fluxo* da realidade ao qual ele teria sido exposto por um longo período. Tendo sucesso nessa empreitada, um cineasta seria capaz de criar uma narrativa que tenta reconstruir uma experiência vivida, uma espécie de “sensação de estar lá” – expressão frequentemente utilizada por Richard Leacock e que dá título à sua autobiografia – oferecida como liberdade interpretativa para os espectadores.

A crítica de Pincus ao documentário moderno francês reaparece alguns anos depois, em um artigo publicado em 1977, “New Possibilities in Film and the University” (Pincus 1977), no qual o cineasta discute as atividades que estavam acontecendo no MIT Film Section. Nas palavras de Pincus:

“Os cineastas franceses nunca experimentaram de verdade com a possibilidade de filmar o mundo independentemente da presença da câmera. Desde o início, o cinema deles reconhecia a câmera como uma ruptura do fluxo da realidade. (...) Pode-se indagar o que teria acontecido se a busca (deles) pela autenticidade no documentário tivesse sido inspirada pelo Cinema Direto estadunidense, com sua tradição de espontaneidade e do mundo independente à presença da câmera. Quando mais tarde os cineastas estadunidenses tentaram examinar a influência da câmera no mundo, eles portavam uma tradição que tinha, em certa medida, testado as possibilidades da câmera tentando não provocar uma ruptura nele (no mundo)” (Pincus 1977, 177-178, tradução do autor).

As palavras de Pincus nos provém meios para o entendimento sobre o ‘Cinema Direto Autobiográfico’ que estava sendo desenvolvido no MIT Film Section. No momento desses escritos, Pincus tinha acabado de filmar *Diaries* e se encontrava no hiato de cinco anos entre o final das filmagens e o processo de edição do filme. Suas

reivindicações apontam para o tipo de preocupação artística e metodológica que é revelado em sua obra.

Diaries apresenta uma qualidade distinta da relação autorreflexiva entre cineasta e câmera que, no seu caso, culmina em uma abordagem autobiográfica. Ao contrário do que fora apontado em relação ao documentário francês – especialmente, nesse caso, a *Crônica de um Verão* – Pincus entende que no caso do Cinema Direto autobiográfico, a presença, ou a ênfase, da câmera e da figura do cineasta na tomada fílmica não se traduz em uma ruptura total do fluxo da realidade. Em *Diaries*, Pincus buscava explorar a adição do elemento ‘câmera’ à sua atmosfera doméstica, social e familiar. O desafio, nesse caso, seria o de engajar a intenção de realizar um diário fílmico às nuances de sua vida individual pelo período de cinco anos. Há, portanto, um ‘caldeirão pré-fílmico’ que compõe a circunstância à qual sua abordagem metodológica se engaja.

A autora Susanna Egan, em artigo publicado em 1994, “Autobiography as Interaction” (Egan 1994), toca essa questão ao analisar documentários autobiográficos que, como procedimento metodológico, “posicionam a vida pré-textual como controladora do texto e utilizam o meio fílmico bastante explicitamente como maneira de registrar as surpresas da contingência” (Egan 1994, 611, tradução do autor). Pode-se sustentar que a abordagem de Cinema Direto autobiográfico de *Diaries* é uma das principais pioneiras no teste dessa possibilidade, também experienciada por outros filmes feitos no MIT Film Section.

No filme de Pincus, o cineasta e sua esposa Jane vivem uma circunstância ideológica particular, criando dois filhos pequenos em meio aos movimentos pelas liberdades individuais e às experimentações nos âmbitos familiares, matrimoniais e laborais. A esse cenário potencialmente instável por si só, adiciona-se o fator ‘Ed Pincus e sua câmera’, que interage e entra em vibração com os outros elementos que fazem parte dessa circunstância doméstica particular. Ao longo dos cinco anos de sua empreitada, Pincus sublinha narrativamente as diferentes maneiras nas quais a presença da câmera e de sua ‘intenção fílmica’ relaciona-se com e afeta o curso de sua vida privada.

Em conclusão, a empreitada de Pincus em *Diaries* busca evidenciar, dessa forma, uma abordagem metodológica na qual a câmera não seria responsável pela criação de uma situação totalmente nova mas, sim, por uma flexão do comportamento entre cineasta e pessoas filmadas que, narrativamente, pode adquirir contornos

complexos. A relação cineasta-câmera-mundo testada por *Diaries* seguiria o mesmo ‘respeito’ pela tradição do Cinema Direto estadunidense, no que concerne à intenção de preservar as operações do mundo em funcionamento, porém flexionada pela presença da câmera e da intenção autobiográfica.

Em termos gerais, essas são as diretrizes seguidas pelos documentários autobiográficos e cineastas-autobiógrafos relacionados à região de Boston / Cambridge. Essa abordagem tem sua gênese na experiência do MIT Film Section e ainda é preservada por diversos cineastas baseados na região e em suas universidades.

BIBLIOGRAFIA

- Egan, S. 1994. *Encounters in Camera: Autobiography as Interaction*. Modern Fiction Studies 40. 3.
- Levin, G. 1971. *Documentary Explorations. 15 Interviews with Film-makers*. Garden City: Doubleday.
- Parry, D. 1979. *Personal Cinema in Family Crisis Situations*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Pincus, E. 1977. *New Possibilities in Film and the University*. Quarterly Review of Film Studies 2. 2.

FILMES E CINEASTAS SINGULARES

DA LITERATURA DE VIAGEM AOS ROAD MOVIES. ALICE NAS CIDADES: A REPRESENTAÇÃO DOS ESPAÇOS EM TRÂNSITO

Rose May Carneiro¹

Resumo: Por meio da viagem e do ato de viajar, os filmes de Wim Wenders percorrem estradas repletas de temas existenciais que nos ajudam a refletir a condição humana, na contemporaneidade, tratada pelos assuntos culturais. Nas suas paisagens áridas e impactantes, seus personagens ligam-se às questões como a busca da identidade, a incomunicabilidade do homem no mundo contemporâneo, a poesia, a solidão, os silêncios, os grandes espaços vazios, além da reflexão sobre a transitoriedade da imagem que perpassa a pintura, a fotografia, os gêneros, como o da paisagem, até chegar na transitoriedade do cinema.

Palavras-chaves: Wim Wenders; Fotografia; Cinema; *Road Movies*; Viagem; Identidade.

Contacto: rosemay@unb.br

Introdução

Desde cedo, já nos deparamos com uma imaginação fértil e um desejo de independência narrado nas fábulas infantis: “pela estrada afora eu vou bem sozinha...”. Pegar a estrada, ir rumo ao inesperado, ao desconhecido, é um desejo que nos acompanha.

Os teóricos da literatura perceberam isso e criaram o conceito intitulado romance de formação (*Bildungsroman*). O romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), é um dos prenúncios desse gênero cujo “conteúdo é a educação dos homens pra a compreensão prática da realidade” (Lukács 2009). Foi ele que cunhou a fórmula paradigmática que mostra a vida, os hábitos e costumes do povo alemão.

A literatura de viagem é um gênero literário que consiste, geralmente, em uma narrativa acerca das experiências, descobertas e reflexões de um viajante durante o seu percurso. Narrativas como *Odisséia*, de Homero, datadas da Antiguidade Clássica ou *Viagens* de Marco Pólo, em plena Idade Média, trazem consigo o olhar de jornadas

¹ Fotógrafa, Cineasta e Professora Adjunta da Universidade de Brasília – Faculdade de Comunicação – Coordenadora de Extensão – DAP – Audiovisual. É, também, pesquisadora do grupo Narrativas e Experimentações Visuais. Leciona, atualmente, Seminários de Direção de Fotografia e Documentário 2.

Carneiro, Rose May. 2020. “Da literatura de viagem aos *road movies*. *Alice nas Cidades*: A representação dos espaços em trânsito”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 153-164. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

que despertam a curiosidade de quem acompanha as aventuras por eles contadas. Uma perspectiva um pouco mais factual – mas não menos criativa – são as cartas de Pero Vaz de Caminha e Américo Vespúcio e a descoberta das Américas.²

A Renascença, também conhecida como Era dos Descobrimentos, criou um cenário favorável para a Europa em meio às artes e às ciências em pleno século XVI. O texto fundamental da chamada *travel writing* é de Richard Hackluyt (1552-1616) – *Voyages* (1589), em que relata as descobertas realizadas pela Inglaterra em pleno momento de expansão marítima.

Com o passar dos séculos, o gênero literário cria novos adeptos. Os impérios se expandem (principalmente Inglaterra e França) e chegamos ao século XIX com viajantes que aliam a literatura à ciência, incluindo o estudo de novas paisagens com a fauna e a flora consideradas ‘exóticas’, revelando nas entrelinhas o pensamento eurocêntrico dominante.

No século XX, toda a vivência antropológica apoiada na cartografia e no espírito investigativo dos autores que se desenvolveu com o passar dos anos fez com que a literatura de viagem encontrasse o seu apogeu nas décadas de 70 e 80, sobrepujando o romance, uma vez que se utilizava de personagens e de um ritmo da narrativa, muitas vezes, baseado em fatos reais.

Por meio dela, o exterior chama, mas o exterior só chama porque o interior escuta. Existe, de fato, uma ambiguidade entre a ficção e ‘a realidade’. O viajante-narrador se encontra nessa poética do devaneio. Ser é estar. Se ele está aqui, é porque ele é. Assim como James Joyce, ele olha por dentro e vê. Baudelaire também dizia que o homem é um ser vasto porque tem o mundo dentro de si. Só por esses aforismos, percebemos o quanto essa literatura nos instiga.

Desde então, a literatura de viagem delimita seu espaço dentro dos gêneros textuais atraindo um público de perfis variados, despertando o interesse na leitura de relatos de terras longínquas, com os seus embates, desafios e imprevisibilidades. O cineasta alemão Wim Wenders, desde pequeno, foi atraído por esse tipo de literatura. A *Odisséia*, de Homero, e os textos de Goethe instigaram o seu olhar.³ As narrativas de viagem remontam às jornadas ancestrais da humanidade, às raízes nômade. As pinturas milenares de Lascaux (França) ou Altamira (Espanha), por exemplo, já seriam

² Informação extraída do site: <<http://www.livrosepessoas.com/2011/07/29/o-que-e-literatura-de-viagem/>>

³ O cineasta conta um pouco dessa influência no documentário produzido pelo Goethe Institut (2007) – *Aquele que saiu a procura. Os primeiros anos de Wim Wenders*.

registros representativos dessa paisagem. Paisagem cheia de vazios e vestígios de uma humanidade que os personagens de Wenders insistem em contemplar.

Os primeiros *road movies*

No cinema (Strecker, 2010, 251), os primeiros *road movies* traduziam a descoberta de novos territórios ou a expansão das fronteiras. *Rastros de Ódio* (*The Seachers*, 1956) clássico de John Ford estrelado por John Wayne, já representava um país que criava a sua identidade a partir da expansão em direção ao oeste, após a Guerra Civil. Nesse *western* podíamos perceber a representação de uma identidade em construção; já em outros filmes mais recentes, vemos a representação de identidades em transformação. No caso, esses filmes exploram as paisagens sociais mas, acima de tudo, os seus personagens buscam uma liberdade pessoal. É o caso, por exemplo, de *Curva do Destino* (*Detour*, 1945), clássico filme *noir* do diretor americano de origem austríaca Edgar G. Ulmer, antigo assistente de Murnau. Já *Sem Destino* (*Easy Rider*, 1969), de Dennis Hopper, seria a perda da inocência durante o período do Vietnã.

A estrada é um tema permanente na cultura Americana. Ela define o espaço entre a cidade e o campo. É um vazio expandido, a tabula rasa, a última fronteira verdadeira (Dargis *apud* Strecker, 2010, 1). Nos anos 40, a estrada serviu prontamente aos filmes como uma espécie de rota simbólica para traçar uma identidade nacional unificada frente ao regional, racial, étnico e às diferenças de classe que a guerra tornou aparente, e, mais potencializada, por mostrar como a cultura popular deu aos Estados Unidos a sua coerência de ‘América’, a casa de todos (Coan & Hark, 1997, 114).

Na campanha publicitária do filme *Easy Rider*, em 1969, estava exclamado em letras garrafais: “Um homem saiu a procura da América e a podia ter achado em qualquer lugar”, e isso nos lembra um sentimento condensado que pode ser associado ao projeto ideológico de um *road movie*, certos esquecimentos que a narrativa de viagem, especificamente, reconta. O *road movie* é, nesse sentido, como o musical e o *western*, um gênero de Hollywood que captura a peculiaridade dos sonhos americanos, as tensões e ansiedades, mesmo quando são importados pela indústria cinematográfica de outras nações.

A estrutura dos *Road movies*

Ao longo das leituras do *The Road Movie Book* (Coan & Hark 1997) percorri toda a trajetória e a estrutura dos *road movies*, e, por fim, destaquei e a resumi em quatro particularidades:

1) a narrativa da estrada responde a uma quebra da unidade familiar, “aquela edípica peça central da narrativa clássica”, e então testemunha a consequência da desestabilização da subjetividade do homem e empoderamento masculino;

2) os acontecimentos se dão ao redor das personagens: o mundo histórico é sempre muito mais do que um contexto, e os objetivos ao longo da estrada são geralmente ameaçadores e fisicamente agressivos;

3) o protagonista da estrada se identifica com os significados de um transporte mecanizado, o carro ou a motocicleta, que se tornam a única promessa pessoal em uma cultura de reprodução mecânica;

4) trata-se de um gênero tradicionalmente focado, quase que exclusivamente, nos homens e na ausência de mulheres. A estrada promove ao homem uma fantasia escapista ligando masculinidade à tecnologia e a definindo como um espaço de resistência ao que contempla às responsabilidades domésticas: vida do lar, casamento e emprego.

Para Strecker (2010, 25), o gênero *road movie* tem muito a ver com um mergulho no desconhecido, com a jornada de descoberta; e é parente da literatura de aventura. Em certa medida, uma expressão contemporânea do romance de formação.

Assim como nas comédias de Frank Capra, o romance e o reestabelecimento de um consenso democrático dominou a estrada nos filmes de Hollywood nas décadas de 30 e 40, conforme visto nos filmes: *Fugitive Lovers* (Richard Boleslawski, 1934), *Sullivan's Travels* (Preston Sturges, 1941), *Saboteur* (Alfred Hitchcock, 1942) e *Without Reservations* (Mervyn LeRoy, 1946). Quando Jean Baudrillard comparou a moderna cultura americana com “espaço, velocidade, cinema e tecnologia”, ele poderia facilmente acrescentar que o *road movie* é um emblema máximo dessa cultura. A estrada sempre foi um tema persistente na cultura americana. O seu significado está relacionado com a mitologia popular e a história social, retoma a fronteira nacional do ethos, mas foi transformado pela interseção entre a indústria do cinema e a indústria automobilística do século XX (Coan & Hark, 1997, 1). A partir dali, a narrativa dos filmes é conduzida estrada afora pelo percurso dos seus personagens motorizados. Pressupõe-se que uma mudança crucial de paradigma no gênero ocorreu nas décadas

seguintes à Segunda Guerra Mundial, quando a estrada e o filme de estrada foram ambos mediados pela publicação do *On the Road*, em 1957, pelo Jack Kerouac. Estar na estrada, não importa se chegando ou partindo, define uma experiência do pós-guerra americano. É por isso que eles chamam as estradas de *freeways*. Por esse caminho significa que você pode ser livre na América.

De acordo com Corrigan (*apud* Coan & Hark, 1997, 2), o *road movie* é muito mais do que um fenômeno do pós-guerra. Algumas revoluções sociais ajudaram a definir esse período (1969) na América, incluindo a liberação feminina, direitos civis e outras manifestações da juventude, além do aumento gradual do envolvimento dos americanos na Guerra do Vietnã.

As aventuras do personagem Sal Paradise, mais do que nunca, assemelhava-se com aqueles filmes de estrada pré década de 50, onde a imprevisibilidade e sorte que surgiam na estrada significavam que chegar até um destino dependia da gentileza e dos veículos motorizados de outros; por exemplo, como as caronas e viagens de ônibus.

Embora a estrada sempre tenha funcionado no cinema como um espaço alternativo onde o isolamento do *mainstream* permite várias experiências transformadoras, a grande maioria dos filmes de estrada, feitos antes dos anos sessenta, preferiram imaginar uma reintegração final dos viajantes na cultura dominante. Alguns errantes perpétuos de 1930, sendo o mais famoso Tom Joad (Henry Fonda) de *Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, John Ford, 1941), podem emergir no gênero, e outros desafiadores da lei podem perecer nas leis da sociedade que não perdoa, como no casal fora da lei (Henry Fonda e Sylvia Sydney) em *Só se vive uma vez* (*You Only Live Once*, Fritz Lang, 1937), mas esses casos são exceção. Mais paradigmático do clássico filme de estrada é *Aconteceu uma noite* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934), o grande ganhador do Oscar de 1934. Sua protagonista Ellie Andrews (Claudette Colbert) foge da opressão de sua origem rica e busca a sua libertação na normalidade das pessoas que encontra pela estrada, mais notavelmente no seu inesperado companheiro, o jornalista Peter Warne (Clark Gable).

Os casais são uma configuração dominante nos filmes de estrada, assim como nos filmes de Hollywood em geral. O filme de estrada confia em um casal por razões práticas do próprio contar da história. Duas pessoas em um banco da frente de um carro são perfeitas para um fácil enquadramento clássico, além de deixarem o diálogo fluir. No confinamento do espaço do carro, a acomodação compartilhada, o almoço na

cabine, além dos possíveis sofrimentos e desesperos que criam uma intimidade e fazem o argumento do conflito surgir rapidamente.

Normalmente, os filmes mais interessantes desse gênero são justamente aqueles em que a crise de identidade do protagonista da história reflete a crise de identidade de uma cultura, de um país. A chave ficcional serve também de metáfora para uma sociedade à procura de uma identidade própria. O filme *Easy Rider* (1969), por exemplo, é um marco dessa filmografia da contracultura. Peter Fonda e Dennis Hopper viajam de moto pelo sul e sudoeste dos Estados Unidos com o objetivo de desvendar um país e, ao mesmo tempo, em busca das suas liberdades pessoais.

O cineasta Walter Salles (*apud* Strecker, 2010, 252) acredita que nesses filmes o que é sentido é sempre mais importante. Silêncios são valiosos, ao contrário dos filmes comerciais, onde ações são criadas a cada três minutos para atrair a atenção do espectador. Ainda de acordo com Salles, o *road movie* deve obedecer apenas uma regra: acompanhar as transformações dos personagens em confronto com a realidade. No caso, a câmera deve acompanhá-los com leveza, à maneira dos documentários. Muitas vezes, os limites entre a ficção e a realidade acabam sendo rompidos, com o objetivo de se contar uma história. Para ele, não há mais verdade objetiva, mas a verdade da observação. Não há mais o exterior (o mundo) e o interior (sua representação imaginária), mas apenas o filme, que é a síntese do mundo e da imaginação do cineasta.

Walter Salles ainda nos conta um dos seus mais importantes aprendizados quando assistiu a *Alice nas Cidades* (*Alice in den Städten*, Wim Wenders, 1974): em cinema o que é invisível é mais importante do que é visível. O que se sente é mais importante do que aquilo que se verbaliza (Strecker, 2010, 252). Nesses filmes de palavras contidas e gestos minimalistas, as sensações transbordam pela troca de olhares entre as personagens, pelo monólogo interior que, às vezes, invade o som diegético do enquadramento, além da própria composição da fotografia repleta de vazios que, propositalmente, deixa os espaços livres para o espectador sentir e, ao mesmo tempo, pensar.

Wim Wenders foi um dos grandes renovadores da linguagem cinematográfica nos anos oitenta. Levou a experiência formal dos Cinemas Novos dos anos 60 um passo adiante, para a paisagem americana, a partir dos anos 70. Apaixonado pelo cinema clássico dos Estados Unidos, em especial pelo *western* e pelo filme *noir* dos anos quarenta e cinquenta. É interessante observarmos que nos filmes do gênero

western a idéia de viagem é uma constante. Os vaqueiros atravessam longas extensões de território com o gado; as diligências cortam as estradas ermas, parando em algumas parcas estalagens, além das caravanas que percorrem as planícies inóspitas. Wenders, ao seu modo, reinventou, conceitualmente, os filmes de estrada. O filme *Alice nas Cidades* foi a sua primeira incursão no gênero. A partir dele, Wim Wenders encontrou a sua própria caligrafia no cinema.

Lugares e não lugares, conforme definiu o antropólogo Marc Augé, nos contam histórias e dizem muito sobre nós mesmos. Esses lugares transitórios instigam o nosso olhar e denotam, ao mesmo tempo, a identidade cultural de um país, além da estética de um gênero cinematográfico.

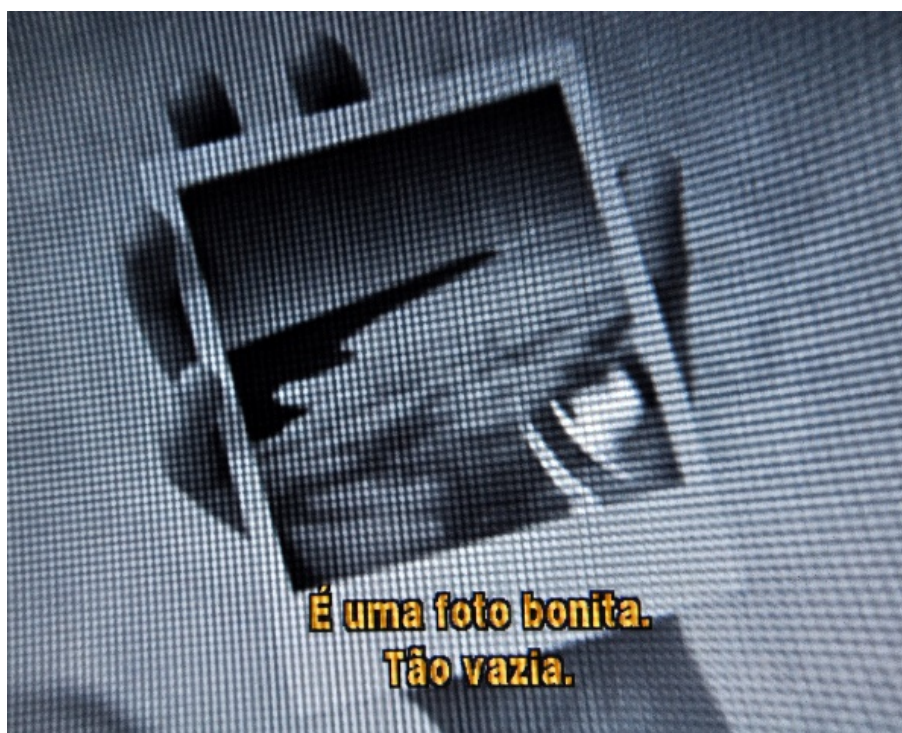


Imagem 1 – A fotografia tirada por Phil surge na mão de Alice

Em *Alice*, Wim Wenders deu início a sua trilogia de *road movies* (filmes de estrada). O filme é baseado nas primeiras viagens de Wenders às Américas, além de ser muito influenciado pela cultura americana e toda a força simbólica que a estrada (*freeway* – caminho livre) tem nela. É uma espécie de tentativa desse cineasta alemão de se sentir pertencendo a um mundo americano. Ao menos, contar uma história daquilo que viu, sentiu e experimentou. Normalmente, as histórias de Wenders

começam sempre com lugares, cidades, paisagens ou ruas. Um mapa também pode ser um bom argumento para ele.

A sinopse do filme se desenvolve da seguinte forma: Um jornalista alemão chamado Phil Winter (Rüdiger Vogler) está com um tremendo bloqueio para escrever um artigo sobre os Estados Unidos e sem muito êxito, ele decide retornar à Alemanha. No balcão da companhia aérea, ele conhece uma mulher alemã e sua filha Alice (Yella Rottländer), de nove anos. A partir daí, inicia um confronto entre um personagem adulto, um jornalista que, forçosamente, vira um fotógrafo errante ao descobrir a paisagem dos Estados Unidos, e uma criança, Alice, menina que foi deixada pela mãe e está em busca de seus parentes, do seu passado. No entanto, a única coisa que ela possui é uma fotografia da casa da avó. A falta de raízes e a crise de identidade são os fios que vão compor o tecido virtuoso de um novo recomeço.

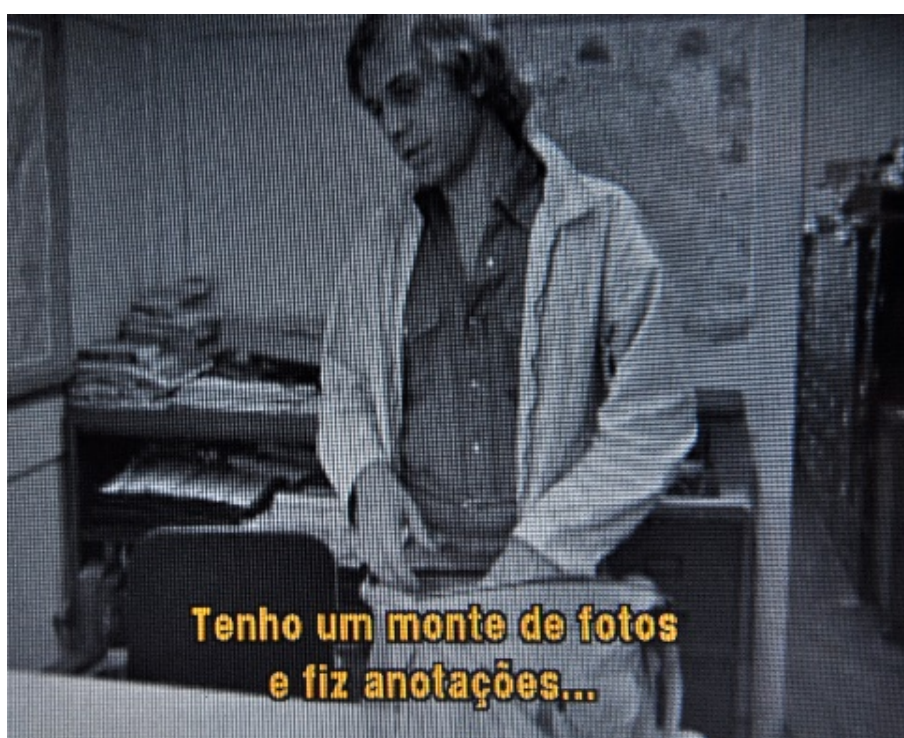


Imagem 2 – Phil leva as fotos para o editor da revista

Todo filmado em preto e branco e em 16 mm, *Alice nas Cidades* foi considerado por muitos como um dos melhores filmes de Wim Wenders. Um filme inspirado pelo existencialismo, que nos mostrou que viver é ficar se equilibrando, o tempo todo, entre escolhas e consequências, com um cenário naturalista, cheio de poesia, lirismo e filosofia.

A estrada é personagem

Podemos dizer que a grande personagem do filme é a estrada entremeada pela paisagem urbana e a forma como ela se apresenta ao olhar, e como e até que ponto ela se materializa em imagem. Todo deslocamento, a viagem, na verdade, ganha contornos de transformação. Trata-se de uma busca: busca das suas raízes, das identidades, por imagens que se desdobram em uma história.



Imagem 3 – Philip Winter observa a fotografia que tirou

Em *Alice nas Cidades*, o começo de tudo é um longo *travelling* que nos leva até a imagem do céu pontuado por um avião, e, em seguida, retorna para praia. A atmosfera sonora inicial do filme nos é dada por meio de um ruído, insuportável, do motor de um avião e, em seguida, pelos sons quase hipnóticos das ondas do mar. Há um corte sonoro para a guitarra arpejada dos Can,⁴ já o horizonte forma uma linha que é rapidamente contrastada no corte do plano seguinte com o *travelling* vertical que nos apresenta o personagem Philip Winter debaixo de um pontão de madeira, o mesmo *boardwalk* sobre o qual ele cantará, depois de tirar mais uma fotografia das ondas do mar, a sua dura realidade com a Polaroid:

⁴ Banda alemã de rock experimental.

*Under the boardwalk
Down by the sea
On a blanket with my baby
That's where I want to be⁵*

Já quase no final do filme, Wenders faz um plano aéreo de Phil e Alice à janela do trem. Ali, mais uma vez, ele nos remete a arqueologia do cinema, da tela que se move e leva junto com ela a transformação da paisagem. Em seguida, subimos em um *travelling* vertical, cada vez mais alto, até o enquadramento abranger todo o trem, o rio e as montanhas, estamos de volta ao avião do primeiro plano do filme, só que desta vez a perspectiva é inversa. No primeiro plano do filme, o *travelling* vertical desce do avião até encontrar o Winter, sozinho, sentado na areia da praia, embaixo de um pontão. Mais uma vez, o cineasta nos dá a noção dos deslocamentos. O deslocamento da narrativa entre as paisagens, das identidades das personagens, dos movimentos de câmera e da própria estrutura transitória do *road movie*.



Imagem 4 – Alice e Phil na janela do trem

⁵ Sob o calçadão / à beira-mar / em um cobertor com meu bebê / é onde eu quero estar (The Drifters, 1960, tradução nossa).

A história ganhou asas e voou. Com ela assistimos à transformação da dúvida, da angústia, da depressão e do medo (o “medo de ter medo” como disse Winter à Alice) em ação, esperança, movimento. Este movimento é também parecido com a novidade que o cinema representa em relação à fotografia Polaroid e tantas outras linguagens (televisão, vídeo, imagem digital, etc) que hoje, por mais ameaçadoras que sejam ao cinema, não deixam de ser recorrentes.

Mais uma vez, o protagonista da história e o realizador sofrem transformações similares. Com o filme Wenders ganhou definitivamente estatuto no cinema alemão, mas a diferença é que este filme marcou a filmografia do cineasta pela abordagem sensível com as personagens, na confiança que ele depositou no valor metafórico da viagem, na relação que estabeleceu com a imagem de cinema. Ao seu modo, soube usar a enumeração exaustiva de cidades americanas e alemãs para marcar um ponto na história do seu cinema. Um cinema influenciado fortemente pela iconografia norte-americana, mas que confia no uso ponderado e significativo do enquadramento, onde o *travelling* predomina contrariando o plano fixo, afastando-se de uma fotografia banal para abarcar a poesia das imagens em movimento.

Na poética de Wenders, a fotografia pontua todo o filme. Não apenas no encadeamento natural (sintagma) das fotos em movimento do cinema, mas também por meio das fotos instantâneas tiradas por Phil que são bastante representativas de um mundo diluído pelo imediato, por uma experiência vazia de mundo, que se revela e, rapidamente, se esvai. Assim como as paisagens, nada é perene, tudo é móvel, líquido e transitório. A verdade é sempre questionável, mas a estrada é um caminho a ser percorrido para aqueles que não tem medo do desconhecido, do anseio por novas descobertas, de se lançar.

BIBLIOGRAFIA

- Augé, Marc. 2010. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus.
- Benjamin, Walter. 1987. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, v. 1.
- Cícero, Antônio. 2012. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Coan, Steven & Hark, Ina. 1997. *The Road Movie Book*. Routledge: Londres.
- Corrigan, Timoty. 1991. *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*. New Jersey: Rutger University Press.
- Cotton, Charlotte. 2010. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

- Deleuze, Giles. 1985. *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Dias, Karina. 2010. *Entre Visão e Invisão: Paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: UnB.
- Lukács, Georg. 2009. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- Strecker, Marcos. 2012. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha.
- Wenders, Wim. 1990. *A lógica das imagens*. Lisboa: Edições 70.

VESTÍGIOS DE FOUCAULT NO JOGO POP DE SPIELBERG:

A APRESENTAÇÃO DE WADE WATTS

Cassia Cassitas¹

Resumo: Há categorias de filmes capazes de absorver a atenção e influenciar os mais diversos grupos e faixas etárias. O presente artigo se propõe a analisar como a introdução do filme *Jogador Nº 1* (*Ready Player One*, Steven Spielberg, EUA, 2018) adota essa prática ao incorporar elementos marcantes da cultura pop do final do século XX. Se o título, baseado no romance de estreia de roteirista Ernest Cline, remete ao gênero ficção científica presente nos jogos eletrônicos, a produção ultrapassa a narrativa previsível. Entrelaçada a questões mundanas como disputas pelo pódio e enriquecimento, a diversidade desponta como o grande tema. As diferenças ultrapassam os loucos, homossexuais e prisioneiros abordados na obra de Michel Foucault, para convidar a sociedade do século XXI à importante reflexão, sob a ótica do autor, sobre a estética da diferença em meio à explosão de párias, ou como proponho demonstrar, o movimento em direção à convergência de individualidades.

Palavras-chave: Foucault; Spielberg; *Jogador Nº 1*; Diversidade; Convergência

Contacto: contato@cassiacassitas.com.br e cassiacassitas@gmail.com

Introdução

Hollywood parece ter descoberto o fascínio que o futuro próximo-distante exerce sobre mentes prontas a embarcar numa ficção a alguns passos da realidade. Como as pilhas cinzentas apresentadas de Columbus, Ohio, num distante ano de 2045, e suficientemente próximas da realidade distópica dos complexos habitacionais populares de 2018. A aproximação revela drones, muitas antenas e nenhum tijolo.

O que à primeira vista assemelha-se a edifícios vem a se revelar estruturas metálicas destinadas a empilhar moradias: *containers* para chamar de lar. Os personagens parecem viver em um mundo ficcional. Deslocam-se escorregando em tubos ou cordas, caminham em ruas entulhadas de sucata, a atmosfera é turva. Nada se afigura relevante. Usando óculos panorâmicos, pessoas depositadas nas pilhas reagem a algo que escapa à tela. Ali, a vida acontece em outra dimensão.

¹ Escritora, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas, Curitiba – PR, Brasil, Grupo de Pesquisa Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais (GRUDES/PPGCOM/UTP)

Cassitas, Cassia. 2020. “Vestígios de Foucault no jogo pop de Spielberg: A apresentação de Wade Watts”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 165-175. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

Qualquer semelhança com a sociedade conectada da década de 2010 é prontamente dissipada na primeira fala do protagonista. Wade Watts sai de seu lar para nos apresentar seu bairro: “Eu nasci em 2027, depois da falta de glucose de milho e do quebra-quebra da banda larga”. Se a descrição soa devastadora, as consequências são ainda piores: “depois que as pessoas desistiram de resolver os problemas e só sobrevivem”. A conectividade tal qual é conhecida em 2018 não sobreviveu, assim como os pais do personagem. O passado se provou efêmero.

“Hoje em dia, a realidade é uma decepção. Todo mundo está procurando um jeito de fugir”. Em meio a equipamentos instalados entre o que pode ser chamado de um ferro-velho a céu aberto, ele anuncia ao espectador o ídolo de sua realidade distópica: “E é por isso que o Halliday é um herói para nós. Ele mostrou que a gente podia ir para algum lugar sem sair para lugar nenhum”. Valendo-se da tecnologia digital e alguns acessórios de realidade aumentada, o estado de desilusão coletiva propicia o surgimento de uma nova relação com o próprio tempo (Imagem 1).



Imagem 1 – A realidade digital de Wade Watts. *Jogador N° 1*, 00:03:13

Ele continua a apresentação: “Você não precisa de um destino quando corre numa esteira omnidirecional com subcamada sensorial de pressão quadrifônica”. Como se tudo já tivesse sido vislumbrado, elucidado e organizado, decreta a salvação: “James Halliday enxergou o futuro e o construiu. Ele nos deu um lugar para ir. Um lugar chamado Oasis”. O presente se tornou digital.

Não há ironia na voz de Wade. Genuíno representante da cultura vigente na década de 1980, o rapaz encarna a transição entre o fim da idade industrial e o início da idade da informação. Seus cabelos nem lisos nem crespos adornam a imagem do jovem no ano de 2045 e suscita a questão: seria essa caracterização um indicativo do início do fim dos séculos de domínio da moda (Lipovetsky, 2009)?

A sequência de cenas de abertura exhibe a divergência anatômica, etária e racial de personagens conectados com a própria moda. Estaria surgindo, na atmosfera turva da ficção de Steven Spielberg, uma sociedade digital de desiguais progressivamente insensível (Foucault, 2012)? Como esse contexto se revela na introdução de *Jogador Nº 1*? Embora persistam diferenças exteriorizadas, este artigo propõe a ocorrência de uma convergência de comportamento, a denunciar os desejos que os motivam a colocar os óculos e jogar.

Oasis de Spielberg

O jogador inicia sua jornada entre raios azuis e vermelhos. Numa aproximação pelo espaço sideral, algo como viagem ao centro do cenário de um *videogame*, em *voice over* Wade define o Oasis: “um lugar onde os limites da realidade são sua própria imaginação. Você pode fazer qualquer coisa”.

A imagem e as palavras dirigidas ao Oasis remetem ao *Minecraft World*: um jogo que não se pode ganhar. Jogar significa inventar um mundo a partir dos blocos disponíveis. Mas não se tratam de blocos quaisquer. O videogame invocado ao filme faz parte do passado de gerações de usuários e a manipulação envolve recordações, sensações e expectativas. A imaginação determina o resultado. Ao invés de competição entre jogadores, há um mundo em construção.

“Ir para qualquer lugar”, continua ele, enquanto estraçalha objetos numa menção a *Hurricane Hang Gliding*. Assim como no minigame em que Marie precisa evitar redemoinhos e trovões para atingir a linha de chegada, o usuário dos óculos se vê envolvido numa sequência de aventuras como surfar em ondas gigantescas, esquiara entre pirâmides, escalar montanhas com o Batman. As possibilidades refletem a vontade de se fazer conhecer, e se impõe à sucessão de imagens e ideogramas. Ora representando um cassino com dimensões de planeta, ora mencionando casamentos e hotéis, as alternativas querem ser consideradas.

“As pessoas entram no Oasis por todas as coisas que podem fazer, mas elas ficam por todas as coisas que podem ser. Alto, bonito, assustador, de outro sexo, de

outra espécie, gente, desenho animado, você escolhe”. Toda a estranheza do mundo descrito por Gilles Lipovetsky desfila sua diversidade na tela. Numa releitura do efeito da ausência do Estado e de classes, surge uma sociedade digital em que cada indivíduo é o personagem que desejar.

Nesse contexto, o diretor Steven Spielberg espalha referências da cultura pop (Imagem 2). O personagem Gundle da ficção fantástica *The Lord of the Rings* (Tolkien, 1954-55), o robô gigante que dá nome a série de *mecha animés Mobile Suit Gundam* (機動戦士ガンダム, Yoshiyuki Tomino, 1979), Chun-Li e Ibuki do videogame *Street Fighter* (1987), o tiranossauro da obra *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993).

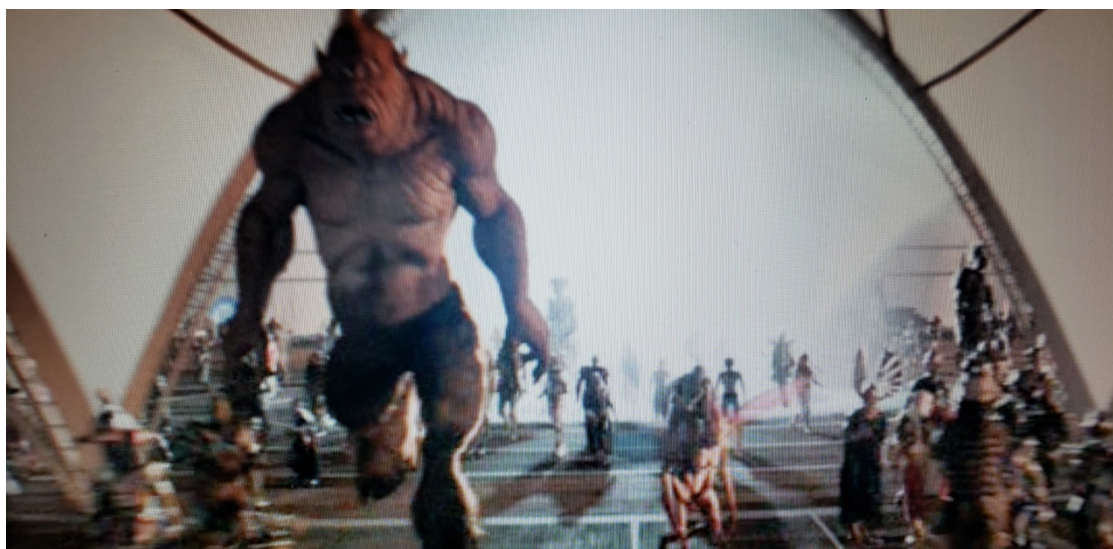


Imagem 2 – Referências a cultura pop. *Jogador N° 1*, 00:04:41

Se tudo se torna possível para si e para o outro, o estranho se torna regra e ser diferente a normalidade. Não há categorias, há indivíduos definidos por suas preferências que, por sua vez, reinventam seu universo social (Lipovetsky, 2009). Para usufruir da diversidade do Oasis, não é necessário obedecer a regras, basta atitude e saber o que se quer. De resto, é ter habilidade para conquistar moedas e dedicação para conseguir os acessórios que definem quem é você.

A distopia de Wade Watts

“Eu não sou o pior que você já viu” canta David Lee Roth na trilha sonora ‘Jump’ (Van Halen, 1984) que acompanha o protagonista nas sequências rápidas de

sua casa ao Oasis. “Eu me levanto e nada me faz cair” diz a música, dando tom ao personagem. “Está difícil para você? Eu tenho visto o pior por aí”. Órfão, Wade define o presente como uma decepção. Do latim *deceptione*, o termo remete a uma mentira ou surpresa desagradável, uma desilusão, um desengano.

Todavia, para se falar em mentira, é preciso entender o que é verdade. Numa perspectiva crítica, ela nos mantém circunscritos à expectativa gerada pela repetição, até a compreensão de que o pensamento analítico a reedita. O discurso da verdade incorpora o poder e o perigo, a repetição e a renovação sob a luz de quem a percebe (Foucault, 2014). Assim como a decepção costuma provocar um sentimento de tristeza ou mágoa, a despeito de se reconhecer numa realidade indesejada, Wade Watts envereda por outra vertente. Enquanto a música explica: “E eu sei, Baby, como você se sente”, ele introduz o sentimento, o olhar para o outro e revela: “Você tem que se defender com os punhos para chegar ao que é real. Você não consegue me ver aqui de pé”?

Numa releitura da ciência do olhar, do observar inaugurada pelos ingleses na virada do século XVI, Spielberg inicia seu próprio discurso sensível à diferença. Homens e mulheres, idosos e crianças, enquanto desfilam nos quadros que antecedem a colocação dos óculos de acesso ao mundo virtual, enunciam a normalidade com que ele se refere aos jogadores do Oasis.

Afinal, todos estão lá pela vontade de uma nova forma de saber seu tempo. Se chegam à dimensão virtual por todas as coisas que podem fazer, os loucos, prisioneiros e homossexuais encerrados na obra do filósofo Michel Foucault encontram, na sociedade estendida pretensamente insensível do jogo de Halliday, um lugar isento de interditos onde são livres para serem o que quiserem ser.

O passaporte da liberdade consiste em criar um personagem que permite ao jogador existir no mundo virtual: um avatar. Originária do sânscrito, a palavra avatar se refere a uma manifestação corpórea. Se em várias religiões é atribuída ao corpo, humano ou animal, de “um deus na terra”, desde 1980, o termo designa a personalização do usuário dentro do computador, em aplicativos e jogos eletrônicos.

Como uma transcendência da própria imagem, a pessoa real se torna um deus virtual. O jogador pode escolher ser mais alto como *O Gigante de Ferro* (*The Iron Giant*, Brad Bird, 1999), adquirir a beleza de Lara Croft do videogame *Tomb Raider* (1996), parecer assustador como Fred Krueger da série de filmes de terror *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984). Pode ainda mudar de sexo se seu namorado começar a jogar *The Legend of Zelda* (1986), deixar de ser humano

para ser um alienígena na película *Alien* (Ridley Scott, 1979), animar a série televisiva *Sonic the Hedgehog* (John Grusd, Dick Sebast & Ron Myrick, 1993-94) sem redesenhar sua realidade.

O avatar de Wade se liberta da decepção para, como no videoclipe *Thriller* (John Landis, 1983) de Michael Jackson, explorar com passos cadenciados a realidade virtual do Oasis, tornar-se o Parzival (Imagem 3) e, na fivela do cinturão, evocar os poderes dos gatos alienígenas *Thundercats* (Ted ‘Tobin’ Wolf, 1989).

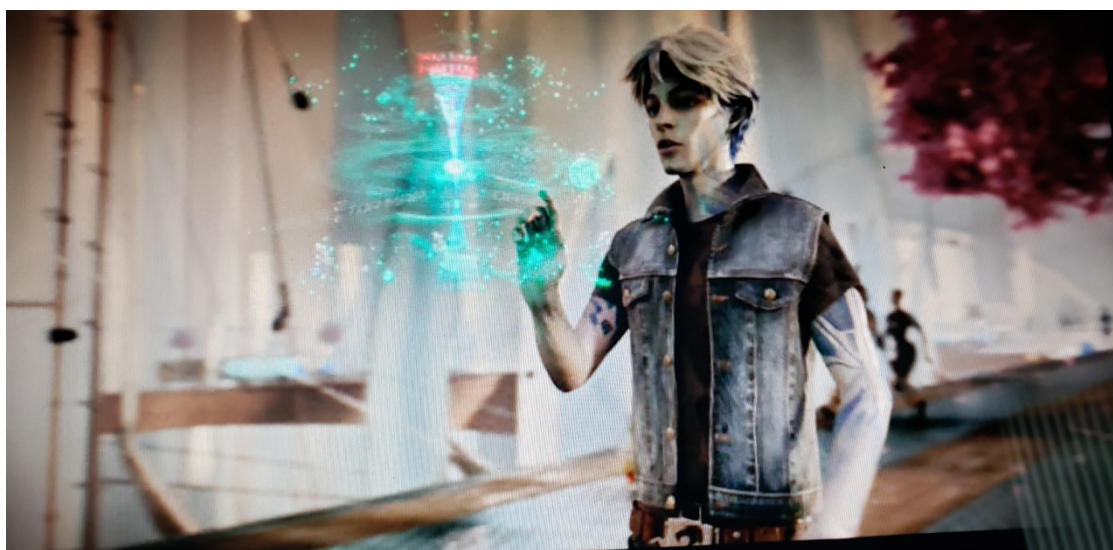


Imagem 3 – Parzival, o avatar de Wade Watts. *Jogador Nº 1*, 00:05:07

Mas os ideais estampados no corpo escolhido não se mostram suficientes para livrá-lo da distopia que o cerca. “Tirando dormir, comer ou ir ao banheiro, o que as pessoas querem fazer elas fazem no Oasis. E como está todo mundo aqui, é onde a gente se encontra e faz amigos”. Quase como um desabafo dessa comunidade a desfilar sua individualidade, o garoto órfão revela a vontade de se relacionar. Seu melhor amigo está no planeta Dowe, “o lugar mais perigoso do Oasis”. Melhor amigo, “mesmo que nunca tenham se encontrado no mundo real”, ele diz, em referência à dimensão em que se pode lidar com necessidades fisiológicas como se alimentar e evacuar.

Bombas, fuzis, saibros de luz, o perigo iminente por todos os lados. Parzival abandona as sutilezas introdutórias e adentra ao planeta vermelho constantemente em chamas. Lá muitos perdem vidas e alguns poucos se apropriam de suas moedas e artefatos. Mesmo onde se pode escolher o que ser e fazer, a disputa pelo poder e enriquecimento parecem nutrir o ser humano por trás do avatar e lançá-lo à guerra.

Mais que um lugar onde se gostaria de estar, numa referência ao *videogame Mortal Kombat* (1992), o planeta Dowe representa um lugar onde se está quando é preciso. O poder que emana de cada avatar enfrenta o divino presente no avatar logo à frente. Na distopia digital de Wade Watts persiste a disputa, o combate, a destruição.

Mas Cline insere em seu roteiro uma sequência destinada a desmentir a veracidade absoluta dessa afirmação: combatente destruído, amigos em perigo, um tiro de fuzil em direção à ameaça alheia. Há vestígios de solidariedade. Talvez a sociedade não seja tão insensível, nem Foucault completamente certo em suas reflexões sobre o futuro das relações sociais (Foucault, 2012). Em meio ao caos da caçada de artefatos e moedas, ocorrem comportamentos colaborativos.

O jogo de Halliday

Ao entrar no Oasis, as pessoas se deparam jogos familiares: *Pacman*, *Pyramid*, *Asteroids*, *Adventure*. O objetivo é evocar memórias, arrebatando a atenção e só então dar início ao jogo por trás dos jogos. “O Halliday encheu Oasis de coisas poderosas largadas ao acaso para que qualquer um com habilidade pudesse vencer”. Assim, adota a meritocracia como antídoto para a exclusão. Se é verdade que a habilidade pode ser uma forma de reagrupamento, o fato é que todos podem treinar, fazer a diferença e melhorar seu desempenho.

“Combates mortais e caçadas de artefatos são ótimos para conseguir moedas, mas dependendo do nível de armaduras são arriscados”. As moedas adquiridas no mundo virtual permitem adquirir, no mundo real, acessórios como luvas e roupas com as quais o jogador sente o que seu avatar está sentindo. Como efeito, o jogo ultrapassa a fronteira meramente digital.

Ao dispor acessórios ao alcance de seu desempenho, o jogo possibilita a párias reagruparem-se do lado dos vencedores: “Aqui, todo mundo começa igual. Mas quanto mais moedas, mais você sobe de nível. Se você morre, seu avatar pode recomeçar, mas sem seus itens.” As portas enfim se abrem. Para todos é dada a oportunidade de recomeçar.

“Oasis foi a criação do Halliday. Ele e o sócio Morrow lançaram o primeiro Oasis em 2025. Foi um sucesso instantâneo e os dois ficaram muito ricos. Mas o Morrow sai de cena depois de alguns anos.” Afinal, as pessoas amavam o Halliday: “Adoravam tanto ele quanto a sua criação”. Sua fala, durante o evento de lançamento dos óculos de acesso ao Oasis traduz sua maneira de lidar com as pessoas e as coisas:

“É melhor a gente parar de falar e começar a mostrar. Colocando a mão debaixo do assento” – pequena pausa – “você vão ver que não tem nada aí. Nós vamos entregar um para vocês agora”. Assim como René Magritte afirmava “isto não é um cachimbo” (Foucault, 2014), Halliday afirma: os óculos não mostrarão o que vocês não conseguem ver.

Esse estado de brincadeira entre a representação e a expectativa das pessoas reina em toda criação de Halliday. Se Klee e Kandiski subverteram as regras de subordinação da representação, Spielberg recupera o discurso de Foucault, e com ele destila ironia e sagacidade revestidos de ingenuidade na película.

Ali, uma garota tímida de Ohio pode adotar o vermelho das memórias tunisianas de Paul Klee. Ou esconder-se, sempre de costas, como o homem de chapéu coco de Magritte. E o lugar onde se envolve, confunde e seduz as pessoas não poderia ter um nome mais sugestivo do que Oasis.

Por similitude, o nome deveria ser associado a uma região pequena no deserto onde há água, calma e bem-estar. Mas o filme afasta texto e imagem e se aproxima, por semelhança, do jogo virtual com todo seu sentido de vida, limitação e transitoriedade inferida à trajetória dos usuários.

Se no Oasis não é possível beber água, lá é possível embriagar-se de vida. Os jogadores podem se refugiar da decadência e se portarem como super-heróis. O universo virtual oferece opções onde antes só havia desertos. Porém, ainda é tudo transitório. Cedo ou tarde, todos precisam voltar.

Parzival não tem pressa de retornar, ele tem esperança: faltam dez minutos para a próxima corrida começar. Desde que, em 7 de janeiro de 2040, Halliday morreu, o jogo é outro. “O que ele deixou mudou tudo”, Wade Watts explica em sua última fala em *voice over*, a partir de agora protagonizada por seu ídolo.

Enquanto a tela exhibe a cena do caixão, em que Halliday se senta, tira as moedas dos olhos e fala diretamente ao público: “Se você está vendo isso é porque eu morri. Antes de eu morrer, eu criei o que nós da indústria chamamos de *easter egg*: um objeto escondido num jogo que dá poderes especiais a quem conseguir descobri-lo”.

Assim como Foucault recorreu aos alicerces da idade clássica para discorrer sobre a loucura (Foucault, 1978) e resgatar a dignidade dos segregados, o personagem do romance de Ernest Cline se utiliza de elementos da cultura pop da sociedade a que se dirige para incitá-los a participar. “Pule” repete a música de Van Halen: “é melhor você pular e ir em frente”.

Na linha de largada para a corrida, Parzival embarca no DeLorean que levou Marty McFly *De Volta para o Futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985). Estão a postos o Mach Five de *Speed Racer* (Lana & Lilly Wachowski, 2008), o Pursuit Special de *Mad Max* (George Miller, 1979), o Batmobile de *Batman: O Retorno* (*Batman Returns*, Tim Burton, 1992) e a moto do anime *Akira* (アキラ, Katsuhiro Ôtomo, 1988). Halliday conseguiu juntá-los. No desejo, na atitude, na linha de largada (Imagem 4).

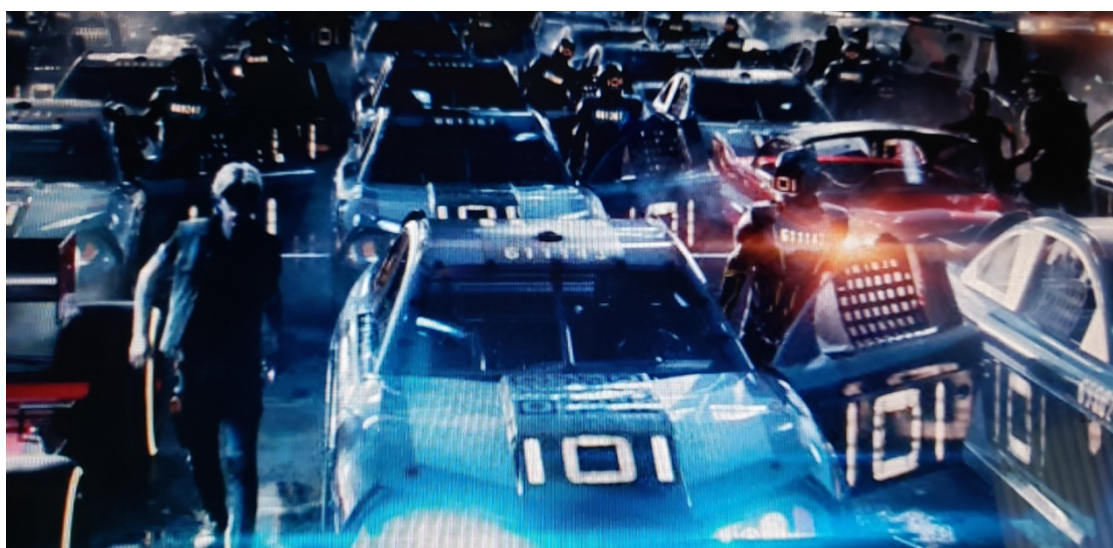


Imagem 4: A corrida. *Jogador N° 1*, 00:10:59

Conclusão

Apesar das possibilidades virtuais, o discurso não se revela o ajuste universal da distopia. Em algum momento, a pessoa por trás do avatar precisa assumir a frente do combate pela sobrevivência, reconhecer precariedades, e analisar o que Foucault chamou de “economia interna de um discurso” (Foucault, 2014). Olhar, reconhecer e ajustar a forma de agir. Nesse quesito, a escolha de Parzival o coloca em vantagem. Ele não sabe de sua militância pela flexibilidade. Mas é o que seu avatar insinua ao falar e agir, antes mesmo de explicitar: “Esse sou eu... Até eu querer mudar”.

Ao afirmar: “A primeira pessoa a encontrar o *easter egg* que eu escondi em algum lugar dentro do Oasis vai herdar minhas ações da Gregarious Games, atualmente avaliadas em excessivos meio trilhão de dólares, e o controle total do jogo Oasis”, Halliday cruza os limites da competição virtual para modificar a realidade de sua empresa, do novo acionista, dos usuários do Oasis, pois será esse novo gestor, ainda

desconhecido, quem ditará as novas premissas de poder e riqueza a serem adotadas. Será que um dia o Oasis foi apenas um jogo de entretenimento? Até que ponto, desde o início, o que estava em jogo era a realidade de quem nunca se sentiu no jogo? Halliday se despede, seu avatar Anorak assume a cena para explicar os próximos passos.

Talvez a melhor resposta para a questão esteja encalacrada na lógica dos setes discursos de um enunciado de Magritte, citada por Foucault para discorrer sobre como libertar a similitude da asserção da semelhança (Foucault, 2014): “Eu criei três chaves”, finaliza Anorak. Nada é uma chave, mas um jogo que simula a chave de um jogo: uma chave (projetada como se não fosse um jogo) que é o simulacro de uma chave de um jogo.

Desde o início, Spielberg faz o jogo de convergência de Halliday, ao criar relações entre as pessoas e os objetos, geralmente ignorados. Ao abolir regras e conceder liberdade aos personagens, a trama os incitou à responsabilidade pessoal pelo destino coletivo que as pessoas julgam fora de alcance. Assim como Foucault demonstrou em suas reflexões como a história clássica absolveu certas loucuras ao denominá-las saber, a história contemporânea narrada nas imagens de Spielberg desdobra pré-conceitos e os dispensa. Não importa em que planeta se viva, que corpo se ocupe. Nas artes ou na guerra, a vontade agrupa, os valores dão sentido e as imagens, por vezes, podem dispensar pessoas. Mas a genialidade encarnada por Halliday nos alerta que as pessoas não devem dispensar o discurso, a relação, a convergência. Spielberg utiliza a fantasia para dialogar com Foucault. Suas chaves, como ficará evidente no decorrer da película, abrem portais da consciência, da transformação e da convivência.

BIBLIOGRAFIA

- Foucault, M. 2012. *Ditos e escritos vol. V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. 2014. *A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola.
- Foucault, M. 2014. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz & Terra.
- Foucault, M. 1978. *História da loucura na idade clássica*. São Paulo: Perspectiva.
- Lipovetsky, G. 2009. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Tolkien, J. R. R. 1954-55. *The Lord of the Rings*. Londres: George Allen & Unwin

FILMOGRAFIA

- Bird, Brad. 1999. *O Gigante de Ferro (The Iron Giant)*. Warner Bros.

- Burton, Tim. 1992. *Batman: O Retorno (Batman Returns)*. Warner Bros, PolyGram Pictures.
- Craven, Wes. 1984. *A Hora do Pesadelo (A Nightmare on Elm Street)*. New Line Cinema, Media Home Entertainment, Smart Egg Pictures, The Elm Street Venture.
- Grusd, John; Sebast, Dick & Myrick, Ron. 1993-94. *Sonic the Hedgehog*. DIC Productions L.P., Sega of America, Reteitalia, Saerom Animation, Milimetros, Apolostefanisson Enterprises.
- Landis, John. 1983. *Thriller*. MJJ Productions, Optimum Productions.
- Miller, George. 1979. *Mad Max*. Kennedy Miller Productions, Crossroads.
- Ôtomo, Katsuhiro. 1988. *Akira (アキラ)*. Akira Committee, Akira Studio, TMS Entertainment.
- Scott, Ridley. 1979. *Alien*. Brandywine Productions, Twentieth Century-Fox Productions.
- Spielberg, Steven. 2018. *Jurassic Park*. Universal Pictures, Amblin Entertainment.
- Spielberg, Steven. 2018. *Jogador N° 1*. Warner Bros., Amblin Entertainment, Village Roadshow Pictures, Amblin Partners.
- Tomino, Yoshiyuki. 1979. *Mobile Suit Gundam (機動戦士ガンダム)*. Nippon Sunrise.
- Wachowski, Lana & Lilly. 2008. *Speed Racer*. Warner Bros, Village Roadshow Pictures, Silver Pictures, Anarchos Productions, Velocity Productions, Studio Babelsberg.
- Wolf, Ted 'Tobin'. 1985-89. *Thundercats*. Rankin/Bass Animated Entertainment, Leisure Concepts, Topcraft, Pacific Animation Corporation.
- Zemeckis, Robert. 1985. *De Volta para o Futuro (Back to the Future)*. Universal Pictures, Amblin Entertainment, U-Drive Productions.

EL CINE DE HONG SANG-SOO: NARRATIVAS DE LA INDETERMINACIÓN, PERSONAJES INDECISOS

Elisenda Díaz Garcés¹

Resumen: Jorge Luis Borges en *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) introdujo las vicisitudes de un individuo ante un camino fracturado. Este cuento nos sirve de punto de partida para comprender cómo las películas del cineasta coreano Hong Sang-soo representan la duda a través del relato partido, del juego del espejo. Estas películas hacen avanzar la historia a saltos y retornos: asistimos a la misma historia dos, tres veces; en medio del relato se instala un espejo cuyo reflejo produce el regreso a un momento anterior, y en el espectador, la sonrisa, la incertidumbre. Empieza el desciframiento de las semejanzas y diferencias; parece como si Hong Sang-soo quisiera explorar la realidad en todas sus potencialidades. Gracias al montaje se logra una experiencia vertical del tiempo que reúne en el mismo plano el sueño, lo imaginario y lo real, finalmente cuestionado. En esta ruptura de la linealidad temporal, en repetir la experiencia, como sucedía ya en *Rashomon* (羅生門, Akira Kurosawa, 1950) el estatuto de verdad se retira y aparece un *narrador falsificante* (Deleuze 1987). Entre la incertidumbre y la liberación del peso de la verdad, experimentamos el ver y rever, y en ese rever, prever los sueños e imaginarios posibles del individuo indeciso. Este estudio me parece pertinente para poner en valor la reflexión que el cine asiático contemporáneo está haciendo respecto al acto de narrar a través de la imagen; son películas que nos ayudan a pensar sobre la propia condición cinematográfica.

Palabras clave: Hong Sang-Soo; Puzzle Film; Narrativas Espejo.

Contacto: elidiazgarces@gmail.com

Desorientar del contenido a la forma

El presente artículo pretende detallar las narrativas de la indeterminación que Hong Sang-soo elabora a lo largo de su carrera cinematográfica, entendiendo por narrativas estos senderos bifurcados, estos recorridos truncados por la repetición, senderos que sin duda se vinculan, por su efecto desestabilizante de una lógica espacial y temporal, con la experiencia del espectador. La desarticulación del juicio del espectador a la hora de entender e interpretar sus películas que detallaremos en este estudio, para empezar, se despliega desde la indecisión de la crítica, que ha querido clasificar a Hong Sang-soo como ensayista, como autor de *puzzle films*, de estructuras

¹ Graduada en Estudios Literarios en la UB, Máster en Estudios de Cine Contemporáneos de la UPF cuyo TFM se enfoca en el proceso de creación en relación a la diferencia y repetición deleuziana. Actualmente, doctoranda en Teoría Literaria UAB sobre el cuerpo de la actriz como texto del diferir.

Díaz Garcés, Elisenda. 2020. "El cine de Hong Sang-soo: Narrativas de la indeterminación, personajes indecisos". In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 176-187. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

narrativas espejadas... mientras que nuestro cineasta con cada película nos sorprende y desorienta, volviendo sobre los mismos temas pero de maneras diferentes.

Para empezar, nos situaremos en el plano del discurso de los personajes. La mayoría de películas del cineasta coreano se ubican en tres o cuatro espacios a los que se retorna constantemente. Uno de ellos, es el bar. Las conversaciones alcoholizadas parecen ser un tópico de Hong Sang-soo; sin embargo, no debemos limitarnos a ver en el tópico una crítica a la sociedad coreana contemporánea. Por ejemplo, en *Our Sunhi* (우리선희, 2013), son varias las secuencias que retoman frases que se han dicho anteriormente. En especial, se pone en circulación entre los personajes masculinos los mismos adjetivos para describir a la protagonista – *es una chica normal, tiene sentido artístico, es un poco rara...* También, la protagonista realiza un discurso sobre la importancia de conocerse a uno mismo, discurso que luego su interlocutor, en otra situación posterior, va a reapropiarse de él. Así, tres veces hasta que el discurso vuelve, irónicamente, a oídos de la protagonista.

Escena 1 (16':15'')

Sunhi (*a Chico 1*): Tienes que conocer tus límites y entonces sabrás quien eres.

Escena 2 (31':18'')

Chico 1 (*a Chico 2*): Tengo que cavar hasta el final... Tengo que cavar hasta el final para llegar al fondo... Tengo que cavar hasta el final y encontrarme a mí mismo.

Escena 3 (1:00':15'')

Chico 2 (*a Sunhi*): Continúa todo el camino. Hasta el final. Excava a lo largo de tu camino para conocer tus límites. Entonces, sabrás quién eres.

Sunhi: Esto lo he oído antes...

Este posible consejo, mensaje lleno de valores, en su repetición queda desvirtuado, como el mismo cineasta es consciente:

“Lo cómico viene de lo que la gente repite sin darse cuenta. Están obnubilados por un modelo al que buscan perpetuamente

parecerse, y no están atentos al presente. Pero, está claro, nadie puede vivir sin ideales. No puedes nunca ver las cosas por sí mismas” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).

La idea esencial del discurso, al circular de boca en boca a través de los personajes, pierde así el carácter genuino de la primera vez, pierde credibilidad, se tiñe de cierto moralismo paternalista, se vuelve finalmente cómico. Además, este particular juego del teléfono² ejerce, más allá de la devaluación de la autenticidad, una pérdida de la identidad y pertenencia entre el discurso, la voz y el personaje. Se percibe cómo los personajes no son dueños de su discurso, de sus ideas, presentándose así una capacidad de adoptar la multiplicidad y las cualidades del otro en su propia persona.

Llegados a este punto, podemos establecer un símil entre esta capacidad de mutabilidad y adopción; y el trabajo interpretativo del actor. En muchas escenas que sufren el espejamiento, podemos intuir el estado del proceso creativo del rodaje. En las diferencias entre estas escenas desdobladas, podemos imaginar cómo Hong Sang-soo guía a sus actores a través de breves consignas como: repetimos la toma, pero esta vez estáis enamorados; ahora, enfadados... Por ejemplo, en su primeriza *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (오!수정, Hong Sang-soo, 2000), vemos cómo la primera vez que aparece esta escena, ella es pasiva, mientras que la segunda, parece muy enamorada.



Imagen 1 – *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (2000).

Cuando el cineasta ha detallado su concepción de los personajes reflexiona acerca del juicio que emitimos ante los comportamientos, juicio que bascula entre dos extremos:

² Juego infantil consistente en transmitir un mensaje boca-oreja, mensaje que el último que lo recibe debe anunciar en voz alta para comprobar la transformación inevitable del mismo.

“Estos dos extremos entran en conflicto y debo decidir rápidamente si la persona ha reaccionado bien o mal. Tomo arbitrariamente una decisión. En casa, vuelvo a pensarlo, y no puedo volver a decidir con la misma claridad. La persona está en alguna parte entre esos dos extremos, no cesa de desplazarse. Todo lo que debo hacer, es localizar el lugar en el que se encuentra el individuo” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).

Este retorno al estado del engendramiento del film junto con los detalles que da el propio cineasta y que explicitan la indecisión del juicio, nos permite pensar en los actores como aquellos individuos que no representan una identidad definida, fijada y establecida. A través de las repeticiones, ejercicio básico del ensayo en el cine y las demás artes, empezamos a vislumbrar un movimiento del diferir de la unidad, un movimiento que nos abre a los múltiples posibles que el Uno contiene en sí mismo. De hecho, se hace patente que, es tan solo en la reaparición de las mismas escenas, en la condición de su repetición y las diferencias que se generan en la lectura, que el comportamiento y *actuación* de la protagonista puede ser comprendido de varias maneras. La primera vez que vimos la escena nos parecía enamorada, pero al ver la segunda, al retornar a la misma escena habiendo transcurrido un tiempo de visionado, nos parece que la segunda vez está enamorada de verdad mientras que antes, no lo estaba. Por ello, mediante repeticiones y diferencias, lo que resta no es una identidad fija sino una incesante transformación.

De nuevo, la primera vez, no funciona muy bien, la segunda, podría producirse una historia de amor. En *Right Now, Wrong Then* (지금은맞고그때는틀리다, Hong Sang-soo, 2015), película refractada y espejada por excelencia del cineasta, asistimos a una hora del encuentro entre una chica y un cineasta para, en mitad de la película, retomar la pantalla en negro, la música del inicio y así, volver a ver a lo largo de la hora siguiente otra historia posible del mismo encuentro. Aquí vemos como las repeticiones se articulan en relación al espacio. En sus entrevistas, el cineasta ha dado detalles sobre el rodaje, explicando que la idea inicial de la película surge a través de la localización de estos espacios y que el guión se construye día a día.³ El equipo parece ir y venir a esos

³“Cada día, en el lugar del rodaje, me sirvo de ellos [fragmentos previamente escritos] para escribir los diálogos de algunas escenas: algunas explicaciones, algunas acciones, pero sobre todo diálogos” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).

espacios, en cada retorno con la misma ropa, por ejemplo, pero habiendo experimentado un tiempo de rodaje que ha hecho avanzar el guión, la relación entre los actores, el cansancio debido al alcohol... Como el mismo cineasta explica:

“Rodamos las escenas en el orden del guión. Creo que eso contribuye a volver las escenas más justas e intensas. Dos escenas análogas filmadas con algunos días de intervalo pueden ser muy diferentes” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).



Imagen 2 – *Right Now, Wrong Then* (2015).

Ese poso de experiencia y temporalidad, en las repeticiones, es lo que el espectador va leyendo y descifrando, como diferencias. Diferencias que van a ir generando sentido más allá de los sucesos de la trama. Al ver estas secuencias, deducimos que, en relación al espacio, a lo largo de su cinematografía, se produce una depuración.⁴ En *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* veíamos cómo Hong Sang-soo grababa la misma escena desde diferentes ángulos y cercanías. Mientras que, con el tiempo, algunas escenas presentan los mismos patrones y perspectivas y se caracterizan por su extensa duración. Por ejemplo, en *The Day He Arrives* (북촌방향, Hong Sang-soo, 2011) algunos planos son reutilizados, como el de la llegada de la

⁴ Depuración formal relativizada, sin embargo, en las últimas películas *Hotel by the River* (Hong Sang-soo, 2018) o *Grass* (Hong Sang-soo, 2018), películas en las que algunos breves planos detalle aparecen poéticamente para romper el estatismo y fijación del plano.

camarera al bar en el que los personajes pasan la noche tres veces. O bien, planos grabados desde la misma posición y estatismo de la cámara, como esta escena (Imagen 3) en la que los personajes se presentan en este bar, hasta tres veces en toda la película, como si no se conocieran:



Imagen 3 – *The Day He Arrives* (2011)

El retorno como despertar de la mirada

Cuando se nos propone el juego del rever, empezamos a trabajar la memoria visual de lo mismo y lo distinto. En el reverso de la película posible que, de manera inédita nos es mostrada, percibimos las diferencias con cierta perplejidad y sorpresa, haciéndose evidente que nuestra manera de ver está moldeada por una concepción cronológica de los sucesos, como dice David Bordwell: “La narrativa asume que una decisión determina lo que sucede después” (2007: 175). En estas películas, empezamos a comprender que lo que hacen los personajes no es determinante ni decisivo, puesto que luego se les brinda la oportunidad, en el retorno, de actuar de manera diferente. Como sucede en *The Day He Arrives*, los personajes se presentan hasta tres veces, de la misma forma que el protagonista, al darse cuenta de que la chica no se acuerda del beso de la noche anterior, aprovecha para darle un segundo beso como por primera vez.

Algunas interpretaciones han leído en este segundo beso, la exploración de la fantasía del protagonista de volver a vivir un amor renovado con su exnovia,⁵ personaje que aparece al inicio de la película y que, para más confusión, interpreta la misma actriz que es besada. Estos juegos de falta de memoria, estas posibilidades que se abren, como fantasía o sueño, abandonan el estatuto de realidad entendido como una vivencia estable y determinada. El montaje de Hong Sang-soo parece trabajar una continuidad en la que el espectador cree, sin embargo, va tendiendo puentes entre aquello que es real, lo posible, la fantasía, el sueño. Vemos un ejemplo en *Nobody's*

⁵ Interpretación mantenida por Catherine Ermakoff en “Alchimies du devenir” (en Daniellou & Fiant 2018, 194).

Daughter Haewon (누구의 딸도 아닌 해원, Hong Sang-soo, 2013), película en la que después de discutir con el hombre que le gusta en un paseo por el templo, Haewon aparece dormida en la biblioteca (51:26); sucede todo tipo de cosas hasta que la pareja, de nuevo, se encuentra en el templo y, esta vez, sin discutir pero llenos de tristeza, vuelven a ocupar la misma posición en el mismo plano (1:26:48), casi cuarenta minutos más tarde. El siguiente plano vuelve a situarnos en la biblioteca, Haewon dormida. Sueño del que despierta el protagonista de *Right Now, Wrong Then* para encontrarse con su posible amor. Sueño que también rompe los esquemas cronológicos de la narración y las expectativas de los espectadores en *On the Beach at Night Alone* (밤의 해변에서 혼자, Hong Sang-soo, 2017). La protagonista se queda dormida en la playa (1:15:00), donde la encuentra el equipo de rodaje y la invitan a cenar, la cena termina con una discusión, la cámara se descentra y, como si ya se hubiera acabado la representación, se escucha un último comentario inquietante antes del corte: “ha sido una buena escena, ¿no?” (1:35:13); para luego volver, veinte minutos más tarde, a la chica dormida en la playa. La luz sobre su figura y el mar en el horizonte nos indica el paso del tiempo del supuesto sueño.



Imagen 4 – *On the Beach at Night Alone* (2017).

Las escenas parecen sucederse linealmente hasta que se produce un retorno. Este retorno equipara, como hemos visto en estas escenas, los estatutos de realidad haciéndolos suceder en el mismo plano. Es lo que Miranda (2007: 56) supo entender en las repeticiones del cineasta coreano, como la narración falsificante que Gilles Deleuze detalla en la *Imagen-Tiempo* (1987) al pensar sobre el cine de Orson Welles – en especial *F for Fake* (1973) –, Alain Resnais y las películas *Trans Europe Express* (1966) o *L’homme qui ment* (1968) de Alain Robbe-Grillet:

“Surge así un nuevo estatuto de la narración: la narración cesa de ser verídica, es decir de aspirar a lo verdadero, para hacerse

esencialmente falsificante. (...) una potencia de lo falso reemplaza y destrona a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la existencia de pasados no necesariamente verdaderos” (Deleuze 1987, 177).

En sus posteriores cursos,⁶ Deleuze pondrá el foco de su atención en cómo el cine elabora lo que llamará las potencialidades de lo falso que concierne de cerca a conceptos filosóficos como los mundos imposibles de Leibniz:

“Los imposibles forman parte del mismo mundo bajo la condición de ese fondo de tiempo. (...) La bifurcación ya no designa una separación entre mundos imposibles entre sí. (...) Nuestro mundo, este mundo, contiene todas las imposibilidades y todas las bifurcaciones que ustedes puedan imaginar” (Deleuze 2018,126).

Vemos cómo las películas del cineasta coreano nos sitúan de lleno en esta problemática a través de las repeticiones puesto que todas las posibilidades están presentes en este mundo de la ficción en una calidad virtual de la imaginación y experiencia. Llegados a este punto se hace ineludible la mención al escritor J.L. Borges y sus laberintos lineales, sus libros infinitos y circulares, sus senderos no espaciales sino temporales, senderos bifurcados.

“En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas opta por una y elimina las otras; en la del inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos que, también, proliferan y se bifurcan” (Borges 2017).

Como Ts'ui Pên, Hong Sang-soo quiere mostrarnos todos los posibles de un instante. La temporalidad interna empieza a ser, en el retorno a escenas anteriores, una exploración de los tiempos del tiempo borgiano. Es un tipo de narración que explora la verticalidad del tiempo en sus tiempos virtuales simultáneos; la realidad,

⁶Los cursos que dictó en la Universidad de Vincennes entre fines de 1983 y mediados de 1984 publicados en la edición Cactus (2018).

el sueño, la fantasía, los deseos, se encuentran en la misma condición de veracidad producida por el relato.

Del actor, que no es un sujeto del individuo entendido como Uno inmutable, a la obra que, en la exploración de sus potencialidades, se revela como unidad abierta, las películas de Hong Sang-soo, en sus repeticiones narrativas, abren y relativizan la pieza y, por consiguiente, el espectador. Remontándonos de nuevo al proceso de creación, da la sensación de que el cineasta, en la tarea del montaje, no acabara de decidirse por una historia e incluyera en la película *definitiva* varias de las tomas rodadas. Empezamos a comprender cómo la indecisión se deriva del contenido a la forma, de los personajes al cineasta. ¿Finalmente, quién tomará alguna decisión? ¿Alguna decisión interpretativa? Quizá debamos hacerlo nosotros, los espectadores.

El espectador renovado y la ética

A través de esta exploración de los diferentes estatutos de lo real, el espectador debe suspender el juicio de lo verdadero en cada retorno para poder avanzar a base de hipótesis; ¿será que es un sueño, será que ha pasado de verdad? ¿Por qué parece no recordar lo que acaba de suceder? ¿Por qué no actúa en consecuencia a las acciones anteriores? Desde la narratología literaria, Gerard Genette apunta una idea sobre la lectura: “La hazaña de *En busca del tiempo perdido*, es la de venir a modificar a posteriori el significado de los acontecimientos pasados, ora cargando de significado lo que no lo tenía, ora refutando una primera interpretación y sustituyéndola por otra nueva” (Genette 1989, 111). Este vaivén temporal produce en el lector, en el espectador, una interpretación necesariamente diferida, en la que nada se establece como seguro, como algo dado, tal como ya hemos visto en el juicio respecto al enamoramiento de la protagonista en *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* o *Right Now, Wrong Then*. Es lo que Genette llama una diseminación narrativa (1989, 112), haciéndose evidente el efecto del pensamiento derridiano de *La Diseminación* (Derrida 1972) y deleuziano de *Diferencia y repetición* (Deleuze 1968). También, Roland Barthes, en *El susurro del lenguaje* (1994), le llamó la mecánica del enigma, procedimiento que tiene por objetivo despertar la capacidad hermenéutica del lector, ponerlo en funcionamiento en el seno del texto:

“Leer es hacer trabajar a nuestro cuerpo (...) siguiendo la llamada de los signos del texto, de todos esos lenguajes que lo

atraviesan y que forman una especie de irisada profundidad en cada frase” (Barthes 1994, 38).

El espectador, entendido como productor de sentido, queda revelado en su tarea creativa de elegir una mirada, un sentido, una posibilidad. Podríamos apuntar que, un montaje que reproduce un orden cronológico de los acontecimientos acomoda al espectador en el consumo, en una mirada automatizada, por reproducir una linealidad. Sin embargo, mediante la repetición, el cineasta está apostando por un espectador que se hace consciente de su propio mirar y de cómo el mirar crea sentido. Por lo tanto, es un espectador que debe hacerse cargo de una elección estética.

Las películas de Hong Sang-soo ponen en cuestión el determinismo ético puesto que esta repetición que hace proliferar lo *mismo* de distintas maneras relativiza el valor de la elección. Por una parte, sus personajes, en su mayoría, se dejan llevar por las circunstancias sin llegar a tomar una decisión. Por otra parte, podríamos decir que los juegos narrativos que propone delegan las decisiones del montaje al espectador. La ética, finalmente, reside en nosotros, quienes, ante todas las posibilidades exploradas, deberíamos escoger, mentalmente, un camino, un final de todos los posibles. A la manera de los libros juveniles “Vive tu propia historia”, el espectador, ante tal desconcierto de la repetición, debería escoger.

Sin embargo, tenemos otra sensación. Tal como el mismo cineasta se posiciona al respecto:

“Buscamos la verdad pero no podemos esperarla. En venganza, nos sentimos ya saciados emocionalmente. Mis sentimientos están ligados con episodios minúsculos, historias banales. Hay entonces dos operaciones en mis películas: un proceso de negación que no deriva en sistema, y la expresión de un conflicto entre una saciedad emocional y una imposible búsqueda de la verdad” (Hong en Burdeau, Tessé y Thirion, 2004).

Podríamos pensar que Hong Sang-soo nos brinda la oportunidad de jugar con sus cartas, posibilitándonos una creación libre. Sin embargo, se destila una sensación de esta imposibilidad que nos acerca a una narratividad diferente, como apuesta Gary Saul Morson en su libro *Narrative and Freedom*: “If all possibilities exist equally (...) then

ethical action is rendered impossible” porque “what difference does it make what I do, if I also do the opposite?” (Morson 1994,172, 232). La indeterminación, la indecisión instalada en el film como estado, se despliega del contenido a la forma, del autor al espectador, de los personajes a las personas. Entre conversaciones en bares, dudas existenciales, conformismo, juegos de espejos, Hong Sang-soo nos acompaña hasta el instante en que se repite, y allí, nos suelta la mano; allí, los espectadores, debemos aceptar su juego con una sonrisa y sentirnos queridamente perdidos en la indiscernibilidad. La muerte de Dios, que posibilita la voluntad de poder nietzscheana, aquí toma cuerpo desde un sentimiento de imposibilidad límite justamente al poder explorar todos los caminos bifurcados, todas las potencialidades de nuestra realidad. Si Dios ya murió y todo es posible, nada importa. De la misma manera que, al tener un encuentro azaroso con alguien, fantaseamos con un amor sincero y volvemos a casa solos; Hong Sang-soo parece decirnos, ese amor lo has vivido en la realidad de tu fantasía, y es un sentimiento verdadero, pero no has actuado, no ha pasado quizás nada, y estás de vuelta en la soledad de tu casa.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. 1994. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. 2007. *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Borges, J. L. 2017. *Borges esencial*. Madrid: RAE y AALE.
- Burdeau, E., Tessé, J.-P. & Thirion, A. 2004. *Hong Sang-soo. 'Un film est bon pour moi s'il modifie ma manière de penser'*. Cahiers du Cinéma 590. Disponible en <https://intermediodvd.wordpress.com/2013/01/25/entrevista-a-hong-sangsoo-en-cahiers-du-cinema-primera-parte/>
- Daniellou, S. & Fiant, A. (Eds.) 2018. *Les variations Hong Sang-soo*. Saint-Amand-Montrond: De l'incidence Éditeur.
- Deleuze, G. 1968. *Différence et Répétition*. Paris: PUF.
- Deleuze, G. 1987. *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. 2018. *Cine III. Verdad y tiempo: potencias de lo falso*. Buenos Aires: Ed. Cactus.
- Derrida, J. 1972. *La dissemination*. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, G. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Miranda, L. 2007. *Hong Sang-soo. Tropezar dos veces con la misma piedra*. Nosferatu, 55-56, 135-142.
- Morson, G. S. (1996). *Narratives and Freedom. The Shadows of Time*. London: Yale University Press.

FILMOGRAFÍA

- Sang-soo, Hong. 2000. *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (오! 수정). Producción: Mirashin Korea.
- Sang-soo, Hong. 2011. *The Day He Arrives* (복춘방향). Producción: Jeonwonsa Film.

Sang-soo, Hong. 2013. *Our Sunhi* (우리선희). Producción: Jeonwonsa Film.

Sang-soo, Hong. 2013. *Nobody's Daughter Haewon* (누구의딸도아닌해원). Producción: Jeonwonsa Film.

Sang-soo, Hong. 2015. *Right Now, Wrong Then* (지금은맞고그때는틀리다). Producción: Jeonwonsa Film.

Sang-soo, Hong. 2017. *On the Beach at Night Alone* (밤의해변에서혼자). Producción: Jeonwonsa Film.

Sang-soo, Hong. 2018. *Hotel by the River* (강변호텔). Producción: Jeonwonsa Film.

Sang-soo, Hong. 2018. *Grass* (풀잎들). Producción: Jeonwonsa Film.

LA REPRESENTACIÓN AUDITIVA DE LA SUBJETIVIDAD. LA FOCALIZACIÓN PERCEPTIVA EN *WONDERSTRUCK* (TODD HAYNES, 2017)

Diana Ramahí-García¹ & Oswaldo García-Crespo²

Resumen: Si las cuestiones asociadas a la construcción del punto de vista han ocupado tradicionalmente una posición central en los estudios sobre estructuras narrativas en literatura, los tres ámbitos en los que, en los textos audiovisuales, se construye el punto de vista, han motivado que la focalización se haya convertido también en un asunto de especial relevancia para la narratología audiovisual. La presente contribución se orienta al estudio de las estrategias filmicas relacionadas con el punto de vista auditivo, aquel que plantea a priori mayores dificultades y parece haber recibido una menor atención académica, en la singular propuesta que al respecto constituye *Wonderstruck* (Todd Haynes, 2017), filme que se asienta narrativamente en el viaje físico y emocional de dos niños sin capacidad auditiva. Sostenemos así, y es objeto de este estudio verificarlo, que el relato modaliza lo narrado por la vía de su subjetivización a través de la escucha; y que en dicha modalización se recurre a mecanismos textuales de producción de significado propios del medio cinematográfico.

Palabras clave: Narratología; Focalización; Audiovisual.

Contacto: dianaramahi@gmail.com

1. Presentación

Las cuestiones asociadas al punto de vista que adopta un relato han ocupado tradicionalmente una posición central en los estudios sobre estructuras narrativas en literatura. En el caso del medio audiovisual, la doble dimensión expresiva – visual y sonora – del texto, el consiguiente desdoblamiento de la modalización de lo narrado – a través del saber, la mirada y la escucha – y la habitual disociación de dichos planos, han motivado, del mismo modo, que la focalización se haya convertido en un asunto de especial relevancia para la narratología audiovisual.

La presente contribución se orienta al estudio de las estrategias filmicas relacionadas con el punto de vista auditivo, aquel que plantea a priori mayores dificultades y parece haber recibido una menor atención académica. Para ello se centra

¹ Doctora en Comunicación Audiovisual y Profesora del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Vigo.

² Doctor en Comunicación Audiovisual y Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Vigo.

Ramahí-García, Diana & García-Crespo, Oswaldo. 2020. “La representación auditiva de la subjetividad. La focalización perceptiva en *Wonderstruck* (Todd Haynes, 2017)”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 188-195. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

en el estudio de una propuesta a priori representativa a este respecto: *Wonderstruck* (Todd Haynes, 2017), filme que se asienta narrativamente en el viaje físico y emocional de dos niños sin capacidad auditiva.

Sostenemos así, y es objeto de este estudio verificarlo, que el relato modaliza lo narrado subjetivamente por la vía de su focalización a través de la escucha; y que en dicha modalización subjetiva se recurre a mecanismos textuales de producción de significado propios del medio audiovisual. Para demostrarlo, este estudio se sirve del instrumental analítico que proporciona la narratología aplicada a los relatos audiovisuales. Su sustrato metodológico se fundamenta así tanto en el trabajo llevado a cabo por Gérard Genette en literatura (1989, 1998), como en las adaptaciones que de sus propuestas ha realizado al ámbito audiovisual François Jost (1995).

Más allá de estas notas introductorias iniciales y las necesarias reflexiones finales, este escrito se divide en dos partes diferenciadas: una primera orientada a la articulación del marco metodológico y una segunda que, tras sentar las bases temáticas, argumentales y formales de la obra, se encamina a la síntesis del modo en el que se produce la representación de la subjetividad en el filme objeto de estudio.

2. La focalización en el modelo triádico de Gérard Genette para el análisis estructural del relato

La narratología surgió en los años sesenta y setenta dentro del ámbito literario y comenzó a aplicarse al ámbito audiovisual a partir de la década siguiente. Dichas aportaciones se fundamentaron desde un inicio en la narratología formal de inspiración estructuralista de Gérard Genette que, además de tener en cuenta las características constitutivas, se encargaba de analizar la influencia que adquiriría el modo de expresión en la configuración de los relatos.³

El trabajo de Genette parece constituir, por tanto, un punto de referencia obligado de todo estudio narratológico al articularse como una de las propuestas analíticas más fecundas y que mayor consenso académico han suscitado (Cuevas 2007, 321). El autor francés propone el estudio del relato a través de una división conceptual tripartita que abarca las categorías de tiempo – las posibles alteraciones del relato

³ Es habitual la distinción entre la narratología modal y la narratología temática. Mientras la primera vincula las formas de expresión al soporte con que se narra, en el caso de la segunda las diferencias ocasionadas por el empleo de uno u otro vehículo expresivo, importan habitualmente poco o nada.

filmico respecto a la cronología factual –, modo – la regulación de la información narrativa – y voz – la instancia narrativa y sus huellas.

Las cuestiones de focalización están encuadradas, dentro del sistema genettiano, en los asuntos que el autor estudia bajo el epígrafe modo. Para evitar el carácter específicamente visual, y la consiguiente restricción de significado, de denominaciones habituales como visión, campo o punto de vista, Genette (1989, 241-244) propone sustituirlas por el término de focalización. Para el autor francés el vocablo resulta más preciso ya que permite distinguir entre la clásica cuestión de quién habla, atribuible al narrador, y la pregunta acerca de quién ve; o como matizará más tarde, quién percibe, dónde está el foco de percepción (1998, 45); y a su vez recoge mejor el contenido de este concepto, que Genette siempre ha explicado como un foco, una restricción de campo, “una selección de la información con relación a lo que la tradición denominaba omnisciencia” (1998, 51). Se trataría, en definitiva, de estudiar el canal por el que llega la información narrativa al espectador, bien sea a través de un narrador omnisciente, bien sea a través de uno o varios personajes (Cuevas 2009, 6).

Una vez definido el concepto, Genette (1989, 245) señala tres posibles tipos de focalización, respetando las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje ya expuestas por Todorov. Así, de acuerdo con el autor francés, en un relato: la información que posee y transmite el narrador puede ser mayor que la de cualquiera de los personajes – relato no focalizado o en focalización cero; los acontecimientos pueden darse a conocer como si estuviesen filtrados por la consciencia de uno o varios personajes – relato en focalización interna; y puede no permitirse que el receptor conozca los pensamientos o los sentimientos del personaje – relato en focalización externa.

Genette (1989, 245) distingue también a este respecto entre focalización fija, variable o múltiple, si permanece estable a lo largo del relato, si varía, o si adopta el punto de vista cognitivo de más de un personaje, respectivamente. Del mismo modo, y dado que no es habitual que un relato mantenga a lo largo de toda su extensión el mismo tipo de focalización, incorpora dos recursos que recogen las posibles infracciones a un tipo de focalización dominante sin que por eso se hable de cambio de focalización en la secuencia afectada. Recurre al término *paralepsis* para referirse a los casos en los que se proporciona más información de la que autoriza el código de focalización y emplea *paralipsis* para remitir a aquellas situaciones en las que se facilita menos información de la requerida por el tipo de focalización (Genette 1989, 249-251).

La traslación al medio audiovisual de este sistema analítico ha conllevado necesariamente su reformulación. Entre las contribuciones a este respecto destaca el trabajo de François Jost que, de acuerdo con el propio Genette, constituye “la contribución más significativa al debate sobre la focalización y al afinamiento que dicha noción necesita” (Genette 1998, 51). Así, para poder hacer frente a la doble dimensión, visual y sonora, del medio, Jost (1995, 139-141) ha propuesto distinguir para los relatos audiovisuales tres ámbitos con términos propios para cada uno: focalización, relación entre el grado de conocimiento de narrador y personaje; ocularización, relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve; y auricularización, relación entre lo que el micrófono graba y lo que el personaje escucha.

En el plano de la focalización el autor plantea, del mismo modo que sus referentes, una división tripartida. Habla así de focalización interna, si el relato está restringido a lo que pueda saber el personaje; externa, si los acontecimientos se describen desde el exterior sin que el espectador tenga acceso a los pensamientos de los personajes; y espectral, si el espectador tiene una ventaja cognitiva por encima de estos (Jost 1995, 149-151). Si bien se ha debatido acerca de la posibilidad de la focalización externa en el medio audiovisual dada la escasa aplicación analítica del concepto⁴, Jost (1995:150-151) defiende, sin embargo, su existencia en situaciones en las que se produce una explícita restricción del saber del espectador en relación al del personaje, con sus consiguientes efectos narrativos.

En el caso de la ocularización y la auricularización, Jost distingue a su vez entre interna primaria, en la que el punto de vista subjetivo se construye mediante la deformación de los recursos visuales y auditivos, de modo que la imagen y el sonido se convierten en un indicio o una huella para que el espectador establezca un vínculo; interna secundaria, en la que la subjetividad está construida por una contextualización: los *raccords* en el caso del punto de vista visual, el montaje y/o la representación visual en el caso del auditivo; y cero, en la que el sentido no está filtrado por ningún personaje (Jost 1995, 141-147).

⁴ A este respecto véase Burgoyne (1999, 90) y Gómez (2008, 14-15).

3. La configuración del punto de vista en *Wonderstruck* (Todd Haynes, 2017)

El séptimo largometraje del director estadounidense Todd Haynes, *Wonderstruck* (2017) adapta el libro infantil homónimo escrito por Brian Selznick. El filme se centra en la búsqueda de la identidad a través de las figuras paterna y materna de dos niños con discapacidad auditiva que viven en épocas diferentes y se articula, en consecuencia, en torno a dos líneas argumentales diferenciadas. La primera, en orden de aparición, se sitúa en Gunflint Lake, Minnesota, en 1977 donde Ben, tras perder a su madre y la capacidad auditiva, decide emprender un viaje a Nueva York en busca de su padre biológico. La segunda, por su parte, se desarrolla en Hoboken, Nueva Jersey, en 1927, y en ella Rose, sorda desde su nacimiento, decide huir de un padre distante y la opulencia de una familia adinerada para reencontrarse en Nueva York con su madre, una famosa actriz del cine silente.

La obra audiovisual, del mismo modo que su referente literario, opta por emplear puestas en forma diferenciadas en la materialización de las referidas líneas argumentales; soluciones vinculadas en ambos casos a ciertos rasgos estandarizados en el medio audiovisual en el periodo representado: fotografía en color, sonido sincrónico en la primera; fotografía en blanco y negro, ausencia de sonido sincrónico y su sustitución por una banda sonora musical no diegética en la segunda. Es también la presencia de dos líneas argumentales la que sustenta ciertas elecciones aparentemente sustanciales para el desarrollo narrativo y la gestión de la información en el nivel del relato.

La primera de ellas, de acuerdo con lo ya referido, se relaciona con la articulación temporal. El filme se fundamenta así en la yuxtaposición sucesiva de las líneas argumentales recurriendo a un sintagma acronológico⁵ en el que, pese a no existir una correspondencia temporal entre las acciones, el recurso a alteraciones permite que acaben convergiendo en la secuencia final.

La segunda se refiere a la articulación del punto de vista que, considerando la doble dimensión visual y sonora del medio audiovisual, desdobra la modalización de lo narrado en tres ámbitos.

El primero de ellos, al que tanto Genette como Jost se refieren como focalización, establece la relación entre la información de la que el espectador dispone en cada momento del devenir del relato y la información con la que cuentan los

⁵ A este respecto véase Gómez (2006, 204).

personajes implicados en el mismo. En este sentido, *Wonderstruck* presenta un relato en focalización interna en el que los acontecimientos se dan a conocer como si estuviesen filtrados a través de la consciencia de un personaje. De acuerdo con la categorización genettiana se trataría, a su vez, de un relato múltiple, ya que se adopta el punto de vista cognitivo de más de un personaje — del protagonista en cada una de las líneas argumentales; y con paralepsis como infracciones a la focalización dominante, ya que hay casos en los que se proporciona más información de la que autoriza el código de focalización – secuencias en las que el espectador permanece en la acción pese a la ausencia del personaje.

En lo relativo al punto de vista visual, es decir, a la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve, y a lo que Jost se refiere con el término de ocularización, si bien en la mayor parte del metraje la visión no está filtrada por ningún personaje – ocularización cero –, en determinados momentos se recurre a la ocularización interna secundaria, en la que la visión está filtrada por uno de los personajes y la subjetividad se construye mediante una contextualización proporcionada por los *raccords* y el montaje.

Ya en lo relativo al punto de vista auditivo, lo que Jost ha denominado auricularización, el filme recurre a fórmulas diferenciadas para cada una de las líneas argumentales que articulan el relato.

En el caso de la segunda línea argumental en orden de aparición en el filme, se emplea una auricularización cero, en la que el sonido no está filtrado a través de ningún personaje. Así, se remite a una realidad en la que el espectador no percibe la existencia de sonido ambiente o vocal sincrónico en línea con las características de los aparatos de reproducción y registro sonoro que se intentan recrear. Si bien ello podría relacionarse con la propia ausencia de la capacidad auditiva de la protagonista, la sordera de ésta acaba por transmitirse avanzado el metraje, bien a través de elementos textuales, bien a través de las acciones de los personajes, y no se presentan alteraciones o indicios que permitan al espectador percibir que el sentido está siendo filtrado por un personaje.

La primera línea narrativa presenta, por su parte, características diferenciadas a este respecto, derivadas esencialmente de un sustrato argumental distinto en el que el protagonista no padece sordera desde su nacimiento si no que ésta le sobreviene a lo largo del relato. Para representarlo se alternan, en consecuencia, la auricularización cero, en la que el sentido no aparece vinculado a ningún personaje, y la

auricularización interna filtrada a través del protagonista. Para la construcción de ésta última se emplean los recursos ya referidos en relación a la segunda línea argumental: desaparición del sonido ambiente y vocal sincrónico y utilización de música no diegética, en ocasiones en umbrales de audibilidad difícilmente perceptibles para el espectador, pero sin recurrir en cualquier caso al silencio. Se trataría en este caso, como en la construcción de la ocularización, de una auricularización interna secundaria ya que es la contextualización – el montaje y la representación visual – la que construye la subjetividad – el punto de vista auditivo se ancla al visual y su aparición acaba por vincularse a éste.

3. Conclusiones

Tal y como comentábamos al inicio, esta contribución pretendía contribuir a la caracterización de las estrategias orientadas a la construcción del punto de vista auditivo en el medio audiovisual partiendo de un sustrato metodológico asentado en una propuesta a priori representativa al respecto.

Su realización ha puesto de manifiesto que el relato modaliza lo narrado subjetivamente por la vía de su focalización a través del conocimiento, la vista y, tal y como anticipábamos, la escucha. En lo relativo al punto de vista cognitivo los acontecimientos se dan a conocer como si estuviesen filtrados a través de la consciencia de los protagonistas. En lo referente al punto de vista visual, si bien se respetan las convenciones del medio en parte importante del metraje y la visión no se presenta filtrada por ningún personaje, en ocasiones también se recurre a la ocularización interna secundaria, en la que se comparte la visión de uno de ellos. Ya en lo relacionado con la escucha, y del mismo modo que en el caso de la vista, se alternan, la auricularización cero, en la que el sentido no aparece vinculado a ningún personaje, y la auricularización interna secundaria filtrada a través del protagonista. De este modo, si bien es cierto que en el caso de los relatos audiovisuales el punto de vista se desdobra, y es posible utilizar soluciones diferenciadas en la construcción de las dimensiones cognitiva, visual y auditiva del relato, también pueden emplearse modalizaciones similares para sostener el sustrato argumental.

Ha evidenciado, a su vez, que en la modalización en los niveles señalados se recurre a mecanismos textuales de producción de significado propios del medio audiovisual. Así, la focalización interna en el plano cognitivo se asienta sobre la representación visual y la presencia del personaje en el cuadro con las limitadas

infracciones mencionadas en las que el espectador permanece en la acción pese a la ausencia del protagonista. La ocularización interna, por su parte, se ancla a uno de los esquemas habituales para la construcción de la subjetividad óptica en el medio audiovisual: la alternancia de planos de sujeto y objeto de la mirada. Para la auricularización interna, finalmente, se recurre a la supresión del sonido ambiente y vocal sincrónico y a la utilización de música no diegética en el nivel sonoro y a la alternancia de planos con presencia y ausencia del personaje en el visual. No se recurre a este respecto, como podría asumirse, a la supresión plena del sonido que caracteriza a la incapacidad auditiva, sino que la construcción de ésta se adapta a las características y convenciones del medio audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

- Cuevas, E. 2001. *Focalización en los relatos audiovisuales*. Trípodos, 11, 123-136.
- Cuevas, E. 2007. *Las aportaciones de la narratología al análisis filmico*. En Marzal, J.J. & Gómez, F. J. (Eds.) *Metodologías de análisis del film* (pp. 321-331). Madrid: Comunicación 2000.
- Cuevas, E. 2009. *La narratología audiovisual como método de análisis*. Portal de la Comunicación. Barcelona: Institut de la Comunicació. Disponible en http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=53, consultado el 18 de agosto de 2019.
- Gaudreault, A. y Jost, F. 1995. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. 1989. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Genette, G. 1998. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra.
- Gómez, F. J. 2008. *Saber y mirar. Una propuesta de reformulación de los conceptos de focalización y ocularización en los discursos audiovisuales*. Actas del Congreso Internacional Fundacional AE-IC, 14-15. Disponible en <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-tarin-ponencia.pdf>, consultado el 15 de mayo de 2019.
- Gómez, F. J. 2006. *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso filmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

FILMOGRAFÍA

- Haynes, Todd. 2018. *Wonderstruck*. Amazon Studios, Cinetic Media, FilmNation Entertainment, Killer Films, Picrow.

ATRAVESSAR A PAISAGEM - SOBRE UMA CENA DE *NOSTALGHIA*

Ana Costa Ribeiro¹

Resumo: Na penúltima cena de *Nostalghia*, de Tarkovski, o personagem principal atravessa uma piscina vazia. Tenta cruzar a piscina com uma vela acesa em suas mãos mas ela se apaga. Retorna ao ponto de origem e acende a vela novamente. Tenta mais uma vez cruzar a piscina e novamente ela se apaga, fazendo com que retorne ao ponto inicial. Acende a vela pela última vez e, enfim, consegue chegar ao lado oposto da piscina sem apagá-la. O trabalho pretende analisar essa cena específica em que é preciso atravessar a paisagem. A partir do gesto do personagem do filme de Tarkovski, vamos refletir sobre o ato de caminhar. Tema recorrente na arte desde o século XIX, atravessar a paisagem a pé é uma prática associada à própria experiência humana. Para se atravessar a paisagem é preciso um esforço do corpo. Nós tocamos a paisagem, a paisagem nos toca. Nós atravessamos a paisagem, a paisagem nos atravessa.

Palavras-chave: Atravessar; Caminhar; Corpo; Paisagem; Tarkovski.

Contacto: costaribeiroana@gmail.com

Eu nunca guardei rebanhos

Mas é como se os guardasse

- Alberto Caeiro -

Quando soube que o IX Encontro da AIM seria realizado em Santiago de Compostela, imediatamente recordei de uma parte de minha tese intitulada *Atravessar a Paisagem*, que aborda questões sobre a relação entre Corpo e Paisagem. Há nesse momento de minha pesquisa algumas reflexões sobre a necessidade de se atravessar paisagens, como se pudéssemos adentrar nos quadros, avançar em direção ao horizonte, mergulhar nos universos que nos são apresentados, para além da moldura, rumo ao desconhecido.

Na história da arquitetura, a relação entre Corpo e Paisagem por meio de seus atravessamentos remete a tempos tão antigos quanto os do Gênesis. No livro sagrado, já podemos identificar, no mito de Caim e Abel, esse duplo impulso humano em contemplar e percorrer. Segundo o arquiteto Francesco Careri no livro *Walkscapes*

¹ Artista, cineasta, poeta e professora. Doutora em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, *Master of Fine Arts* em Cinema pela San Francisco State University e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ribeiro, Ana Costa. 2020. "Atravessar a paisagem - Sobre uma cena de *Nostalghia*". In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 196-204. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

(2013), é possível observar de que forma a relação entre o nomadismo e a sedentaridade na construção do espaço simbólico nasce de uma ambiguidade originária. De acordo com Careri,

“Como se lê no Gênesis, de uma primeira divisão sexual da humanidade – Adão e Eva – segue, na segunda geração, uma divisão do trabalho e, portanto, do espaço. Os filhos de Adão e Eva encarnam as duas almas em que se dividiu, desde o princípio, a estirpe humana: Caim, a alma sedentária, e Abel, o nômade” (Careri, 2013, 35).

Se por um lado Caim se dedicava à agricultura e Abel, ao pastoreio, sendo ao primeiro dado toda a propriedade da terra e ao segundo, todos os seres vivos, foram os povos nômades, e não os sedentários, que, em seus trajetos de errância, iniciaram a construção simbólica da paisagem. Careri comenta: “Da atividade de caminhar através da paisagem para inspecionar o rebanho deriva um primeiro mapeamento do espaço, bem como a atribuição de valores simbólicos e estéticos do território que levará ao nascimento da arquitetura da paisagem” (Careri, 2013, 36). O arquiteto nos lembra ainda que “O primeiro objeto *situado* da paisagem humana nasce diretamente do universo da errância e do nomadismo. (...): o menir” (Careri, 2013, 51).

A história da humanidade é uma história do caminhar, gesto de avanço e de fricção entre Corpo e Paisagem. Mas quem caminha sempre chega a algum lugar. A caminhada, portanto, conduz a um duplo impulso entre permanecer e viajar. Na história da literatura, essa dinâmica também aparece na origem da narrativa, tal qual observada por Walter Benjamin em *O Narrador*:

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente

sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante” (Benjamin, 1985, 198-199).

O gesto de atravessar paisagens também aparece como tema da história da arte desde o século XIX, como pude ver na megaexposição *Wanderlust*², em Berlim, no ano passado. Naquele momento, aprendi o sentido da palavra *wanderlust*, em alemão, *wander* (migrar, trilhar, vagar) + *lust* (desejo, vontade profunda). A exposição tinha como obra principal o famoso quadro de Caspar David Friedrich, *Caminhante sobre o mar de névoa*, de 1817, considerado um marco na pintura de paisagem. (Imagem 1)

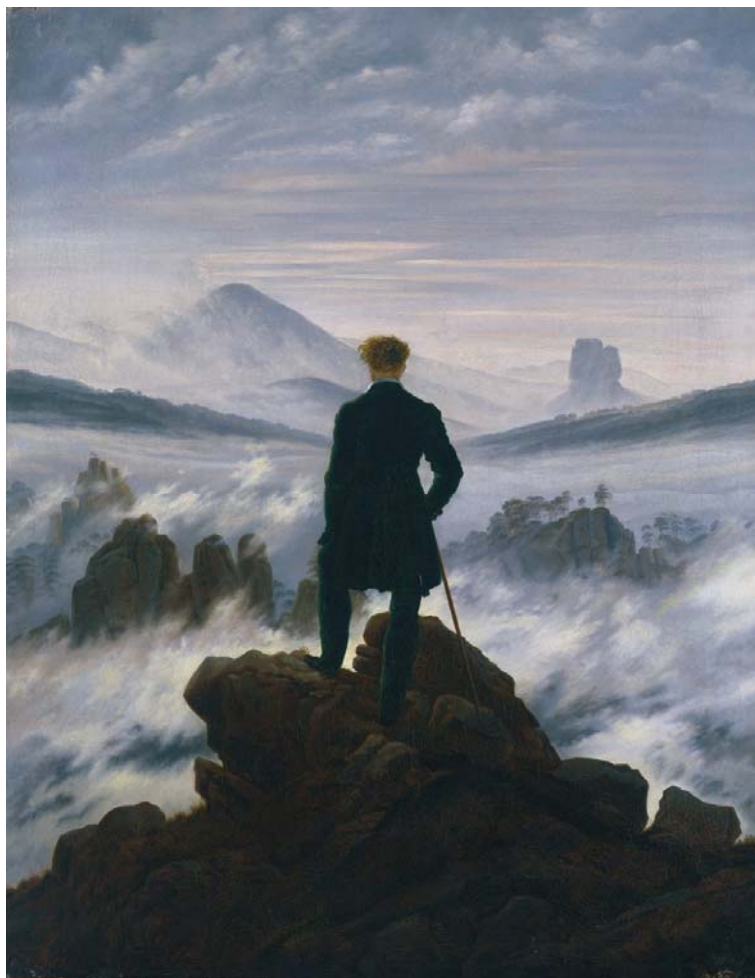


Imagem 1 – *Caminhante sobre o mar de névoa* (Caspar David Friedrich, 1817)

² Para ver o conteúdo da exposição, acessar o *link*:
<https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/wanderlust.html>

Ao refletir sobre o ato de atravessar a paisagem no cinema, entretanto, o segmento que me vem à cabeça é sempre o mesmo: a penúltima cena do filme *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983).³ Ali, não vemos a névoa do quadro de Friedrich, nem as neblinas do próprio filme em questão, nem a chuva, nem as estradas, nem os campos, nem os lagos, nem as inúmeras paisagens de sua cinematografia. Vemos apenas um homem, uma vela e uma piscina vazia. No entanto, essa cena sintetiza, em um único gesto, uma das grandes contribuições de Tarkovski para a relação entre Corpo e Paisagem. (Imagem 2)



Imagem 2 – *Nostalgia* (Andrei Tarkovski, 1983)

Na cena, o personagem principal, Gorchakov, um poeta russo que vai à Itália pesquisar a história de um compositor, aparece atravessando uma piscina vazia. Acende uma vela e caminha lentamente num chão inundado de poças d'água. Tenta cruzar o espaço da piscina com a vela acesa em suas mãos, mas ela se apaga. Retorna ao ponto de origem e acende a vela novamente. Tenta mais uma vez cruzar a piscina e novamente ela se apaga, fazendo com que retorne ao ponto inicial. Acende a vela pela última vez e, enfim, consegue chegar ao lado oposto da piscina sem apagá-la.

Um homem atravessa uma piscina com uma vela acesa em suas mãos e caminha sobre poças d'água. Caminhar com uma vela acesa não é um desafio fácil, muito

³ O filme pode ser assistido no *link*: https://archive.org/details/Nostalgia_201610 (a última cena começa em 01:52:56 desse arquivo).

menos com os pés imersos n'água. No entanto, o personagem de *Nostalgia* não recua: segue lentamente rumo ao outro lado do espaço, e esse movimento, em si, não tem nenhuma razão de ser. Do outro lado não há nada. Mas é preciso fazê-lo. É preciso atravessar a paisagem.

O gesto de atravessar a paisagem, indicado a Gorchakov por outro personagem do filme, o visionário Domenico, é uma chave utilizada por Tarkovski em outros momentos de sua cinematografia. No filme posterior à *Nostalghia*, *O Sacrifício* (*Offret*, Andrei Tarkovski, 1986), o personagem principal também necessita atravessar a paisagem para se salvar; cruzar o rio e passar uma noite com uma feiticeira.

Em *Nostalghia*, numa conversa com Gorchakov, Domenico indica o gesto que deve ser tomado: “Precisamos de ideias maiores. Antes eu era egoísta. Eu queria salvar a minha família. Todo mundo tem que ser salvo, o mundo inteiro. (...) É muito simples. Você vê essa vela? (...) Você precisa atravessar a água com a vela acesa.”⁴

O que a cena de Tarkovski sugere é que, uma vez imersos em determinada paisagem, podemos atravessá-la. Ou seja, ao nos depararmos com uma paisagem, é possível partirmos da contemplação para o movimento. É preciso atravessar a paisagem. Mas o que me pergunto é se, ao atravessar a paisagem, ao sairmos do estado de contemplação, estaríamos traindo a paisagem. Se pararmos de contemplar e apenas nos movermos em determinada paisagem, então ainda estaríamos falando em paisagem? Talvez, para atravessar a paisagem sejam necessários pelo menos dois impulsos do sujeito na cena, sincrônicos ou alternados: a contemplação e o movimento. (É importante lembrar que a contemplação não exclui o movimento, e vice-versa).

A cena do filme de Tarkovski me faz lembrar também do filme *Man.road.river* (Marcellvs L., 2004, Imagem 3).⁵ Nesse filme de uma única tomada, um homem atravessa um rio com a água até a cintura. Caminhar dentro d'água é uma prática que enfrenta muita resistência. O peso da água dificulta os movimentos e um passo se transforma num gesto de difícil alcance. Atravessar um rio largo com água até a cintura não é um desafio simples. No entanto, o homem de *Man.road.river* não recua: segue lentamente rumo à outra margem do rio. É preciso atravessar a paisagem.

⁴ Essa cena do diálogo de Gorchakov com Domenico funciona como uma catapulta para a cena em questão neste ensaio. É a partir do impulso sugerido por Domenico que Gorchakov avança.

⁵ O filme pode ser assistido no *link*: <https://ulozto.cz/live/!S2QWJsDzx/man-road-river-marcellvs-l-2004-shortmovie-no-language-avi>



Imagem 3 – *Man.road.river* (Marcellvs L., 2004)

Tanto a contemplação quanto o movimento demandam um estado de alerta do sujeito. Ao menor estímulo de nossos sentidos, respondemos com coragem ou medo, e seguimos com aceitação ou enfrentamento. No entanto, não estamos propondo que o sujeito esteja sempre num estado de alerta pronto para reagir. Aceitação e enfrentamento podem se dar em tempos alternados, ora num gesto de aceitação, ora num gesto de enfrentamento. Para se atravessar uma paisagem é preciso oscilar os modos de apreendê-la.

O que estou sugerindo é que há, nas relações que estabelecemos com as paisagens, um duplo impulso: contemplar e percorrer. E que é justamente esse ímpeto de movimento, que se alterna entre um gesto e outro, que faz com que consigamos seguir vivendo. Atravessamos as paisagens da forma que nos é possível. Mas é preciso fazê-lo. É preciso atravessar a paisagem.

Outro trabalho que colabora com esse pensamento é *Oceano Possível* (Sara Ramo, 2002, Imagem 4).⁶ Em cena, a artista navega sozinha, nua, de costas, remando em pequenos baldes cheios d'água. De tempos em tempos pega um pano, molha nos baldes, e espreme o excesso de água em seu corpo. O homem de *Nostalghia* não recua. Segue caminhando devagar, movido por um sentimento de medo e um desejo de reconhecimento. O mesmo acontece com o homem de *Man.road.river*, que atravessa o rio sem olhar para trás. A artista Sara Ramo também não hesita, segue remando com pequenas pausas para se banhar em seu oceano possível.

⁶ O filme pode ser assistido no *link*: <https://vimeo.com/23619360>



Imagem 4 – *Oceano Possível* (Sara Ramo, 2002)

O que é interessante de se observar é de que forma o gesto de se atravessar a paisagem se relaciona com o próprio desafio de nossa passagem pela vida. Em seu livro *Esculpir o Tempo*, Tarkovski fala do “torturante processo de autoconhecimento humano”.

“Num sentido muito real, todo indivíduo vivencia por si próprio esse processo, à medida que vai conhecendo a vida, a si mesmo e os seus objetivos. (...) O homem está eternamente estabelecendo uma correlação entre si mesmo e o mundo, atormentado pelo anseio de atingir um ideal que se encontra fora dele e de se fundir ao mesmo, um ideal que ele percebe como um tipo de princípio fundamental sentido intuitivamente. Na intangibilidade de tal fusão, na insuficiência do seu próprio ‘eu’, encontra-se fonte perpétua da dor e da insatisfação humanas” (Tarkovski, 1998, 39).

Tarkovski fala que o objetivo da arte não é expor ideias. “A arte só pode oferecer alimento - um impulso, um pretexto para a experiência espiritual” (Tarkovski, 1998, 55), defende. Entretanto, o cineasta não está interessado em metáforas, e sim em metonímias.

“A imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem” (Tarkovski, 1998, 41).

A visão de Tarkovski aqui nos remete à imagem benjaminiana, tal qual apresentada por Georges Didi-Huberman em *Sobrevivência dos Vagalumes*.

“Trata-se nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio ‘princípio esperança’ através do modo como o Outrora encontra o Agora para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (Didi-Huberman, 2011, 2).

Como defende Tarkovski, “a esperança de que cada existência individual e cada ação humana tenha um significado intrínseco torna a responsabilidade do indivíduo em relação ao curso geral da vida humana incalculavelmente maior” (Tarkovski, 1998, 247).

Conviver com o não-saber é se deslocar reconhecendo a existência do tempo, é se mover num contrafluxo da ansiedade. Mesmo caminhando com os pés imersos n’água, ou com a água até a cintura, ou remando num oceano sem água, é preciso atravessar a paisagem. Nem somente com medo, nem somente com coragem; nem sozinhos o tempo todo, nem constantemente acompanhados; nem apenas contemplando, nem simplesmente se movendo; nem insistindo com o enfrentamento, nem esmorecendo com a aceitação. Mas alternando entre estados de vigília e

relaxamento, concentração e dispersão. Nós tocamos a paisagem, a paisagem nos toca. Nós atravessamos a paisagem, a paisagem nos atravessa.

Tarkovski apreende a paisagem de dentro para fora, como se pudéssemos virá-la ao avesso.

“Sei muito bem que, do ponto de vista comercial, seria muito mais vantajoso ir de um lugar para outro, introduzir tomadas a partir de ângulos cada vez mais inventivos, usar paisagens exóticas e interiores majestosos. Mas, para o que estou essencialmente tentando fazer, efeitos externos simplesmente distanciam e confundem o objetivo que estou buscando. Meu interesse centra-se no homem, pois ele carrega um universo dentro de si; e, para encontrar a expressão para a idéia, para o significado da vida humana, não há necessidade de colocar por trás dela, por assim dizer, uma tela com muitos acontecimentos” (Tarkovski, 1998, 245).

Por fim, gostaria de exibir um trecho da fala do próprio Tarkovski sobre o sentido da vida.⁷

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. 1987. *O Narrador*. Em *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Careri, F. 2013. *Walkscapes*. São Paulo: Editorial Gustavo Gili.
- Didi-Huberman, G. 2011. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Tarkovski, Andrei. 1998. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.

FILMOGRAFIA

- L., Marcellvs. 2004. *Man. Road. River*. Produção do artista.
- Ramo, Sara. 2002. *Oceano Possível*. Produção da artista.
- Tarkovski, Andrei. 1983. *Nostalghia*. Sovinfil; RAI 2; Gaumont.
- Tarkovski, Andrei. 1986. *O Sacrifício (Offret)*. Svenska Filminstitutet (SFI), Argos Films.

⁷ O trecho pode ser assistido no link: <https://www.youtube.com/watch?v=7Me--xHG-mQ>

AS QUATRO ESTAÇÕES DE INGMAR BERGMAN

Ney Costa Santos¹

Resumo: No entardecer de sua vida Isak Borg se prepara para uma viagem a Lund, onde receberá um título honorífico. Ao invés do avião, ele opta por ir de carro a fim de, no caminho, rever lugares e emoções de sua vida. Borg viaja com a nora e três jovens a quem deu carona. É um *road-movie* bergmaniano. T.S. Eliot publica, em 1943, os *Quatro Quartetos*, uma das obras máximas da poesia do século XX. São poemas sobre o tempo e nossa percepção de sua passagem, um continuum, uma duração que pode se superpor, coexistir com outras dimensões como o fluir de um rio interior. Em *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957) no limiar do grande inverno, o professor Borg, durante o verão sueco, se reconcilia consigo mesmo e encontra uma inesperada primavera em meio ao outono de sua vida. Todas as estações contidas em um tempo que é sempre presente. Assim os acontecimentos do filme dialogam com os Quartetos até a reconciliação final.

Palavras-chave: Cinema; Poesia; Música.

Contato: ncostasantosf@gmail.com

Os Quatro Quartetos e as Quatro Estações de Ingmar Bergman.

No entardecer de sua vida, Isak Borg fará uma viagem a Lund onde receberá um título honorífico. Em cima da hora, ele decide ir de carro ao invés de avião. Será uma longa viagem de quatorze horas que lhe dará oportunidade de, no caminho, rever lugares e afetos de toda a sua vida. Borg fará a viagem com a nora Marianne e três jovens a quem dará carona após uma parada. É um *road-movie* bergmaniano no verão sueco em busca do lugar onde nascem os morangos silvestres, espaço de reencontro e reconciliação.

Em 1936, Thomas Stearns Eliot publica *Burnt Norton* que comporá com *East Coker*, *The Dry Salvages* e *Little Gidding* os *Quatro Quartetos* que reunidos em 1943 comporão uma das obras magnas da poesia do século XX. *Burnt Norton* é um poema sobre o tempo e nossa percepção de sua passagem, um continuum, uma duração que pode se superpor, coexistir com outras dimensões como o fluir de um rio interior.

¹ Ney Costa Santos é Doutor em Comunicação Social pela PUC-Rio. Dirigiu *O Pulo do gato* (1981), os curtas *Meu glorioso São Cristóvão* (1978), *O visionário* (1983), *Helena e Garrincha* (1987), *Cole in Rio* (1995), *Padre-mestre* (1996), *Cinema interior* (2007) *Sobras incompletas* (2015), *A armadilha de Carmen Miranda* (2017), *Mestre Miguel* (2019).

Santos, Ney Costa. 2020. "As quatro estações de Ingmar Bergman". In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarmea Álvarez, 205-213. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

“O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo o tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível” (Eliot 1981, 199).

Isak Borg sabe que naquela viagem enfrentará os seus fantasmas na busca do espaço mítico onde brotam os morangos silvestres.

“Onde estão esses canteiros?
O que poderia ter sido é uma abstração
Que permanece, perpétua possibilidade,
Num mundo apenas de especulação.
O que poderia ter sido e o que foi
Convergem para um só fim, que é sempre presente”
(Eliot 1981,199).

Logo no início da viagem, o carro sai da estrada principal e entra em um pequeno desvio. Borg diz a Marianne que quer mostrar-lhe uma coisa. Ele para o carro, os dois descem e caminham por um pequeno bosque. Borg aponta para uma casa e diz a Marianne que lá, até os seus vinte anos, passou todos os verões com a família. A nora diz que vai nadar um pouco no lago e deixa Borg sozinho. Ele busca reconhecer nas árvores, na casa que agora vê mudada, imagens de seu tempo e logo percebe o canteiro de morangos silvestres. Senta-se no chão, em baixo de uma árvore e toca as frutinhas com carinho. Apaziguado pelas lembranças, quando volta a olhar para a casa ela agora é a movimentada casa de sua infância e toda a sua família está lá outra vez. O vento leve agita as árvores e o olhar de Borg é o de alguém que rememora algo que lhe é muito caro. Aquele é um dos lugares onde brotam os morangos silvestres, onde os sonhos são revividos e os limites de espaço e tempo são transfigurados.

“Ecoam passos na memória
Ao longo de galerias que não percorremos
Em direção à porta que jamais abrimos
Para o roseiral. Assim ecoam minhas palavras
Em tua lembrança” (Eliot 1981,199).

Junto ao canteiro ressurge Sara, a prima com quem namorava e pretendia casar. Ela está catando os morangos e colocando-os em uma cesta. Borg a chama, mas ela não responde. Quem a invoca, Borg, a vê, mas não ela, Sara, a ele. De repente, entre os galhos, surge seu irmão Sigfrid que corteja Sara. Ela diz-lhe que colhe morangos para o bolo de aniversário do Tio Aron quando toda a família estará reunida. Sigfrid vai envolvendo Sara até beijá-la. Sem muita convicção, ela chora e diz que ele arruinou a sua vida. A cesta cai e os morangos se espalham pela terra. O sino da casa toca convocando a todos para o almoço.

“Mas com que fim
Perturbam elas a poeira sobre uma taça de pétalas,
Não se” (Eliot 1981, 199).

Eliot expõe sua concepção do tempo que tem ecos do *Eccelesiastes*, de Heráclito, Santo Agostinho e Henri Bergson. O tempo é um fluxo interior da consciência, um rio contínuo, longe das regras da cronicidade mecanicista, onde pela espacialização e temporalização simultânea, duração real e concreta do tempo psíquico, o pensamento abarcaria uma coexistência dos momentos futuros, como comenta Ivan Junqueira nas notas da edição brasileira dos poemas de T.S.Eliot (1981, 286-287).

Esse movimento no tempo é o que faz o professor Borg em *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1957). O realizador quebra a temporalidade das narrativas lineares tradicionais do cinema e superpõe memória e sonho; passado e presente iluminando o futuro de um homem que está no final da vida. O rio interior vai correndo em direção ao mar futuro e a percepção de seu fluir dá chance a Borg de compreender e se reconciliar consigo mesmo e com os outros, todas as estações de sua vida convergindo para o presente do verão sueco.

Todas as estações contidas em um tempo que é sempre presente.

“Outros ecos
No jardim se aninham. Seguiremos?” (Eliot 1981, 199).

Isak Borg entra na casa de suas recordações e observa a mesa de almoço. Borg vê a mãe dando ordens, repreendendo a uns e a outros. As gêmeas, suas irmãs, contam à família reunida que viram Sara e Sigfrid no canteiro de morangos. Sara, aos prantos,

se levanta da mesa e vai exatamente para o lugar em que Borg está. O clima fica pesado e outra irmã segue Sara. As duas ficam bem perto de Borg que agora assiste a confissão de Sara. Ela fala de suas qualidades: é fino, gentil, gosta de ler poesias, falar de amor, de vida após a morte, de tocar piano e quando tenta beijá-la o faz sempre no escuro. Sara diz que ele é muito melhor que ela. Borg olha para as duas com um leve sorriso de compreensão rememorativa. Sara diz que Sigfrid é perverso e excitante e Borg parece compreender que suas qualidades não são suficientes para que seja amado e que o amor obedece à outra e oculta ordem. Ele vê Sara correndo pelo jardim da casa, até que uma voz o desperta das lembranças perguntando se a casa que tanto olha é dele. A moça que faz a pergunta está em cima da árvore em que Borg está encostado. É a atriz Bibi Andersson que faz o papel da Sara prima e da jovem que faz a pergunta. Seu pai é o atual dono da casa e Isak Borg diz a ela que já viveu ali. Ela indaga para onde ele vai, Borg responde que está indo para Lund e a moça pede uma carona até lá. Seu nome é Sara, segundo ela, um nome estranho. Borg diz que seu nome, Isak, também é estranho.

“O tempo passado e o tempo futuro
Não admitem senão uma escassa consciência.
Ser consciente é estar fora do tempo
Mas somente no tempo é que o momento no roseiral,
O momento na igreja cruzada pelos ventos ao cair da bruma,
Podem ser lembrados, envoltos em passado e futuro.
Somente através do tempo é o tempo conquistado”
(Eliot 1981, 201-202).

Podemos substituir o roseiral de Eliot pelo bosque e o canteiro de morangos silvestres de Bergman; o momento na igreja pela quase epifania da conversa após o almoço e o vinho e perceber que o tempo do poema e o do filme também convergem e se esclarecem mutuamente.

A viagem prossegue com Borg dirigindo o carro. Ele observa os jovens pelo retrovisor e as conversas de Sara com os dois rapazes, Anders e Victor, parecem diverti-lo e revigorá-lo. Ele diz à jovem que teve uma namorada chamada Sara, que as duas se pareciam e que ela se casou com seu irmão, tiveram seis filhos e hoje, aos

setenta e cinco anos, continua bonita. Sara comenta que deve ser terrível envelhecer e Borg sorri.

Em outro quarteto, *The Dry Salvages*, Eliot retoma a ideia do tempo como fluxo.

“O rio flui dentro de nós, o mar nos cerca por todos os lados;
O mar é também a orla da terra, o granito
Que ele penetra, as praias onde arremessa
Indícios de uma criação pretérita e diversa” (Eliot 1981, 217).

No filme, o espaço do almoço de Borg com Marianne e os jovens é um outro lugar onde nascem morangos silvestres. É ao ar livre, com o mar e linda paisagem ao fundo e, mais que tudo, há a fraternidade à mesa que ocasiões como essas, entre amigos, costumam proporcionar. Borg conta casos de seus tempos de jovem médico de cidade pequena. Todos parecem muito felizes. Após o café os dois rapazes do grupo iniciam uma discussão sobre Deus e Ciência. Embora com a intensidade característica da juventude, eles não são virulentos ou agressivos. Entre um charuto e um gole de vinho do Porto, Borg diz que sua opinião será considerada com ironia e que por isso ficará calado.

O que há de primavera no outono invernal da vida de Isak Borg nesse almoço ao ar livre no acolhedor verão sueco? Eliot em outro quarteto, *Little Gidding*, observa que:

“A primavera em pleno inverno é por si própria uma estação
Sempiterna embora encharcada rumo ao poente,
Suspensa no tempo, entre polo e trópico” (Eliot 1981, 227).

Nessa cidade onde almoçam vive a mãe de Borg. Ele irá visitá-la e mais uma vez se confrontará com seu passado, esclarecendo os conflitos do presente e projetando o futuro. A matriarca abre velhas caixas de brinquedos que povoaram a infância de Borg e Marianne percebe o quanto a frieza emocional marcou a vida do professor. Mãe e filho conversam um pouco, mas logo se despedem. A viagem prossegue e Borg sonha.

A cesta de morangos está jogada no chão e Sara, a prima, conversa com Borg e pergunta se ele já se viu no espelho. Diz-lhe que ele é um velho assustado à beira da morte e que ela tem a vida pela frente. Sara se justifica pela escolha feita no passado e Borg diz que a compreende, mas Sara afirma que isso não é possível, pois não falam a

mesma língua. Com alguma crueldade, Sara insiste que Borg se veja no espelho. Ele tenta sorrir e diz que dói. Ele deveria saber a razão de sua dor, mas a sabedoria de professor de nada adiantou. Sara se afasta, corre pelo bosque e pega uma criança que está em um carrinho. Entra em uma casa com um bebê ao colo e é Sigfrid quem abre a porta enquanto o carrinho permanece vazio no bosque. Borg caminha até se aproximar da casa de Sara e Sigfrid. Ele espreita e na sala vê Sara ao piano e Sigfrid ao seu lado. É uma imagem da felicidade conjugal que ele não teve.

As águas do rio do tempo que correm pelos quartetos podem ser suaves como as de um regato ou turbulentas como as de uma cheia.

O carro está parado quando ele desperta do sonho. Marianne, sua nora, está fumando, mas dessa vez ele não se importa. Ela diz-lhe que é parecido com o seu filho Evald e conta que tiveram uma conversa áspera tempos atrás, no mesmo carro, quando contou que estava grávida e ele reagiu muito mal. Os jovens interrompem a tensa conversa e se aproximam da janela do carro com flores que entregam a Borg por sua sabedoria e por tudo que ele representa, médico há 50 anos. Borg agradece, olha o relógio e diz que devem partir, pois a hora da homenagem se aproxima.

Eliot ainda em *Little Gidding* nota que

“Este é o tempo primaveril
Embora avesso às convenções do tempo. Agora, a sebe
Por um momento alveja em transitória floração
De neve, um viço mais súbito
Que o do verão, sem rútilos botões ou flores murchas,
Alheio aos desígnios da germinação.
Onde o verão, o inconcebível
Verão zero?” (Eliot 1981, 227).

Tocam os sinos em Lund. Há uma pompa majestática na cena da cerimônia. Borg está entre seus pares desfilando com uma beca paramentada. Entre os assistentes, na rua, estão os jovens. Sara o chama. Borg para um instante e responde aos seus acenos.

A cerimônia parece a de coroação de um rei, com salvas de tiros e palavras em latim. Em *off*, Borg comenta que durante a cerimônia ficara pensando em tudo que acontecera durante a viagem e que percebera que havia uma causalidade memorável entre os fatos.

Quando se preparava para dormir, depois de todas as emoções do dia, Borg ouve as vozes dos jovens diante da casa fazendo uma serenata para ele. Vai até a janela e despedem-se, pois, eles conseguiram uma nova carona para seguir viagem. Sara diz que o ama muito, hoje, amanhã e sempre. Isak Borg diz que nunca se esquecerá disso. Volta para a cama e percebe que Evald e Marianne chegaram da festa e estão no quarto ao lado. Ele chama o filho para a beira da cama. Evald diz-lhe que reatará com Marianne que chega e abraça Borg revelando que gosta muito dele. Quando os dois saem Borg fica pensativo.

“A cinza sobre um velho é toda a cinza
Que deixaram as rosas incendiadas,
A poeira no ar suspensa determina
O sítio onde uma história teve fim” (Eliot 1981, 228-229).

Vemos novamente a casa da infância e juventude. A prima Sara diz a Isak Borg que não sobrou nenhum morango e que teriam que procurar por seus pais pela ilha. Borg responde que já procurou, mas não os encontrou. Sara diz que irá ajudá-lo. Os dois caminham pelo bosque e veem os pais de Borg pescando tranquilamente no lago. Eles acenam felizes. Sara se afasta e Borg fica olhando os pais com ternura. Essa imagem se funde com a de Borg na cama e o filme termina.

Ingmar Bergman é afirmativo quanto às origens e intenções de *Morangos Silvestres*. A partir de uma viagem que faz à Uppsala, quando revisita a casa da avó onde passava os verões em família, ele é tocado pelo confronto com o “mundo petrificado da infância” e esse é o mote que o impulsiona ao roteiro que chama de “inventário de minha vida, uma espécie de prova final rigorosa” (Björkman, Manns, e Sima 1975, 138-139). Bergman tem então 38 anos e uma relação conturbada com os pais.

A palavra reconciliação é chave para o significado e o entendimento de *Morangos Silvestres*. O movimento do rio interior do professor Isak Borg é mais que um acerto de contas de um homem velho. Ele procura aquilo que está no título sueco do filme, *Smultronstället*, o lugar (*stället*) onde nascem os morangos silvestres (*smultron*), espaço de perdão e reconciliação consigo, com o outro e com o mundo. O personagem que faz a viagem ao seu passado tem 78 anos e é vivido por Victor Sjöström, uma espécie de pai do cinema sueco a quem Bergman muito admira. É

como se ele, Ingmar, buscasse o pai em Sjöström em um movimento não de conflito, mas de reverência e entendimento.

A atmosfera do filme não tem a beleza melancólica do tema que inicia o *Quinteto para Clarinete e Cordas, op. 115*, de Brahms. Embora a melancolia não esteja ausente no percurso de Borg, ele, no fundo, desde quando escolheu ir de carro ao invés de avião, tinha a intenção de, na viagem, rever a sua vida. Nesse sentido, seu espírito está mais próximo da beleza pacífica e esperançosa que perpassa o *Adágio do 2º movimento do Concerto para Clarinete e Orquestra K 622* de Mozart. O final do filme é luminoso, quando Borg, já velho, reencontra e se reconcilia com os pais. Sua vida está no fim, mas ao invés da amargura, do frio e da solidão condenatória ele é transfigurado, à luz plena do verão, pela revelação dos pais felizes em uma situação comum, uma pescaria despreocupada.

Isak Borg perfaz a utopia do cinema em busca do Bom, do Bem e do Melhor. Em seu movimento interior profundo, Borg se reconcilia consigo mesmo e se abre para o outro e para o mundo. Tocado pelos jovens a quem dará carona e pela delicada firmeza feminina de Marianne, com quem divide a direção do carro, ele se torna compreensivo para com o filho Evald e afetuoso com a empregada que o serve há tantos anos. Borg tem consciência desse movimento de abertura afetiva no mesmo dia em que será homenageado com um título honorífico. Não mais lhe importam as pompas do mundo. Ao final daquela viagem de um dia, Borg se tornou melhor do que havia sido em toda a sua vida banhado que foi pela súbita luz da graça da reconciliação.

Todas as quatro estações de sua vida convergiram e se reconciliaram no pleno verão em que faz a viagem para Lund, no rio interior onde as estações são todas e nenhuma.

“O que chamamos princípio é quase sempre o fim
E alcançar um fim é alcançar um princípio.
Fim é o lugar de onde partimos” (Eliot 1981, 233-234).

BIBLIOGRAFIA

- Bergman, I. 1996. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes.
Bjorkman, S., Manns, T., e Sima, J. 1975. *Conversaciones con Ingmar Bergman*. Barcelona: Anagrama.
Eliot, T.S. 1981. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

FILMOGRAFIA

Bergman, Ingmar. 1957. *Morangos Silvestres (Smultronstället)*. Svensk Filmindustri.

DUAS CIDADES EM *HIROSHIMA MON AMOUR*, UMA ANÁLISE DA LEMBRANÇA NOS RETROCESSOS DE HIROSHIMA E NEVERS

Thaís Itaboraí Vasconcelos¹

Resumo: O presente estudo é dedicado à análise da lembrança em *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959), pensando os diferentes aspectos entre os retrocessos de Hiroshima e Nevers. O filme retrata um breve romance em Hiroshima, entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês. Ela ainda busca esquecer a dor pela morte do seu amante alemão que ocorreu em Nevers, assim como o mundo ainda busca esquecer o terror do que aconteceu em Hiroshima. Com direção de Alain Resnais e texto de Marguerite Duras, o filme propõe reflexões sobre o ato de filmar as cidades destruídas do contexto do pós-guerra, ponto irremediável da relação da cidade com o cinema (Comolli, 2008). O retrocesso de Hiroshima ocorre nos primeiros minutos do filme e possui um forte caráter documental, já o retrocesso de Nevers é construído ao longo do filme. Tem-se primeiro apenas um breve flash e aos poucos vai se compreendendo, ou imaginando, a dimensão do que é Nevers para Ela. Os personagens não possuem nome, somente na última cena eles se aut nomeiam. Ela diz: Hiroshima é o teu nome. Ele responde: Teu nome é Nevers. A partir de discussões que perpassam os estudos da memória, destacando-se o pensamento de Bergson (2010) e seus desdobramentos na obra de Deleuze (1990) e também estudos que tangenciam a relação dos personagens com a paisagem, em especial Bachelard (1993) e David Melbye (2010). Propõe-se pensar a paisagem fílmica nas suas possibilidades psicológicas e alegóricas através dos diferentes aspectos entre os retrocessos de Hiroshima e Nevers.

Palavras-chave: Cinema; Cidade; Paisagem; Memória; Personagem.

Contacto: thaisitavasconcelos@gmail.com

O que se vê em *Hiroshima Mon Amour*

“Você não viu nada em Hiroshima, nada”, nos diz uma voz em *off* na primeira cena de *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959). Passado sessenta anos de sua estreia, o que restaria ser visto? Filme marco do cinema moderno, aborda a memória e o esquecimento e permanece ainda vivo como ponto de discussão ao se pensar o cinema.

¹ Mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, na linha de pesquisa Cinema e Audiovisual, do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil (bolsista Capes).

Vasconcelos, Thaís Itaboraí. 2020. “Duas cidades em *Hiroshima mon amour*, uma análise da lembrança nos retrocessos de Hiroshima e Nevers”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 214-221. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

Temas como memória, representação feminina, relação cinema e literatura, luto, dentre outros, foram e são discutidos a partir da obra dirigida por Alain Resnais com texto de Marguerite Duras. Nesse trabalho proponho olhar para *Hiroshima mon amour*, com enfoque na dimensão do espaço fílmico.

O espaço na obra em estudo

Maria Kuntz em sua tese dedicada à obra literária de Marguerite Duras ressalta a importância da representação do espaço ao longo de toda a obra da escritora: “Na obra de Duras, os espaços possuem valor simbólico na medida em que refletem quase sempre o universo dos personagens. Seus percursos mostram sua relação com o ambiente, sua reação ao ambiente, a extensão de seus anseios” (Kuntz 2005, 1).

Alain Resnais ao sintetizar a história de *Hiroshima mon amour* em entrevista ao *Le Monde* usa a seguinte frase: “Hiroshima representa esse drama coletivo face à história singular, privada, de uma jovem mulher de Nevers” (Yvonne *apud* Brum 2009, tradução da autora),² podemos dizer então que o filme em sua narrativa tece um elo entre a história coletiva (Hiroshima) e a memória pessoal (Nevers).

Hiroshima mon amour, doravante *HMA*, retrata um breve caso de amor em Hiroshima, entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês. Ela busca esquecer a dor da morte de seu amante alemão que ocorreu em Nevers, assim como o mundo ainda busca esquecer o terror do que aconteceu em Hiroshima.

Os personagens não possuem nome, somente na última cena eles se aut nomeiam. Ela diz: Hiroshima é o teu nome. Ele responde: Teu nome é Nevers.

Em contraste com filmes de amor que exaltam a beleza dos espaços urbanos, como o seu contemporâneo *Cinderela em Paris* (*Funny Face*, Stanley Donen, 1957), o amor aqui é associado ao nome da cidade bombardeada. Em *HMA* a personagem feminina nos diz: “Como eu poderia imaginar que esta cidade foi feita para o amor?” (Duras 2005, tradução nossa). O filme retrata o amor e a dor e propõe reflexões sobre o ato de filmar as cidades destruídas do contexto do pós-guerra, ponto irremediável da relação da cidade com o cinema (Comolli 2008).

² Baby, Y. 1959, 9 Maio. *Entretien avec Alain Resnais*. *Le Monde*. *Apud* Brum, Alessandra Souza Melett. 2009. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (Tese de Doutorado). Campinas: IA/Unicamp.

A pesquisadora Cecília Mello evidencia a importância de *HMA* na história do cinema e afirma que “a relação entre cinema, memória e cidade encontra sua matriz no filme *Hiroshima, mon amor*” (Mello 2011,139).

As ruínas de Hiroshima são marcas de memória, as reconstruções remetem ao esquecimento, inevitável necessidade da memória. Já Nevers é a eternidade, filmada como descolada de um tempo que não seja o do imaginário, o horror do esquecimento do amor.

No filme os cenários e paisagens corroboram de maneira alegórica³ para expressar os conflitos internos da personagem feminina. A cidade de Hiroshima expressa a dualidade entre o lembrar e o esquecer e tem duas dimensões principais: a das ruínas e monumentos (lembrar) e a New Hiroshima dos *souvenirs* e prédios modernos (esquecer).

As cidades no filme, Hiroshima e Nevers, são palimpsestos de significados sócio-históricos e subjetivos. Giuliana Bruno descreve as cidades como “camadas de sedimentos, a soma de tudo aquilo que seus habitantes carregam dentro de si. (...) É, sobretudo, através do espaço e não do tempo que se movem as memórias” (Bruno *apud* Mello 2013, 130, tradução da autora).

Nos primeiros planos de *HMA* vemos a textura da pele de corpos cobertos de cinza aos corpos suados dos amantes. Em seus primeiros quinze minutos, tempo que dentro de uma estrutura clássica de roteiro seria dedicado à apresentação de seus personagens, não temos os rostos dos protagonistas, a montagem alterna imagens dos corpos se acariciando com imagens da tragédia de Hiroshima, seus sobreviventes, reconstituições e monumentos, imagens essas que possuem um forte caráter documental.

O filme começa com esses corpos entrelaçados cobertos por uma poeira que nos remete à lembrança das cinzas de Hiroshima. Em um *fade*, a poeira vai aos poucos se transformando em suor, morte e amor. Ouve-se uma voz masculina em *off* dizendo:

³ O conceito de paisagem alegórica possui toda uma herança pré-cinematográfica, especialmente na pintura e literatura que ao longo de sua história estabeleceram modos de apresentar a paisagem a partir de uma perspectiva cultural. No que tange a estudos da alegoria da paisagem no cinema, é relevante destacar o trabalho de David Melbye que, ao olhar a psicologia da paisagem, levanta reflexões de como a paisagem muitas vezes é construída de forma a exteriorizar as tensões internas dos personagens. No seu livro *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland* (2010), o autor destaca o contexto de paisagens geográficas culturalmente codificadas como o deserto e outros cenários inóspitos: Melbye detém a sua atenção principalmente no cinema *western* e levanta pontos como a dicotomia ‘civilização’ e ‘deserto’, as estruturas rochosas como representação simbólica da força humana e os clássicos duelos ao por do sol, nos quais o protagonista deve confrontar e superar a personificação do antagonista de seu lado mais escuro. Para o autor, as paisagens naturais, ao serem codificadas com signos específicos para uma cultura particular, assumem uma dimensão alegórica.

“Você não viu nada em Hiroshima. Nada!” Os corpos dos amantes trazem as suas memórias individuais, nem Ele nem Ela estavam em Hiroshima no dia 6 de agosto de 1945. Ele estava na guerra e teve sua família morta em Hiroshima, Ela estava chegando em Paris, depois de ter sobrevivido da morte do seu primeiro amor em Nevers.

A narração questiona como é possível ultrapassar o nível do saber sobre e experimentar e tocar e ser tocado pelo outro. Os braços entrelaçados, a mão aperta com força o corpo do seu amante, a voz feminina diz “eu vi tudo inclusive o hospital”. Na tela, um plano geral do hospital, em seguida um *travelling* do corredor com várias mulheres na porta olhando para a câmera. Corte, no mesmo ritmo do *travelling* anterior, a câmera adentra uma enfermaria, uma mulher vira o olhar para a câmera e a encara, outro plano e uma mulher o desvia, então a ala masculina e um homem também desvia o olhar, o mesmo *travelling* do corredor só que agora vazio, bem ao fundo uma enfermeira sobe as escadas e some. Faz-se presente a dicotomia entre ver e ser visto. Ele (Hiroshima, Japão) diz a Ela (Nevers, França): “Você não viu nada em Hiroshima”.

Em *off* uma voz masculina continua a afirmar que Ela não viu nada em Hiroshima, enquanto a voz feminina narra sua “experiência” na cidade. Em sua fala Ela já introduz alguns elementos cernes do filme que são o entrelace do drama coletivo e individual e o inevitável esquecimento e diz “Assim como essa ilusão existe no amor, a ilusão de poder nunca esquecer, eu tive, diante de Hiroshima, a ilusão de jamais esquecer, como no amor” (Duras 2013, tradução nossa).



Imagem 1 – Sequência de fotogramas de *Hiroshima mon amour* (1959)

Ela vai contando ao seu amante sobre o que lembra que viu do horror da tragédia de Hiroshima. Ao iniciar em sua fala a temática do esquecimento, as imagens de Hiroshima que emergem na tela são das lojas de lembrança/souvenirs (Imagem 1), o último plano dessa sequência é de uma loja que possui uma aparência de abandonada, remetendo o lembrar e o esquecer intrinsecamente ligados.

Da cidade em que os turistas choram e compram *souvenirs* seguimos pela narração em *off* a questão do inevitável esquecimento, um plano inicialmente fixo de um monumento adquire movimento e segue o caminhar de duas pessoas em movimento panorâmico para o fluxo da cidade, o inexorável fluxo do tempo.

Ao longo do filme o rio Ota, presença da natureza na cidade, funciona como alegoria do fluxo do tempo. Ela diz “os sete braços do estuário em delta do Rio Ota, esvaziam-se e enchem-se à hora habitual, exatamente às horas habituais com água fresca e piscosa cinza ou azul, conforme a hora e a estação” (Duras 2013, tradução nossa). Com trilha de Giovanni Fusco e Georges Delerue, os elementos textuais e musicais se complementam, para os momentos em que o Rio Ota está em evidência, o filme possui uma música especial para a temática do rio que se repete como *leitmotiv*.

Ainda na primeira sequência de imagens com uma carga mais documental dos primeiros minutos de *HMA* temos longos *travellings* de Hiroshima, a câmera tem um movimento aparentemente de uma bicicleta ou algum veículo motor que percorre a cidade reconstruída e modernizada, a cidade que se parece com tantas outras e ao contrário do que se poderia imaginar também é feita para o amor.

As imagens que apresentam essa Hiroshima moderna, bem como a estrutura temporal do filme que representa aproximadamente vinte e quatro horas de tempo cronológico nos remetem às “sinfonias da cidade”,⁴ filmes nos quais o protagonista é a cidade com seu cotidiano e possuem como principal marca o passar do tempo, marcado por um dia, do despertar ao anoitecer, retratando o dia a dia da cidade.



Imagem 2 – Sequência de fotogramas de *Hiroshima mon amour* (1959).

Na obra aqui estudada há alguns momentos de respiro em que o passar do tempo na cidade é apresentado. No momento do anoitecer temos uma sequência de quatro planos (Imagem 2) de pessoas observando o entardecer na margem do Rio Ota, ouve-

⁴As sinfonias da cidade têm como seus principais nomes os filmes *Mannahatta* (Paul Strand & Charles Sheeler, 1921), *Berlim, sinfonia de uma metrópole* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Walter Ruttmann, 1927) e *Um homem com uma câmera* (*Человек с киноаппаратом*, Dziga Vertov, 1929).

se a mesma música tema usada na primeira sequência documental quando se fala do rio, remetendo mais uma vez à relação alegórica do rio Ota com o passar do tempo.

Em *HMA*, trabalha-se a relação da cidade (espaço) e memória com grande maestria, no entanto é interessante ressaltar que os espaços internos de encontro do casal são quase todos sem essa dimensão, “não-lugares” como nos define Marc Augé, espaços não identitários, não históricos e não relacionais.

A primeira noite do casal de amantes é em um quarto do hotel New Hiroshima, onde Ela se encontra hospedada durante a sua estadia na cidade, é um quarto asséptico e moderno, sem qualquer marca identitária.

Mesmo a casa do amante japonês não é mostrada com elementos de arte que passem marcas de memória. Já na casa de chá, em que a conversa entre os amantes adentra mais profundamente nas memórias do drama individual de Nevers, temos o Rio Ota ao fundo remetendo ao inevitável esquecimento.

Se em Hiroshima, como já dito, em sua maioria os espaços internos não são identitários, o mesmo não ocorre em Nevers, em que o principal espaço interno é o porão, espaço esse carregado de valor simbólico como nos diz Bachelard. Para o autor, a casa em sua dimensão onírica tem locais simbólicos de refúgio de emoções que são desvendados pela topoanálise: “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos da nossa vida íntima” (Bachelard 1993, 360). Na estrutura da casa o porão é a parte mais irracional e sombria, lá é noite todo o tempo e é “frio, no verão como no inverno” como nos diz a personagem feminina.

O drama coletivo de Hiroshima é apresentado em especial nos primeiros quinze minutos do filme, já o de Nevers é construído ao longo de toda a narrativa. A memória ocorre como uma aparição, interrompendo a cronologia da narrativa. Tem-se inicialmente um breve *flash*, uma mão estendida no chão, a câmera se movimenta rapidamente e nos mostra Ela beijando um soldado ensanguentado. Corta para o quarto de hotel New Hiroshima, Ela o olha na cama dormindo e a sua mão está na mesma posição, inicia-se uma associação entre o amante japonês e o seu primeiro amor – o soldado alemão, associação essa que ao longo do filme vai aumentando cada vez mais o seu grau de complexidade.

A história dos amantes em Hiroshima segue uma estrutura cronológica, apesar de inúmeras elipses temporais, já Nevers segue um tempo diverso, o “fluxo do pensamento”. No seu livro *A imagem-tempo*, Deleuze nos diz que “é da maneira mais

concreta que Resnais tem acesso a um cinema, cria um cinema que não tem mais que uma personagem, o Pensamento” (1990, 148).

Bergson ilustra essa interação entre a memória espontânea e habitual, e a percepção através de seu cone invertido. O que vemos é uma distinção entre o virtual (o que é a memória pura) e o real (a percepção pura, envolvida como o presente). O passado existe em simultâneo com o presente e cada ponto no futuro se divide em um presente que passa e um passado que é preservado, sem isso não poderia haver movimento através do tempo: o tempo não mudaria se o presente não pudesse deixar passar.

Deleuze, a partir do conceito de Bergson, reflete sobre a representação do tempo e ao mencionar *HMA* também explicita a relação intrínseca entre os personagens e as cidades. “Em suma, a confrontação dos lençóis de passado se faz diretamente, cada um podendo servir de presente relativo ao outro: Hiroshima será para a mulher o presente de Nevers, mas Nevers será para o homem o presente de Hiroshima”. (Deleuze 1990, 114)

O conceito do cone de Bergson, pode ser relacionado com a metáfora do palimpsesto, o pergaminho de textos superpostos, onde a raspagem do texto anterior a fim de reutilizá-lo não conseguia apagar em sua totalidade os precedentes, por vezes, ainda visíveis. A Hiroshima filmada por Resnais vai das ruínas da destruição aos novos monumentos e a alternância de imagens de cada camada dessa cidade ao longo da trama segue em paralelo ao fluxo de pensamento da personagem feminina, o seu desejo de lembrar e esquecer.

Nas últimas cenas do filme, após o anoitecer em que na iminência de uma despedida o casal vagueia pelas ruas de Hiroshima, temos mais fortemente a Hiroshima moderna, letreiros em neon e casas noturnas e o percurso dos personagens segue um flâneurie guiado pela paixão amorosa.

Enquanto se acompanha os itinerários emotivos dos personagens nos encontros e desencontros precedentes a uma eventual despedida, temos uma montagem que alterna os movimentos das ruas vazias de Nevers, a Nevers sombria de suas lembranças, com a visão noturna de Hiroshima. A montagem forma um elo entre o presente e o passado, planos de Hiroshima e Nevers são intercalados pouco a pouco como se num contínuo de uma cidade imaginária, onde as cidades vão se tornando cada vez mais indistinguíveis. Na cena final no quarto de hotel Ela diz “Hiroshima é o teu nome”. Ele responde: “Teu nome é Nevers”.

Considerações finais

A obra de Resnais e Marguerite Duras já foi estudada por inúmeras facetas, levantamos aqui alguns pontos a respeito da dimensão do espaço no filme em busca de construir novos pontos de reflexão acerca desse trabalho tão instigante.

Um dos temas mais caros ao se pensar *HMA* ao longo de sua recepção crítica foi e é a dimensão do tempo e sua relação com a memória. Ao longo das reflexões aqui levantadas nos propusemos pensar também como no filme as cidades são apresentadas como espaços de memória, verdadeiros palimpsestos em que se pode mergulhar em fluxos de tempos diversos.

Nevers e Hiroshima são no filme intrinsecamente ligados, assim como os corpos do casal de amantes. A cidade de Hiroshima em sua dualidade das ruínas e reconstruções remete ao principal drama interno da personagem, o “horror do esquecimento”.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, G. 1993. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bergson, H. 2010. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- Brum, A. S. M. 2009. *Hiroshima mon amour e a recepção da crítica no Brasil* (Tese de doutorado). Campinas: IA/Unicamp.
- Comolli, J-L. 2008. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Duras, M. 2013. *Hiroshima mon amour: scénario et dialogues*. Paris: Editions Gallimard.
- Deleuze, G. 1990. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Kuntz, M. C. V. 2005. *Uma trajetória da mulher: desejo infinito* (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo.
- Melbye, D. 2010. *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*. New York: Palgrave Macmillan.
- Mello, C. 2013. *Um conto de duas cidades*. Em A. S. Brandão, A. Corseuil & R. Lira (Orgs.), *Cinema, Globalização e Transculturalidade* (pp. 119-138). Blumenau: Nova Letra.
- Mello, C. 2011. Movimento e espaços urbanos no cinema mundial contemporâneo. Escola de Comunicações e Artes – USP. Disponível em <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/CAM.pdf>. Acesso em Fevereiro 2019.

CINEMA E HISTORIA

CENSURA CINEMATOGRAFICA NO BRASIL E EM PORTUGAL: COMPARANDO BASES DISCURSIVAS

José Wandembergue de Oliveira Júnior¹

Resumo: Brasil e Portugal, dentre outras tantas coisas, compartilham períodos de suspensão do regime democrático com a instauração de ditaduras civis-militares. Dentre as medidas tomadas pelos dois regimes ditatoriais temos a censura prévia às produções culturais, o que garantia que, antes de vir a público, as produções fossem submetidas à apreciação de censores que tinham o poder de modificar e suprimir trechos ou até proibir a veiculação das obras apreciadas. Nesta comunicação temos como objetivo analisar as bases discursivas utilizadas pelos censores para mutilar ou proibir integralmente produções cinematográficas que entrariam em circulação em Portugal e no Brasil. Em outras palavras: quais os argumentos utilizados pelos censores brasileiros e portugueses para a supressão de trechos dos filmes? Quais as bases ideológicas que sustentavam discursivamente o trabalho dos censores? Havia documentos que direcionavam o olhar dos agentes da censura filmica? Tendo como referência essas questões, intenta-se fazer uma análise de como os censores dos dois países liam as películas submetidas e percebiam possíveis ameaças aos regimes e suas bases ideológicas, especialmente dentre os anos de 1968 e 1974, período do endurecimento do regime militar brasileiro e do governo de Marcello Caetano em Portugal.

Palavras-Chave: Censura; Cinema; Ditadura.

Contacto: junioroli@gmail.com

Introdução

Este trabalho tem como objetivo comparar os trabalhos das comissões de censura ao cinema das ditaduras brasileira e portuguesa entre 1968 e 1974, período em que Portugal viveu uma esperança de abertura frustrada, a chamada Primavera Marcelista, e o Brasil passava pelo auge da repressão e sucesso econômico do governo autoritário. A comparação entre a censura cinematográfica dos dois lados do Atlântico se dá pela grande discrepância na análise de um mesmo filme pelos dois grupos, pela diferença de formação dos censores, pela produção de relatórios de forma diferenciada e pelos argumentos utilizados por ambos os grupos. Ressalta-se ainda que este estudo será um apontamento de pesquisa, pois um maior aprofundamento destas se dará na tese em desenvolvimento.

¹ Doutorando em História na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Júnior, José Wandembergue de Oliveira. 2020. "Censura cinematográfica no Brasil e em Portugal: Comparando bases discursivas". In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 223-232. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

Utiliza-se aqui a documentação do Secretariado Nacional de Informação e Turismo que está sob guarda do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e ainda os documentos da Divisão de Censura às Diversões Públicas (DCDP) que estão sob guarda do Arquivo Nacional brasileiro, com consulta virtual. Este estudo se caracteriza como um apontamento de questões e caminhos para análises e estudos mais aprofundados, não sendo possível esgotar todas as problemáticas e possibilidades destas fontes neste curto espaço.

A Primavera Marcelista e a Comissão de Censura

Com o início do governo de Marcello Caetano em 1968 na presidência do conselho de ministros, após o afastamento de Salazar por motivos de saúde, Portugal viveu um período de esperança de abertura do regime a afrouxamento na censura e repressão. Esse período ficou conhecido como Primavera Marcelista, e estava relacionado a uma postura pretensamente mais “liberal” do novo presidente do conselho de ministros, pois Caetano

“(…) defendia, sim, um maior respeito por parte das autoridades administrativas pelas leis, pelos direitos de cada um, e advogava um programa de descompressão política, de ‘liberdade possível’, que desenvolvesse alguma vida real ao sistema corporativo e um outro dinamismo à participação, que se queria ordeira e ponderada, dos cidadãos na coisa pública” (Brito 1999, 48).

O clima de renovação e esperança deu sinais de que se confirmaria em vários aspectos sociais e administrativos em Portugal. Um dos reflexos destas mudanças se deu na Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, que passou a admitir uma maior abertura para temas e cenas, antes proibidas, que poderiam ser aceitas. Ainda,

“As Comissões de Exame e Classificação dos Espectáculos foram refrescadas, entrando algum censores mais jovens, sendo outros mais anquilosados. Deram-se orientações mais abertas, permitindo aparecer no écran um outro título de maior acutilância crítica e social, uma ou outra ‘imoralidade’” (António 2001, 45)

A censura cinematográfica ensaiou um alargamento da tolerância de cenas, temas e diálogos mostrados nas salas de cinema. Na leitura das atas da comissão de censura do período de 1968 a 1974 é fácil perceber que nos debates entre os integrantes da comissão a tentativa de abertura, mesmo que lenta, era clara:

“Entende [Dr. Gonçalves Pereira] que, se se tem estado a procurar fazer uma cuidada abertura e se, por outro lado, se limita constantemente essa abertura, é evidente que se nega em todos os pontos o sentido dessa abertura. Compreende que, estando em causa valores essenciais e morais que à Comissão cabe defender intransigentemente, não seja de considerar a abertura; mas, nos casos de farsas apenas brejeiras, não vê que haja razão para não aplicar a abertura” (SNI 16/02/71, 9).

Ainda na ata de 26 de abril de 1971:

“Compreende [Dr. Gonçalves Pereira] que, em 1968, quando o filme foi visto, o problema da pílula não estivesse dentro da bitola da Comissão, o que não será por certo o caso de hoje, depois da abertura operada” (SNI 26/04/71, 6).

Essa abertura para cenas que pudessem ‘ferir’ a tradição, a família ou o casamento não se operava, porém, em filmes com temáticas relacionadas à guerra² a partir do aumento dos conflitos nas ex-colônias portuguesas na África. A sensação de uma ‘primavera’ rapidamente vai se transformando no aumento das tensões internas em Portugal e, posteriormente, o fim do regime estadonovista em 1974. Segundo Brito, 1999:

“(…) os dois andamentos do marcelismo são, afinal, a história da falência do reformismo chegado ao poder, a crónica da impossibilidade política de resolver a questão da guerra e, com isso,

² Para um maior aprofundamento na questão da censura às cenas de violência e erotismo, ver: Morais, Ana Bela, *Censura ao Erotismo e Violência - Cinema no Portugal Marcelista (1968-1974)*, Húmus, 2017.

de levar por diante um processo de transição a partir do próprio regime. Num primeiro momento, tentar liberalizar sem abandono do esforço militar nas colónias, num segundo momento, manter o esforço militar em África, sacrificando a liberalização e, com ela, o próprio regime” (Brito 1999, 47).

Censura no Brasil

A censura no Brasil é uma prática anterior ao golpe que iniciou a ditadura militar de 1964, Costa (2006) argumenta que a repressão às opiniões contrárias ao poder estabelecido já estava presente desde o período colonial com as investigações às heresias. Assim, a censura ao cinema empreendida pelo regime autoritário seria uma sistematização e burocratização do que já ocorreria de forma rotineira.

A partir do regime de 1964 os serviços de censura ao cinema e teatro³ foram centralizados e subordinados ao Departamento de Polícia Federal, dessa forma o controle sobre o que poderia ou não ser apresentado ao público passa para a alçada da polícia. Ao mesmo tempo em que dava mais importância à censura devido à nova posição na hierarquia estatal, também deixava a comissão sujeita às interferências dos superiores. Segundo Stephanou:

“A Divisão de Censura era um órgão extremamente dependente dentro da máquina pública, subordinada ao Ministro da Justiça e ao Diretor-Geral do Departamento de Polícia Federal e inferiorizada na relação com os órgãos de segurança e informação do Estado, a DCDP possuía uma autonomia decisória mínima, dependendo de autorizações e ordens superiores mesmo para as decisões mais corriqueiras” (Stephanou 2004, 75).

Mesmo tendo sua área de atuação e autonomia bem delimitadas e se caracterizando como um aparelho burocrático clássico (Stephanou 2004, 9), eram constantemente cobrados⁴ para o aumento ou diminuição do seu rigor a depender da

³ Usamos aqui o plural pois antes do governo ditatorial as censuras eram descentralizadas, tendo cada Estado da federação ou região um órgão de censura próprio que deliberava sobre a classificação etária das películas apresentadas.

⁴ Em um relatório do Estado-Maior do Exército de título “Relaxamento de Costumes” (Fundo DCDP, SAG, SCO, SsIS. ANDF/CRDF.), temos: “O Estado-Maior do Exército, em um relatório intitulado

obra analisada, dos realizadores envolvidos ou da visibilidade que o caso poderia ter na mídia nacional e internacional.

Um ponto de destaque do trabalho do censor após 1964 é o seu enquadramento enquanto profissão com carreira e, posteriormente, com a lei nº 5.536, de 21 de novembro de 1968, a contratação se daria por concurso público em que um dos pré-requisitos seria que o candidato tivesse curso superior em Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia. Para aqueles que já eram funcionários, mas não tinham o diploma do ensino superior, houve a criação de cursos de formação que concedessem o título para que pudessem continuar na função. Os censores tinham cerca de 500 horas-aula em disciplinas diversas, como por exemplo introdução à sociologia, comunicação e sociedade, filosofia da arte, técnica de cinema, técnicas de televisão e ética profissional.⁵

Ao contrário da ideia de uma censura arcaica, desorganizada e incompetente, o que houve foi um forte aprimoramento e organização do aparelho censor e das técnicas de censura, denotando a importância que o governo dava à interdição de imagens no cinema. Essa importância derivava da ideia de que o Brasil, e o Ocidente em geral, estaria sendo constantemente atacado pelo comunismo internacional, que teria no território brasileiro agentes que tentavam ganhar a juventude a partir da propagação de certas imagens no cinema.

O ideário da ditadura brasileira apregoava que o golpe e o regime estavam tentando salvar a nação desta pretensa ameaça comunista, que parecia estar cada vez mais forte. A Doutrina de Segurança Nacional (DSN), conjunto de ideias⁶ posteriormente transformadas em lei, preconizava que a guerra contra o contágio comunista era constante e difusa. Os comunistas se infiltrariam no Brasil a partir das universidades, cinema, música e literatura espalhando seu comportamento subversivo. Segundo publicação da ESG:

Relaxamento dos Costumes, alerta o SCDP, entre outros órgãos de segurança e controle, para os três perigos que ameaçavam o Brasil: o ‘descrédito da religião’, a ‘violência da onda pornográfica’ e o ‘materialismo das doutrinas marxistas’.

⁵ Ofício nº 231/69 – SCDP, de 24 de abril de 1969. Fundo DCDP, SAG, SCO, OS. ANDF/CRDF.

⁶ A Escola Superior de Guerra (ESG), é uma instituição brasileira que, desde antes do golpe militar e até hoje, se dedica a estudar a realidade do Brasil e traçar planos para o futuro. No período do governo autoritário conheceu o seu auge e produziu diversos cursos e publicações relacionados à Doutrina de Segurança Nacional, bem como à guerra contra a infiltração comunista.

“A subversão deve ser entendida como o conjunto de ações de carácter predominantemente psicológico que buscam de maneira lenta, insidiosa, progressiva e, pelo menos inicialmente, clandestina e sem violência – a conquista física e espiritual da população sobre a qual são desencadeadas, através da destruição das estruturas sociais, levando-a a aspirar a uma forma de comunidade diferente, pela qual se dispõe ao sacrifício” (Estado-Maior das Forças Armadas 1969, 10).

Censura e subjetividade em Portugal

Em Portugal, os aspectos censuráveis se resumiam a três grandes temas: Aspectos Morais, aí inseridos cenas e temas que envolvessem adultérios, divórcios ou ataques à religiosidade portuguesa; Aspectos Sociais, quando os filmes criticavam as forças armadas ou a hierarquia militar; e Aspectos Criminais, quando eram mostradas cenas detalhadas de crimes.⁷

Para atingir esse objetivo a Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, formada por cerca de doze pessoas indicadas pelo Ministério da Educação Nacional e do Sistema Nacional de Informação e Turismo com remuneração fixada pelo Ministro da Educação e configurando uma prestação de serviço,⁸ reunia-se regularmente para a análise dos filmes que seriam exibidos em Portugal e, após a apreciação da película em subgrupos ou por todos eles, o filme poderia ser liberado totalmente, liberado com cortes ou totalmente proibido. É importante perceber que as atas e relatórios apresentam um breve debate, que poderia ser mais longo a depender da divergência de opiniões dos censores, onde cada um dos componentes anunciava e justificava o seu voto.

No trabalho de análise das atas da comissão é notório a importância dada à subjetividade de cada integrante da comissão. Essa subjetividade é definitiva no carácter das decisões tomadas em relação aos filmes, por isso que, na já referida primavera marcelista, a comissão é “refrescada” com novos integrantes mais jovens, não havendo decretos ou novos regulamentos sobre o que poderia ou não ser apresentado no cinema, ficando ainda os três aspectos já referidos.

A análise particular de cada censor fala mais alto e os seus valores pessoais e ideológicos são sempre postos em foco no momento de proferir seu voto. As atas

⁷ Centro de Documentação da Cinemateca Portuguesa: S.N.I., “Directrizes para uso da censura cinematográfica” [s.d.]. Consultado em Fundo MFR Pasta 009

⁸ De acordo com o Decreto-lei nº 34.560, de 11 de maio de 1945.

evidenciam o destaque à subjetividade quando o secretário, ao redigi-la, detalha os votos e as respectivas justificativas. Ficam explícitas opiniões pessoais, análises do que poderia ou não chocar o público médio, o que seria ou não entendido pelo espectador e o que poderia atingir as famílias, como por exemplo na análise do filme *Não Somos de Pedra* (*No somos de piedra*, Manuel Summers, 1968):

“Discordou [Dr. Gonçalves Pereira] do argumento invocado pelo Reverendo Padre Teodoro, de que os pais de muitos filhos sairiam do cinema amachucados, depois de verem este filme, apresentando como exemplo inverso o Senhor Dr. Souza Barriga, o qual, sendo pais de oito filhos, não se sentiu nada atingido e tanto assim que aprovou o filme.

(...)

O Senhor Dr. José Cabral, voltando a usar a palavra, salientou não compreender como se possa reprovar este filme, onde não há erotismo, nem adultério efectivo, e se tenham autorizado outras fitas onde existe adultério perfeito. Contestou, ainda, que este filme apresente qualquer ataque à família, confirmando assim o seu voto de aprovação” (SNI 26/04/71, 6).

Este trecho citado traz um exemplo claro da importância da subjetividade na análise dos censores e essa mesma subjetividade é invocada quando, no momento do debate, há discordância entre os pareceres. Segundo António (2001, 56) é fácil encontrar “um conjunto de declarações de voto, por vezes aparentemente contraditórias, excluindo-se umas às outras, parecendo evoluir ao sabor dos caprichos momentâneos dos diferentes censores”.

Segundo Morais (2017) “uma característica inerente à Comissão de Censura era a sua arbitrariedade nos critérios, (...) tudo parece depender do critério pessoal de cada Comissão de Censura e de cada censor em particular”. Podemos atestar neste trecho da ata supracitada a importância dada aos critérios pessoais e a falta de objetividade, quando o vogal José Cabral avalia que não há cenas que justifiquem a reprovação da película. Ainda, a vida pessoal de um censor, pai de oito filhos é levada em conta para fazer a comparação de que, se ele não se chocara com o filme, as famílias portuguesas

também não o fariam, lhe conferindo uma aura de ‘autoridade’ ou exemplo estendido para os possíveis espectadores.

No Brasil, mesmo com todo o aparato burocrático e especializado da censura, a subjetividade também era parte integrante do trabalho dos agentes, porém na produção dos relatórios da Divisão de Censura de Diversões Públicas a objetividade era recorrente, com relatórios de censura mais impessoais e ‘técnicos’, dentro da tradição burocrática do Estado brasileiro. Porém o trabalho da censura não deixa de lado os sentimentos, ideologias e leituras de mundo dos seus agentes, o que se destaca é a diferença na produção dos relatórios.

Considerações Finais

O trabalho do censor, em Portugal e no Brasil, esteve sempre conectado às emoções, sentimentos e ideologias dos seus agentes. O fato de ter havido uma maior profissionalização ou uma pretensa maior tecnicidade no lado brasileiro em comparação com o português não os torna mais intelectuais ou justificáveis. Se, como já afirmado anteriormente, os censores portugueses não podiam liberar filmes baseando-se em Aspectos Morais, Sociais e Criminais – importante salientar que no documento norteador da censura, os aspectos morais vem antes de qualquer outro -, os censores do outro lado do Atlântico deveriam combater a “conquista espiritual da população” e seus principais objetivos eram prezar pela segurança nacional ao não tolerar nas diversões públicas a “propaganda de guerra, subversão política ou social e o preconceito de raça ou classe”.⁹

Não é possível empreender o trabalho dos censores sem o emprego de ideologias e sentimentos próprios, mesmo com o arcabouço teórico, quer concordemos com sua validade ou não, recebido pelos agentes. Assim, não se pode afirmar que a censura cinematográfica brasileira era objetiva ou técnica e a portuguesa mais subjetiva, o que se pode dizer é que os censores brasileiros tinham uma formação teórica, uma profissionalização e nos seus pareceres e relatórios eles tentavam evidenciar um maior grau de tecnicidade e profissionalismo, o que não era uma preocupação tão significativa para os censores portugueses, estes indicados por integrantes do governo para exercer uma função que não era geralmente a sua principal fonte de renda.

⁹ Lei nº 5.250, de 9 de fevereiro de 1967.

Tanto os censores portugueses como os brasileiros deveriam intervir em imagens ligadas à subversão, fosse ela moral, política ou religiosa. O aspecto moral atravessa as análises das duas comissões de censura em todos os momentos, denotando a sua importância para os dois regimes autoritários. Qual a relação entre moral e autoritarismo para os dois regimes? Como os censores identificavam os ataques a moral? Quais cenas ou diálogos seriam mais transgressores? O que configuraria uma transgressão moral? Quais as diferenças entre o que poderia ser aceito pelas censuras em Portugal e Brasil? Essas são algumas perguntas que, apesar de fundamentais, não podem ser respondidas em tão curto espaço e apontam para uma pesquisa mais extensa a ser empreendida.

Não se pode caracterizar o trabalho da censura como incompetente ou pouco inteligente, como já fora recorrente nas análises feitas do trabalho do censor. Ainda que não se concorde com as análises da censura, desclassificá-la é, também, diminuir o poder e o alcance da crueldade da repressão à livre circulação de ideias, suavizando a figura da censura e do censor. De acordo com Lucas (2017, 306): “Desqualificar a censura, por meio de uma presumida ação equivocada dos censores, oculta o lugar que esta teve no arranjo das forças e poderes colocados em ação pelo Estado e por setores da sociedade civil.” Deve-se, sim, analisar o lugar da censura e sua importância para a manutenção dos regimes autoritários que a pôs em prática e pensar o porquê de certas cenas serem proibidas, problematizando a sua relação com a política estatal.

BIBLIOGRAFIA

- António, Lauro. 2001. *Cinema e Censura em Portugal*. Lisboa: Museu República e Resistência. 2 ed.
- Brito, J. M. B. de (coord.) 1999, *Do Marcelismo ao Fim do Império*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Lucas, Meize R. L. *Censura em tempos de exceção: o interdito nas telas de cinema do Brasil (1964 - 1985)*. 2016. Porto: Actas do VI Encontro Anual da AIM, 2016.
- Morais, Ana Bela. 2017. *Censura ao Erotismo e Violência – Cinema no Portugal Marcelista (1968-1974)*. Húmus, 2017
- Stephanou, Alexandre Ayub. 2004. *O procedimento racional e técnico da censura federal brasileira como órgão público. Um processo de ‘modernização burocrática’ e seus impedimentos (1964-1988)*. Porto Alegre: Tese (Doutorado em História) – Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Vieira, Nayara da Silva. 2010. *Entre o imoral e o subversivo: a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) no regime militar (1968-1979)*. Brasília: Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília.

FONTES CONSULTADAS

Serviço Nacional de Informações – Actas da Sessões 1968-1971 Direcção Geral dos Serviços de Espectáculos liv. 29

Estado-Maior das Forças Armadas. (1969) Aspectos da guerra contemporânea: a guerra revolucionária. Rio de Janeiro, Escola Superior de Guerra, Departamento de Estudos.

EL CINE COMO HERRAMIENTA CONTRA-IDEOLÓGICA. PRÁCTICAS Y ESTÉTICAS DEL COLECTIVO FEMINISTA CINE MUJER (1975-1981)

Elena Oroz¹

Resumo: Esta comunicación analiza la producción de la primera etapa del colectivo Cine Mujer (1975-1981), pionero a la hora de articular un cine abiertamente feminista en México. Formado por alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Cine Mujer realizó filmes que desafiaron las representaciones dominantes de la mujer en la sociedad mexicana del momento en términos de contenido —abordando temas como el aborto, la violación, la prostitución o el trabajo doméstico— y lenguaje cinematográfico. Pese a la valiosa recuperación de su legado (Millán 1999; Rashkin 2001; Aceves 2013), la dimensión formal de sus filmes ha sido desatendida. Se abordan, por tanto, los debates teóricos y estéticos que tuvieron lugar en su seno para convertir el cine, como expresara una de sus miembros, en una herramienta de “contra-ideologización” con la que desarmar los códigos que solidificaban la opresión de la mujer. Se recurre a la revisión bibliográfica y a la entrevista para iluminar cómo su praxis y propuesta estética prolongan, al tiempo que problematizan, el debate sobre el realismo y el contra-cine que marcó el devenir de la teoría fílmica feminista durante los años 70. Lejos de adscribirse a un realismo “ingenuo” (Mulvey 1979), las películas del colectivo Cine Mujer incorporaron estrategias reflexivas propias del cine oposicional latinoamericano, reconstruyendo la modalidad documental de acuerdo con los objetivos políticos del feminismo.

Palavras-chave: Cine Colectivo; Teoría Fílmica Feminista; Colectivo Cine Mujer; Segunda Ola de Feminismo; Realismo.

Contacto: elortega@hum.uc3m.es

Introducción

El número de julio de 1980 de la revista *Imágenes* ofrecía un dossier dedicado al cine femenino en México que incluía una amplia entrevista al colectivo Cine Mujer, formado por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, adscrito a la UNAM. El colectivo se formó en 1975, cuando Rosa Martha Fernández, Beatriz Mira y Odile Herrenschmidt coincidieron como estudiantes de segundo curso y planificaron una práctica que, con motivo del Año Internacional de la Mujer cuya

¹ Doctora en Comunicación por la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona. Profesora asociada de la Universidad Carlos III de Madrid (Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual) y profesora agregada del Centro Universitario de Artes TAI, adscrito a la Universidad Rey Juan Carlos. Sus áreas de investigación son el documental y los estudios de género en el ámbito audiovisual.

Oroz, Elena. 2020. “El cine como herramienta contra-ideológica. Prácticas y estéticas del colectivo feminista Cine Mujer (1975-1981)”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 233-243. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

sede fue Ciudad de México, versaría sobre el aborto. El proyecto original, en el que cada una abordaría diferentes casos, no llegó a ver la luz, pero es el germen de *Cosas de mujeres* (Rosa Martha Fernández, 1975-1978). Hasta 1980 el colectivo realizó otros dos films cuyos temas también respondían a la agenda política de la Segunda Ola: la vida doméstica (*Vicios en la cocina* [Beatriz Mira, 1977]) y la violación (*Rompiendo el silencio* [Rosa Martha Fernández, 1979]).

El reportaje señalaba que Cine Mujer había producido “además de una sistemática reflexión sobre el tema (algo que en sí mismo reviste las características de una militancia), varias películas que reflejan sus puntos de vista sobre aspectos concretos de la opresión femenina” (Amado 1980, 12). Se ponía en valor una doble aportación. Por un lado, su producción filmica, como precursoras de un cine abiertamente feminista que desafió las representaciones dominantes de la mujer en la sociedad mexicana del momento. Por otro lado, la articulación de una “reflexión sistemática”, un apunte que nos invita a indagar en la dimensión teórica del proyecto. Mientras que el primer aspecto ha sido reclamado en la literatura académica existente sobre el colectivo (Millán 1999, López 2007, Rashkin 2011, Aceves 2013), sus debates estéticos y la dimensión formal de sus obras constituyen una cuestión poco atendida. Mi propósito es recuperar las reflexiones teóricas, experiencias y propuestas que tuvieron lugar en su seno para convertir el cine en una “herramienta de contra-ideologización”, como expresara en la citada entrevista la impulsora del colectivo, Rosa Martha Fernández (Amado 1980, 13). Esta recuperación se inscribe en un proyecto de mayor calado que aquí solo planteo: revisar el primer documental feminista realizado en los 70 al socaire de la Segunda Ola como una corriente transnacional para inscribir en ella prácticas, como las de Cine Mujer, que permitan ampliar las visiones presentes en el corpus anglosajón que ha dominado estos relatos y reexaminar los postulados bajo los que se analizaron, y a menudo se infravaloraron, estas piezas pioneras.

Rastrear la particularidad de esta teoría no resulta sencillo por la dificultad de contar con escritos de la época que permitan trazar claramente su concepción del cine y sus filiaciones con otras prácticas cinematográficas internacionales políticas y/o específicamente feministas. Pese a que varias de sus integrantes contribuyeron a la

construcción de una incipiente crítica feminista en México², Cine Mujer no elaboró manifiestos filmicos – como sí ocurrió con el Collettivo Femminista di Cinema y su texto fundacional *Per un cinema clitorideo vaginale* – ni contó con órganos de difusión específicos, como sí tuvo, por ejemplo, el colectivo mexicano Taller de Cine de Octubre con su revista *Octubre* (1974-1980). Por tanto, su tentativa de articulación se hace fundamentalmente a partir de estudios que recogen el testimonio oral de sus miembros y entrevistas propias. Me centro en la primera etapa del colectivo, hasta 1981, momento en que Fernández se marcha a Nicaragua para unirse a los sandinistas, y Cine Mujer acoge a otras cineastas (como Mari Carmen de Lara o María Novaro) y los temas de sus filmes se adscriben al feminismo popular.

Otra tercera posición

Un aspecto remarcable del artículo antes referido es la dicotomía que planteaba la periodista a la hora enmarcar el cine feminista como un ámbito diferenciado del cine político. Fernández respondía con rotundidad y sus palabras merecen ser reproducidas íntegramente:

“No diferenciamos estos dos aspectos en relación al cine [...] todo está imbricado. Nos definimos, en todo caso, por hacer cine político sobre aspectos específicos de la opresión de la mujer que sirva para dar conciencia y promover la integración de la mujer en la lucha de clases. Queremos que sea una herramienta, un instrumento político de agitación y, en la medida en que se trata de un vehículo ideológico, utilizarlo para una contra-ideologización. Tratamos de que nuestro aporte desarme estos mecanismos, sobre todo aquellos códigos que solidifican la opresión de la mujer, y para eso hay que desentrañar lo aparentemente ‘natural’ en su marginación: mostrar cuáles son los intereses políticos, económicos y culturales que hacen que la mujer esté en el estadio en que se encuentra” (en Amado 1980, 13).

²Este sería el caso de Rosa Martha Fernández que publicó artículos en los que denunciaba el papel de los medios de comunicación a la hora de naturalizar la diferencia sexual y también de Ángeles Necoechea, que formó parte del colectivo La Revuelta que, entre 1976 y 1978, publicó una revista con el mismo nombre, si bien todos sus artículos carecen de firma.

Encontramos en esta declaración toda una síntesis, casi programática, de un cine que engarza tanto con el cine feminista de los setenta (Warren 2008) como con el cine oposicional latinoamericano del periodo.³ Con ambas corrientes comparte el objetivo de revelar y analizar una realidad amagada y ser un instrumento de concienciación e intervención, mediante modos de producción y exhibición alternativos. Es precisamente su carácter intersticial lo que nos permite sugerir una tercera posición que problematiza, por un lado, el acento masculino en la historización de los cines oposicionales en el continente (véanse Rich 1992, Seguí 2018) y, por otro – y este es el aspecto que me ocupa – las conceptualizaciones del primer documental feminista. Esta última fue una corriente internacional que, a finales de los setenta y en el ámbito anglosajón, quedó englobada bajo la simplificadora etiqueta *vérité*. Así, sus estrategias de representación (entrevistas o registro directo en mayor medida, pero no los únicos) se asimilaron, según el vocabulario crítico dominante, a la transparencia y al ilusionismo; dos aspectos que, en última instancia, convertían a estos documentales en vehículos ingenuos y cómplices de la ideología patriarcal (Johnston 1973, Mulvey 1979). En consecuencia, para la influyente Laura Mulvey (1979), el documental debía ser, y había sido, una corriente superada en favor de otros filmes vanguardistas de carácter reflexivo. Para ubicar los del colectivo Cine Mujer en ambas tradiciones me centro en tres aspectos: la colectividad, los procesos de trabajo y los mecanismos de representación.

Un rasgo crucial de los cines políticos de los sesenta y setenta, y de manera específica en Latinoamérica, fue el borrado de la autoría, que de acuerdo a los postulados del Grupo Cine Liberación o el Grupo Ukamau debía pasar a un segundo plano. En el caso de Cine Mujer, la apuesta por la colectividad adquiere matices importantes al imbricarse con las prácticas distintivas del movimiento feminista, que, en México, como en otros países occidentales, encontró en los grupos de auto-concienciación una de sus principales herramientas políticas (Lau 2011). Estos grupos de mujeres enfatizaron las relaciones horizontales y el diálogo y constituyeron un método para lograr una nueva subjetivación política y articular un sujeto colectivo. En estas reuniones, la revalorización de la propia experiencia sentó las bases de una nueva epistemología feminista. Como recuerda Beatriz Mira, en el caso del Cine Mujer:

³ La producción de cine político en Latinoamérica ha recibido diferentes nomenclaturas: militante, revolucionario, Tercer Cine, oposicional o cine de intervención política. Privilegiamos aquí el uso del término cine oposicional, propuesto por Julianne Burton (1997) para subrayar las condiciones emancipatorias de producción y recepción de estas prácticas.

“Había un esfuerzo muy grande, aunque se reconoce el papel del director, de no tener jerarquías. Es una aportación del feminismo muy fuerte de crítica a la jerarquización que existe en los partidos de izquierda. No solo éramos un grupo de mujeres técnicos para hacer una película, sino que era un grupo que se reunía para la discusión de los temas, un grupo de autoconciencia que estaba descubriendo el asunto político-feminista del aborto y del cual surge una película” (en Gautier 2005, 62).

Así, sus prácticas expanden la crítica imperante al autor al contemplarlo desde una perspectiva de género, al tiempo que remarcan el valor de las formas colectivas y afectivas de producción de conocimiento, en las que priman la identificación y la sororidad. Fernández redunda en esta idea de comunidad dialógica femenina como fundamento y razón de ser del proyecto:

“Al inicio lo que se planteaba era simplemente la necesidad de comprender el fenómeno y, a partir de ahí, poder comunicarlo: provocar conciencia, que el espectador tuviera elementos nuevos para ver el problema. A priori no nos planteamos hacer cosas en conjunto, pero se hicieron. Lo que sí había era una necesidad de comunicarse con la otra. Lo que tenía claro es que o lo hacíamos nosotras o no habría quien lo hiciera” (Fernández 2018).

De manera no menos significativa, Mira señala que la colectividad también obedecía a la necesidad de adquirir una autoridad técnica en un medio fundamentalmente masculino: “Nos apoyamos unas a otras jugando diversos roles y nos dimos la confianza para habilitarnos en el manejo del equipo y desarrollar un buen nivel técnico. Logramos expresarnos de una manera muy básica, pero nuestra” (en López 2007, 372). Aún con todo, hasta su segunda etapa Cine Mujer no sería un grupo exclusivamente femenino y en los primeros filmes diversos compañeros asumieron labores técnicas. De acuerdo con Fernández, lo fundamental era convertirse en sujetos de la enunciación y, por tanto, ser responsables de la investigación, el guion, la dirección y el montaje. En sus propias palabras:

“El colectivo está integrado así por una cuestión de autonomía en el nivel de las decisiones, por la responsabilidad que queremos tomar como mujeres de asumir esos problemas a fondo. Nuestro interés, en todo caso, es darle a la mujer un espacio para su discurso negado plasmándolo como se da: en fin, mujeres interpeladas por mujeres. Como cineastas también estamos accediendo, aún de modo muy reducido a retomar nuestro discurso, a hacernos cargo de un lenguaje” (en Amado 1980, 18).

De forma tajante, Fernández remarca así otro aspecto que subrayó el feminismo de la Segunda Ola: la clara conexión entre la opresión y el dominio del lenguaje. Derivada de esta afirmación, se abría otra cuestión importante: ¿Cómo debía ser este lenguaje? Como he señalado, un objetivo de sus filmes era “desarmar los códigos que solidifican la opresión de la mujer” desentrañando lo aparentemente “natural” de su marginación. Una afirmación en la que resuena el *dictum* del contra-cine feminista, articulado por Claire Johnston y Laura Mulvey, pero con matices diferentes. Para Mulvey, el contra-cine debía atender contra el lenguaje clásico (1975) y toda estrategia asimilada al realismo y destinada a la identificación espectral incluso en el ámbito documental (1979); mientras que, para Johnston, quien también atacó el realismo adscrito al *vérité*, “el lenguaje cinematográfico/ la descripción de la realidad” debían ser interrogados (1973, 215).

Como han denunciado diferentes autoras (Juhasz 1999, Warren 2008), estas posiciones, y su pronta conversión en el canon de la teoría fílmica feminista, simplificaron las aportaciones del primer documental político realizado por mujeres y deben ser reexaminadas en el caso de Cine Mujer. Y es que el análisis de la realidad propuesto por Johnston para el contra-cine fue uno de los objetivos prioritarios de lo que, pese a su complejidad y diversidad, conocemos como Nuevo Cine Latinoamericano; y así se infiere de sus múltiples manifiestos en los que convivían la apelación a la realidad con su deconstrucción y transformación (Burton 1997). Se apunta así a una comprensión de la realidad cuyas condiciones se forman en el discurso, pero que no se pueden reducir a él (Juhasz 2011, 168). Esto es, no puede quedar reducidas a los mecanismos significantes del filme, como indicaba Mulvey.

Por lo que respecta a Cine Mujer, Fernández insistía en que la estética, pese a estar entre sus objetivos, se supeditaba al contenido político: “Cuando el grupo aborda

un tema, no nos planteamos en principio el tipo de cine, solo nos compenetramos con la realidad a abordar” (en Amado 1980, 14). Años más tarde, en una entrevista personal en la que señalaba la influencia de Julio García Espinosa⁴, comentaba: “¡Nos importaba un rábano que el cine fuera perfecto! Estábamos totalmente con el cine imperfecto. Valorábamos sustancialmente que no sólo había que analizar la realidad, sino que el objetivo era transformarla” (Fernández 2018).

Este compromiso implicaba partir prácticamente de cero y este es un rasgo clave y remarcable tanto del colectivo como del primer documental feminista. A diferencia de otros filmes militantes que articulan una tesis y cuentan con unos sólidos fundamentos teóricos para llevarla a la pantalla⁵, en el caso de Cine Mujer la teoría no antecedió la realización del filme, sino que se iba construyendo a medida que se investigaba y cada proyecto suponía un intenso trabajo de documentación, discusión y aprendizaje para articular un conocimiento urgente y tentativo sobre temas entonces silenciados e invisibilizados, como el aborto o la violencia sexual. Todo ello implicaba una intensa reflexión sobre los mecanismos de representación: “Yo creo que era importante decir, ¿cómo explicamos eso? ¿Cómo hacemos ver que la Iglesia, si vas al confesionario te va a decir que te vas a ir al infierno si haces un aborto? Y, ¿cómo damos nuestra visión en cine?” (Mira en Jiménez 2018, 163).

El ejemplo más claro a propósito de este *cómo hacer ver* aspectos como el impacto de las estructuras patriarcales en la subjetividad es *Romiendo el silencio*, un film complejo en términos de realización puesto que, de acuerdo con Ana Victoria Jiménez, que colaboró en el filme durante el guión y con la foto fija, “no existían los referentes visuales para abordar este tema [la violación]” (2018). Para llevarlo a cabo, sus integrantes compilaron la escasa literatura existente, contando con el apoyo de la Coalición de Mujeres (1976) y el recién creado de Centro de Apoyo a Mujeres Violadas (1977). También tradujeron textos, recopilaron estadísticas e informes, y se encerraron durante una semana para discutir sobre la violencia contra las mujeres. En estas jornadas se realizaron psicodramas para adentrarse en la discusión adoptando diferentes puntos de vista (Gautier 2005) a la hora de responder a la pregunta ¿cómo

⁴ El director cubano, autor del manifiesto *Por un cine imperfecto* (1969), además de profesor del CUEC, fue una de las figuras invitadas al Encuentro del Nuevo Cine Latinoamericano organizado por el centro en 1974, en un intento por sumarse a la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano. Otros participantes fueron Gerardo Vallejo (Argentina), Carlos Álvarez (Colombia), Miguel Littín (Chile) y Ruy Guerra (Brasil).

⁵ En el caso del Tercer Cine sería paradigmática *La hora de los hornos* y, ya en el contexto mexicano, la producción del Taller Cine de Octubre *Explotados y explotadores*, una adaptación al contexto mexicano del manual de marxismo de Marta Harnecker, publicado en Chile en 1973.

es un violador? Se contemplaron cuestiones de clase y se examinó como una manifestación general de la dominación masculina (Fernández 2018). En este sentido fue determinante el trabajo de campo que Fernández realizó entrevistando a violadores encarcelados. A partir de sus relatos, guionizó la intervención del violador que aparece en la cinta interpretado por un actor, ante la imposibilidad de contar con el testimonio a cámara de un agresor sexual. Igualmente, el testimonio del párroco se recreó a partir de la experiencia registrada por Fernández, que se introdujo en un confesionario con una grabadora de audio oculta.

El resultado de estos procesos de reflexión e investigación son películas híbridas, que mezclan estrategias ficcionales y documentales, en las que se pretende simultáneamente mostrar y cuestionar la realidad. Si bien el recurso a la dramatización —con su voluntad realista de representar experiencias de mujeres reales, tan individuales como emblemáticas— se imponía como el único vehículo de posibilidad. Esto es, antes que un rechazo estricto a técnicas denostadas por su transparencia como la entrevista, fue la imposibilidad de acceder *directamente* a la realidad lo que hizo que el colectivo se decantara por la ficción para transmitir las vivencias y emociones de las mujeres, vedadas a la esfera pública y cuya comunicación era socialmente necesaria. Por ejemplo, en *Cosas de mujeres* se recrean las redes de apoyo entre mujeres para asesorarse sobre la interrupción del embarazo, o los violentos espasmos que sufre la joven protagonista por la infección que le causa un aborto clandestino mal practicado. Aún con todo, y de acuerdo con Fernández, la mezcla de ficción y documental también obedecía a la necesidad de superar las limitaciones expresivas de ambas modalidades, al menos tal y como se concebían en su momento y contexto: “El documental me daba la veracidad que necesitaba porque se trataba de concienciar sobre un problema, pero no me daba para demostrar de una forma visual lo que pasaba” (en Aceves 2013).

Por otra parte, en las películas de la primera etapa del colectivo, esta mostración se ve constantemente fracturada por la yuxtaposición de elementos destinados a insertar la experiencia individual/colectiva de las mujeres en un entramado legal, religioso y político y, al hacerlo, deconstruir la subjetivación femenina. Entre otros recursos heterogéneos, en *Cosas de mujeres* y en *Rompiendo el silencio* encontramos encuestas a pie de calle, entrevistas con expertos, recortes de prensa, animaciones o el recitado en *off* de leyes o datos estadísticos. Se propone así una posición espectral que se pretende simultáneamente afectiva y reflexiva, como indicara Mira:

“Elegimos el distanciamiento más que el melodrama. Si nos interesa apelar a la emoción, ella también es parte de la inteligencia; pero no enajenando, sino empleando lo emotivo como instrumento de inteligencia, de comprensión, que ayude al espectador a hacerlo pensar sobre el problema. En *Rompiendo el silencio* hay tres discursos: el legal, el del violador y el de las violadas. A medida que se desarrolla el filme, obliga cada momento a tomar partido, a manejarse en medio de contradicciones para pensar y no dejar este ejercicio para el final, sino que mientras transcurre la película, el espectador debe organizar, estructurar la información” (Amado 1980, 14).

De este modo, sus películas, como otras producciones documentales e híbridas de la Segunda Ola (Warren 2008), no pueden adscribirse a un realismo “ingenuo” en el que “la política se restringe a la emoción y el cine permanece atrapado en la vieja búsqueda interminable del otro yo en la pantalla” (Mulvey 1979, 118).⁶ Son filmes que no rechazan la tan temida y condenada identificación espectral. Al contrario: contemplan las emociones como un elemento central de la representación y de la construcción de la subjetividad (femenina) y de la intersubjetividad (con una audiencia a la que se interpela desde el género), sin que ello implique naturalizar los afectos, sino desentrañarlos en su dimensión socio-cultural.

Conclusiones

Sin apenas referentes teóricos y visuales para abordar los temas clave que planteó la Segunda Ola Feminista, Cine Mujer experimentó las posibilidades de un compromiso y una expresión cinematográfica propiamente feministas, en las que las cuestiones formales se derivaban de las inquietudes políticas y emocionales de un movimiento cuyo *motto*, no en vano, fue “lo personal es político”. Estas dos

⁶ En “Film, feminism and the avant-garde” (1979), Mulvey propone una historia de la crítica feminista en clave de progreso, en la que los documentales feministas de los 70 constituyen una “etapa” rápidamente superada. Al referirse a “las primeras películas feministas”, la autora destaca su vigor e inmediatez por su vinculación con el activismo de la segunda ola (“uso inmediatamente político como documentos”); pero subraya que su “debilidad reside en las limitaciones de la tradición del *cinéma-vérité*”. Una práctica que, en sus palabras, se sustenta en una errónea y grave presunción: que la cámara puede captar verdades esenciales y crear unidad política a través de un proceso de identificación.

dimensiones se aprecian tanto en sus formas colectivas de trabajo e investigación como en la articulación formal de unos filmes decididamente híbridos. En este sentido, sus primeras obras desafían las rígidas categorías que la crítica feminista dominante – y que sigue mediando y marcando nuestro acercamiento al pasado – estableció a la hora de analizar los filmes realizados por mujeres en los 70 y prescribir los modos verdaderamente políticos de representación.

Con su declarada imperfección – denostada por la crítica cinematográfica de la época (véase Millán 1999, 119) – son filmes que, a priori, no encajarían en la sofisticación formal y vocación reflexiva de las obras de vanguardia que constituyen el canon del contra-cine feminista. Sin embargo, y si seguimos a Johnston – pese a que este aspecto de su propuesta se obvie con frecuencia –, el trabajo de Cine Mujer apunta en esa dirección, puesto que para la teórica británica la colectividad era una forma de adquirir y compartir habilidades, de desafiar el dominio masculino, de expresar sororidad y de abrir un diálogo sobre la naturaleza del cine realizado por mujeres (1973, 217). Como he procurado señalar, la colectividad es también una expresión que, más allá de los textos filmicos, permite restituir voces y revalorizar las formas dialógicas y afectivas de producción de un incipiente conocimiento feminista sobre temas y formas de hacer que todavía hoy nos interpelan.

BIBLIOGRAFÍA

- Aceves, G. 2013. *¿Cosas de Mujeres? Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico*. Artelogie, 5 Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article230>. Acceso 5 de junio de 2019.
- Amado, A. M. Julio 1980. *Entrevista al Colectivo Cine Mujer*. Imágenes, 12-19.
- Burton, J. 1997. *Film Artisans and Film Industries in Latin America, 1956–1980: Theoretical and Critical Implications of Variations in Modes of Filmic Production and Consumption*. En Martin, M. T. (Ed.). *New Latin American Cinema*. Vol 1 (pp. 157-184). Detroit: Wayne University Press.
- Fernández, R. M. 2018. Entrevista personal, 31 de julio de 2018.
- Jiménez, A. V. 2018 Entrevista personal, 27 de agosto de 2018.
- Jiménez, I. 2018. *De cines y feminismos en América Latina: el Colectivo Cine Mujer en México (1975-1986)*. Tesis de Licenciatura. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Johnston, C. 1976/1976. *Women's cinema as a counter cinema*. En Nichols, B. (Ed.). *Movies and Methods*. Vol.1 (pp. 208-217). Berkeley: University of California Press.
- Juhász, A. 2011. *Dijeron que queríamos mostrar la realidad, todo lo que quiero mostrar es mi vídeo: La política del documental realista feminista*. En Mayer, S. y

- Oroz, E. (Eds.). *Lo personal es político: feminismo y documental* (pp. 136-171). Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Lau, A. 2011. *Emergencia y trascendencia del neofeminismo*. En Lau, A. y Espinosa, G. (Eds.), *Un fantasma recorre el siglo. Luchas feministas en México 1910-2010* (pp. 149-180). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- López de la Cerda, C. 2007. *Cine de mujeres hecho por mujeres. El Colectivo Cine Mujer*. En Nínime, N., Millán, M. y Pech, C. (Coords.). *Cartografías del Feminismo mexicano, 1970-2000* (pp. 369-378). México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Millán, M. 1999. *Derivas de un cine en femenino*. México: Porrúa.
- Mulvey, L. 1975. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. *Screen*, 16 (3), 6-18.
- Mulvey, L. 1979. *Feminism, Film, and the Avant Garde*. *Framework* 10, 3-10.
- Rashkin, E. J. 2001. *Women Filmmakers in Mexico. The Country of Which We Dream*. Austin: University of Texas.
- Rich, B. R. (1992). *Hacia una demanda feminista en el nuevo cine latinoamericano*. *Debate Feminista* 5 (3), 296-323.
- Seguí, I. 2018. *Auterism, Machismo-Leninismo, and Other Issues. Women's Labor in Andean Oppositional Film Production*. *Feminist Media Histories* 4 (1), 11–36.
- Warren, S. 2008. *By, For, and About: The "Real" Problem in the Feminist Film Movement*. *Mediascape* 5. Disponible en http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Fall08_Warren.html. Acceso 5 de junio de 2019.

TEMPO, IMAGEM E SUBJETIVIDADE: OS SENTIDOS DA VELHICE NA CONTEMPORANEIDADE

Mirella Ramos Costa Pessoa¹

Resumo: A partir de uma análise genealógica que relaciona os conceitos de biopoder, governamentalidade e emergência histórica de saberes-poderes, propôs-se a suspeição dos significados das imagens da velhice na modernidade e na contemporaneidade. Partimos do pressuposto de que há uma estreita relação entre o regime atual de visibilidade e a produção de sentidos próprios para a velhice. Observaram-se questões que perpassam pela autonomia, constante atualização, atividade e valorização do trabalho intelectual, empreendedor e conectado, configurado em uma “mão-de-obra” eterna do capitalismo financeiro atual, identificando uma nova velhice que se afasta cada vez mais das descrições patológicas modernas. As patologias normais ao corpo idoso são agora colocadas em segundo plano, administradas em práticas e cuidados de si que os mantêm de pé, eretos e longe da bengala que representa a dependência. Foram analisados, à luz do gesto genealógico, manuais médicos, propagandas, filmes e publicações de redes sociais – *corpus* formado a partir de uma arqueologia de imagens –, relacionados ao contexto histórico do qual fazem parte. Pôde-se perceber que a nova velhice é independente, ativa e administra as perdas que o tempo pode causar aos corpos, observando-os menos como problemas e mais como oportunidades. Constituem-se assim, subjetividades centradas no gerenciamento dos corpos velhos adequados à mesma lógica da empresa, metáfora maior que perpassa as relações sociais do hoje.

Palavras-chave: Velhice, Biopoder, Governamentalidade, Empreendedorismo de Si, Regime de Visibilidade.

Contacto: mihpessoa@gmail.com

Introdução

“Por falar em autoestima, dá uma olhada nisso: [símbolo] este é o pictograma que representa os idosos no Brasil. Pense comigo: se esses milhões de pessoas resolverem se comportar como o símbolo sugere? O futuro vai começar a parecer preocupante, não? Vem cá,

¹ Mirella Ramos Costa Pessoa, graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela UnB, é mestranda no PPGCOM – Universidade de Brasília, com pesquisa em desenvolvimento sobre as imagens e os sentidos da velhice na contemporaneidade. Atualmente Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), faz parte do grupo de pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade (CNPq).

Pessoa, Mirella Ramos Costa. 2020. “Tempo, imagem e subjetividade: Os sentidos da velhice na contemporaneidade”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 244-251. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

você que tem mais de sessenta anos de idade se sente confortável com esse símbolo?”

Vídeo-manifesto “A Nova Cara da Terceira idade”²

“A Nova Cara da Terceira Idade” é o título do vídeo-manifesto produzido para a divulgação da iniciativa que teve como objetivo propor um novo símbolo que representasse a população acima de sessenta anos no Brasil.³ O comportamento com o qual o narrador do vídeo se diz preocupado está representado pelo antigo símbolo, a iconografia de um homem curvado, segurando uma bengala. O velho, agora de pé e sem a bengala, é a iconografia da “Nova Cara da Terceira Idade”. ‘Nova’ terceira idade, melhor idade, maturidade, sessenta mais. Os termos utilizados para nomear essa fase da vida são um exemplo inicial de uma transição que passa pela mudança do pictograma, mas que vai muito além disso. As perguntas que o narrador do vídeo faz suscitam uma série de ideias: que estamos vivendo mais, com mais disposição, por mais tempo. Além disso, sugere que esses anos a mais estão sendo aproveitados de alguma outra forma; que seremos uma força de trabalho necessária em um futuro que está cada vez mais presente; que precisaremos estar mais saudáveis para isso; que não queremos ser representados pelo velho curvado de bengala.

Nesse cenário, uma coisa é certa: a imagem da velhice está se transformando e o significado de ser velho, no momento atual, passa por uma mudança não só da imagem, mas também no sentimento de velhice, nos cuidados com a velhice que está por vir, nos nossos planejamentos de vida e naquilo que compreendemos como sucesso no fim das nossas vidas. Estamos diante de outras imagens dessa velhice, mas também de uma velhice que se vive através da imagem. Diante dessa abordagem, aquilo que emerge na superfície da linguagem, nas propagandas, no cinema, nas matérias jornalísticas, e que está entrelaçado aos discursos, às narrativas e às novas tecnologias da comunicação e da imagem, compõe uma rede, transpassada por uma relação de forças produtoras de verdades. É a partir dessas imagens, sintomáticas de uma transição vigente, que questionamos: quais imagens da velhice que estão em evidência no nosso tempo? De que modo elas são fruto de certas urgências históricas, ao mesmo tempo em que as produzem?

² *Manifesto Nova Cara da 3ª Idade*, publicado pelo canal Nova Cara, em 2013.

³ Símbolo para identificação de idoso não pode ser pejorativo, prevê projeto aprovado na CDH. Senado Notícias (2018).

Para tentar responder essas perguntas e realizar a investigação proposta neste trabalho, é preciso pensar historicamente, pensar os sentidos das práticas e os valores que as tecnologias da imagem, que os cuidados de si e que a experiência com o tempo adquirem hoje. Desse modo, faz-se necessária uma escavação do presente, algo que componha um tecido de imagens produtor de um significado de velhice no momento em que vivemos. Do mesmo modo, ao pensar historicamente, propomo-nos voltar ao passado e navegar nas pistas que poderiam nos apontar indicativos do que fora a velhice em outros tempos, e, assim, analisar as transições e continuidades – as transformações e as disputas postas em jogo em um momento de imperativos estratégicos diferentes do que vivemos agora – e perguntar então: o que foi a velhice do passado e o que ela veio a tornar-se na contemporaneidade?

Escavando o passado, desvendando o presente

Um senhor estagiário que decide largar a aposentadoria e candidata-se a uma vaga de estágio enviando uma vídeo-carta de apresentação: é o caso do Ben, do filme “Um Senhor Estagiário”. As “vovloglers”,⁴ garotas-propaganda do aplicativo de celular do banco brasileiro Itaú, sempre divertidas e conectadas. O bancário aposentado da campanha publicitária *Senhor Orientador*, que escolhe continuar prestando consultoria de crédito a pequenos empreendedores. O *website* MaturiJobs (2019), plataforma que capacita e conecta profissionais com mais de cinquenta anos a empresas com vagas disponíveis para esse público. Entre esses exemplos e a nova cara de terceira idade, figuras emergentes circulam nos contextos hegemônicos de comunicação, oferecendo pistas que reforçam nossa suspeita: a velhice, hoje, é algo que não foi em outros tempos.

A nossa arqueologia de imagens acontece também em outras épocas, mais precisamente no século XIX e início do século XX. Isso porque entendemos que nesse período poderíamos encontrar possíveis imagens e sintomas de transição, de contrastes e também de mudanças de sentidos. Nessa escavação, vieram à tona achados, índices históricos dos sentidos da velhice na modernidade, que nos permitiram identificar uma velhice atrelada ao confinamento do corpo em declínio, à aceitação dos fardos do envelhecimento, ao sentimento de repulsa muitas vezes causado pela dependência que

⁴ As garotas propagandas do filme *Desafio Digital Itaú* são as vovós que estão aprendendo, com muita facilidade, a utilizar essas tecnologias, que, segundo o discurso da campanha, facilitam a vida, tornando-a rápida e prática.

essa fase da vida pode vir a acarretar. Tratou-se aqui de uma navegação por indicativos de um momento histórico diferente do que vivemos hoje.

O poema “Da Colina para a Casa dos Pobres” (Carleton, 1871), publicado na revista semanal *Harper’s Weekly*, de 1871, é uma dessas imagens exemplares. A revista trouxe, em uma de suas edições, a história de uma mulher de setenta anos contada em um poema: “uma espécie de jornada que nunca pensei em seguir” (tradução nossa). A trajetória narrada pela personagem passa pelos tempos de juventude, em que era cortejada, até encontrar seu marido e, junto com ele, cuidar com carinho dos filhos. A jornada adquire um caráter melancólico quando a personagem perde seu marido e começa a tornar-se um fardo para seus filhos, até chegar ao fim do “caminho cansado” pelo qual ela se “arrasta”. Contrariada, a protagonista termina sua trajetória na casa dos pobres (*Poor-house*) – instituição da modernidade destinada ao confinamento e reforma dos desviantes (modelos panópticos com estratégias e tecnologias de poder semelhantes àquelas aplicadas nos hospícios, nas fábricas, nas escolas). O poema, além de demonstrar o caráter melancólico do declínio no fim da vida, faz vir à tona o funcionamento dessas instituições, que, ancoradas pelo saber da medicina moderna, conformam o que se entende por uma velhice de decadência, na emergência da geriatria.

É na estratégia de observação proposta pelo gesto genealógico que a volta ao passado, que o jogo de contrastes, faz emergir em nossa investigação as transformações que determinados tempos históricos carregam. Voltamos assim a imagens como a que foi desenhada por James Baillie, nos Estados Unidos do século XIX. “*The life & age of man: stages of man’s life from the cradle to the grave*” faz parte de um conjunto de outras litografias que ilustram as fases da vida de um homem, imagens de um certo ideário de “escada da vida” que servia para estampar bordados ou decorar as paredes dos quartos de famílias americanas (Edelstein, 2018, 25). Nas etapas da vida do homem, que sobe os degraus até o ponto mais alto para então passar a descê-los à medida que seu corpo cai e encurva-se, é possível perceber, em contraste com “a nova cara da terceira idade”, como o novo pictograma da velhice atual, de certa forma, produz e faz circular uma ideia de verticalização do corpo velho. Algo que transpassa as imagens da velhice contemporânea e que é oposto ao que circulou em imagens da modernidade, como na ilustração de Baillie. É nas imagens da modernidade que a decadência, o corpo curvo, a descrição médica parecem estar em

evidência. São imagens que se entrelaçam a uma rede compositora de um significado que demarca bem o estágio permanente e não maleável de uma velhice fixada à idade.

É também no contraste com a nova cara da terceira idade que salta aos nossos olhos esse movimento de colocar-se de pé. Como se, nas imagens da modernidade, o velho fizesse o processo inverso daquele que é proposto na reformulação do símbolo dos idosos: justamente o apagamento do símbolo do velho curvado de bengala, dando lugar a um outro significado que identifique para a velhice um outro sentimento, uma outra relação com a velhice. Não por acaso, é também o que nos diz o poema da propaganda divulgada pela Age UK e dirigida por Nadav Kander em 2014, organização não governamental da Inglaterra que também procura em suas campanhas um outro sentido para o envelhecimento. Em um poema metricamente rimado na língua inglesa, o locutor diz: “Crie um *website*, invente um aplicativo / faça zumba, esqueça-se de tirar uma soneca” (tradução nossa).

A partir do gesto, até aqui aplicado às imagens da velhice, evidenciam-se dois principais pontos de destaque: confinamento, em contraponto à circulação, e dependência, em oposição à autonomia. Trata-se de contrapontos que se relacionam constantemente à força de trabalho, ao declínio do corpo e à governança das condutas desses sujeitos. De fato, essas marcações não são fixas. São conceitos que transitam entre as imagens, os textos, os relatórios, os filmes e sobrepõem-se constantemente. O fato é que a sociedade de controle (Deleuze 1992) possibilita um significado da velhice contemporânea que orbita em torno da conectividade, do consumo e da atividade. Características de um capitalismo financeiro, de um empreendedorismo de si (Ehrenberg 2010) em uma sociedade que tem como metáfora-modelo a empresa, além de uma experiência temporal extremamente marcada pela aceleração. Realidade diferente do confinamento dos corpos, da classificação das populações e dos saberes que dela derivam; que entendia esses corpos e essas populações, entre eles a população idosa, como pontos de fixação do biopoder em um contexto histórico cujo imperativo estratégico demandava corpos dóceis e um prolongamento máximo da vida, legitimando ações necessárias para concretização do projeto civilizatório de progresso da modernidade (Foucault 1999). Não por acaso, a casa dos pobres e a classificação dos velhos entre capazes e incapazes fisicamente vêm a ser algo marcante no significado da velhice nesse período.

A autonomia, por outro lado, percorre a composição do sentido da velhice na contemporaneidade, em contraponto à dependência marcada pela decadência física dos

corpos, que, hoje, segundo essas narrativas hegemônicas, passa a ficar em segundo plano, possível de ser administrada, principalmente em decorrência dos avanços da medicina e das tecnociências, que também permitiram o prolongamento das nossas vidas. A intensa diminuição do Estado e dos benefícios característicos do Estado de bem-estar social também marcam essa nova relação do ser velho e de como percebemos uma velhice de sucesso marcada pela independência. Seja ela independência dos médicos, dos filhos ou do Estado.

Identificamos, assim, o *estágio* da velhice e o *estado* da velhice como outra característica marcante da mudança desse significado. Sendo o estágio algo fixo, atrelado à idade, às falhas do corpo e à faixa etária classificatória que não permite transitoriedade. O conceito de estágio está bem exemplificado na fala do professor de Ignatz Leo Nascher, que, ao ser questionado, sobre o que poderia ser feito pela paciente idosa, gravemente doente, da qual tratavam, responde ao aspirante a geriatra: nada (Clarfield *apud* Spence 2007). A impossibilidade de ação sobre o momento da velhice e o que ela acarreta aos corpos ecoa não somente na conformação de uma velhice de declínio, esses e outros exemplos tonificam essa narrativa, legitimando e internalizando nos sujeitos velhos a aceitação do estágio do qual não podem escapar. Nada poderia ser feito por aquela senhora que acabara de ser diagnosticada com a patologia da velhice. Cabe ao velho, nesse caso, aceitar a velhice, conviver com ela e entender os fardos que ela vem atribuir às subjetividades. Por outro lado, o *estado* da velhice está muito mais ligado a um modo de ser velho, a um comportamento que pode ser ajustado e adequado. Como é o caso de Permínio, personagem da matéria veiculada pela Rede Globo (2017) que, aos 68 anos, decidiu abrir uma *startup* e defende a ideia de que, para competir com os jovens desse ambiente, é necessário acreditar que somos jovens. Nesse estado de velhice, o ser velho vai depender menos das marcas da idade ou das falhas dos corpos e muito mais do modo como pensamos ser velho, sendo possível ajustar essa velhice às demandas dinâmicas, empreendedoras e autônomas do século XXI.

Percebemos, assim, como Ben (o senhor estagiário), as *vovloggers*, Permínio, o dono da *startup*, são figuras que, reverberadas pelos circuitos de comunicação, tentam romper com as descrições médicas de uma velhice patológica, com o confinamento dos corpos velhos das *casas dos pobres*, com a dependência do idoso aposentado pelo Estado pagador de benefícios. Largam a bengala, fazem aula de zumba, inventam um novo aplicativo e caminham de pé, por conta própria, empreendendo ou se atualizando

para seguir atuando no mercado de trabalho. Mais do que isso, atuando também como instrumentos da configuração dessa nova velhice. Gesto que supõe a conquista de certas liberdades – frutos de lutas e alcance de direitos sociais –, mas que, ao mesmo tempo, sugerem outras sujeições e também outros sofrimentos.

A velhice e o regime de visibilidade contemporâneo: breves conclusões

Como foi possível perceber, partimos do pressuposto de que o regime atual de visibilidade⁵ torna possível certas verdades próprias da velhice. Nosso interesse de pesquisa está nas narrativas hegemônicas, aquelas proferidas e entrelaçadas aos circuitos e jogos de poder, que pressupõem predominância e que fazem falar certos tipos e modos de ser velho, ao mesmo tempo em que silenciam ou ofuscam outros tipos. Trata-se de considerar em nossa pesquisa que os regimes de visibilidade fazem vir à tona certas verdades ou modos de perceber a velhice. Não que outras formas de ser velho na contemporaneidade não existam, mas nosso foco está naquelas que circulam hegemonicamente. Assim, entendemos que os significados são produtos e produtores de um tipo de sujeito que se forma dentro do seu tempo histórico. São simultaneamente efeito e instrumento de uma conjuntura que os constitui como tal. E essa relação do nosso ser conosco e o como nós nos percebemos como indivíduos nos coloca em uma busca legítima por um sentido para nossas existências, como é o caso de Ben, o estagiário que não se sente mais ajustado à ideia tradicional de aposentadoria.

De fato, nossas vidas estão repletas de páginas em branco, aguardando pelo que ainda será escrito. O ganho desses anos a mais podem ser grandes oportunidades de inventarmos outras histórias para narrar o tempo de vida conquistado. O vazio que o senhor estagiário sente na sua vida é preenchido por uma nova recolocação no mercado, pela volta à atividade, pela sensação de sentir-se útil e parte de algo novamente. Não pretendemos definir como esses vazios devem ser preenchidos, nós queremos entender como e a partir de quais relações de forças, de que demandas históricas, esses modos de preenchimento se apresentam como soluções possíveis para o sentimento de completude na fase da vida de aposentadoria.

⁵ Partindo do regime de verdade, o qual Foucault procura entender e desmontar, entendemos que o regime de visibilidade vai além da formação discursiva, embora seja inseparável dela. (Deleuze, 1988) vai demonstrar essa articulação entre “o que se vê” e “o que se diz” e como um determinado momento da história possui suas condições específicas de visibilidade.

O propósito maior deste trabalho não é encontrar uma verdade única para as existências da velhice. Nosso propósito consiste, a partir da constatação crítica do presente, aliada à investigação do passado, em poder perceber os espaços possíveis de ação do sujeito nessas rupturas e assim recalibrar a nossa capacidade de imaginar outras possibilidades para velhice. Que possamos identificar discursos possíveis, resistentes às forças que produzem sentidos muitas vezes sujeitos à lógica hegemônica da qual são frutos e produtores. Que sejam possíveis, nesses espaços, outras utopias para o futuro do nosso envelhecimento. Que seja possível a invenção de outras novas caras da terceira idade.

BIBLIOGRAFIA

- Carleton, W. M. 1871. Over The Hill to the Poor-house. Harper's Weekly: a journal of civilization, vol. XV, n. 755, 17 jun. Disponível em <http://bit.ly/2MHkuPF>.
- Deleuze, G. 1988. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. 1992. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34.
- Edelstein, S. 2018. *Adulthood and Other Fictions: american literature and the unmaking of age*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Ehrenberg, A. 2010. *O Culto da Performance: da aventura empreendedora à depressão nervosa*. São Paulo: Idéias & Letras.
- Foucault, M. 1999. *Em Defesa da Sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes.
- MaturiJobs, 2019. *Nós valorizamos profissionais maduros*. MaturiJobs. Disponível em <https://www.maturijobs.com/>
- Senado Notícias. 2018. *Símbolo para identificação de idoso não pode ser pejorativo, prevê projeto aprovado na CDH*. Senado Notícias, 25 abr. Disponível em <https://bit.ly/2uj7Tpg>.
- Sibilia, P. 2008. *O Show do Eu: intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Spence, D. 2007. *Wanted: stress monkeys*. BMJ,334(7605), 1224. Disponível em <https://doi.org/10.1136/bmj.39237.429178.59>

FILMOGRAFIA

- Dias, Luigi. 2017. *Senhor Orientador*. In Good Company.
- Guerra-Peixe, Georgia. 2016. *Desafio Digital Itaú*. Bossa Nova Films.
- Kander, Nadav. 2014. *Love Later Life*. Partizan.
- Nova Cara. 2013. *Manifesto Nova Cara da 3ª Idade*. Garage IM.
- Rede Globo. 2017. *Pequenas Empresas Grandes Negócios: Empresário de 68 anos cria startup de nova moeda virtual*. Rede Globo Produções.

PALAVRAS EM MOVIMENTO: TESTEMUNHO VIVO DO PATRIMÓNIO CINEMATOGRAFICO, UMA HISTÓRIA POR CRIAR

Raquel Paulo Rato¹

Resumo: A História Oral como metodologia para a recolha, prática de investigação e divulgação das resultantes da pesquisa, constituirá uma via singular para a compreensão da memória e da História do cinema português, criando uma base de dados para uma reflexão sobre História e cultura cinematográfica, cultivando a partilha de informação e a criação de redes com instituições que se dediquem à mesma área de intervenção. A comunicação tem como tema a construção de uma História Oral do Cinema Novo português recorrendo ao suporte vídeo para a realização das entrevistas. O audiovisual servirá de instrumento de construção da História (não visível). De acordo com Ana Carolina Maciel,² a partir dele, irá construir-se uma narrativa própria, original e subjetiva, pautada na lembrança dos testemunhos que vivenciaram esse importante capítulo da cinematografia portuguesa. Trata-se de despertar a memória dos testemunhos que trabalharam no Cinema Novo para se construir uma matriz que aporte uma forma mais completa de compreensão de como era criar cinema nas décadas de 1960-1980 em Portugal, e nas suas variadas áreas. A História Oral, como metodologia teórica e a sua prática de produção de fontes históricas, servirá igualmente para a compreensão da memória como um processo de construção do tempo presente.

Palavras-chave: História Oral; Testemunhos; Entrevistas; Cinema Português; Memória.

Contacto: raquelrato35@gmail.com

Introdução: como surgiu o projeto?

Na minha investigação de doutoramento, recolhi material sonoro e audiovisual de vários testemunhos do cinema português. Estes documentos audiovisuais, originais e de grande riqueza, fizeram-me refletir sobre a necessidade da sua salvaguarda, teorização e divulgação. Deparei-me que há todo um trabalho a desenvolver neste sentido, e que teria de alargá-lo a outros testemunhos vivos que fazem parte da História do cinema português. Assim surgiu o projeto de investigação “Palavras em Movimento: testemunho vivo do património cinematográfico”.

¹Doutora em Cinéma et Audiovisuel pela Universidade de Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Investigadora do IHC NOVA, exercendo a atividade de investigação no domínio da História Oral do cinema português. Atualmente, coordena o projeto “Palavras em Movimento: testemunho vivo do património cinematográfico”, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, IHC FCSH-NOVA FCT. <https://www.palavrasemmovimento.com/>

² Conversa com Ana Carolina Maciel, via *Skype*, no ano de 2018.

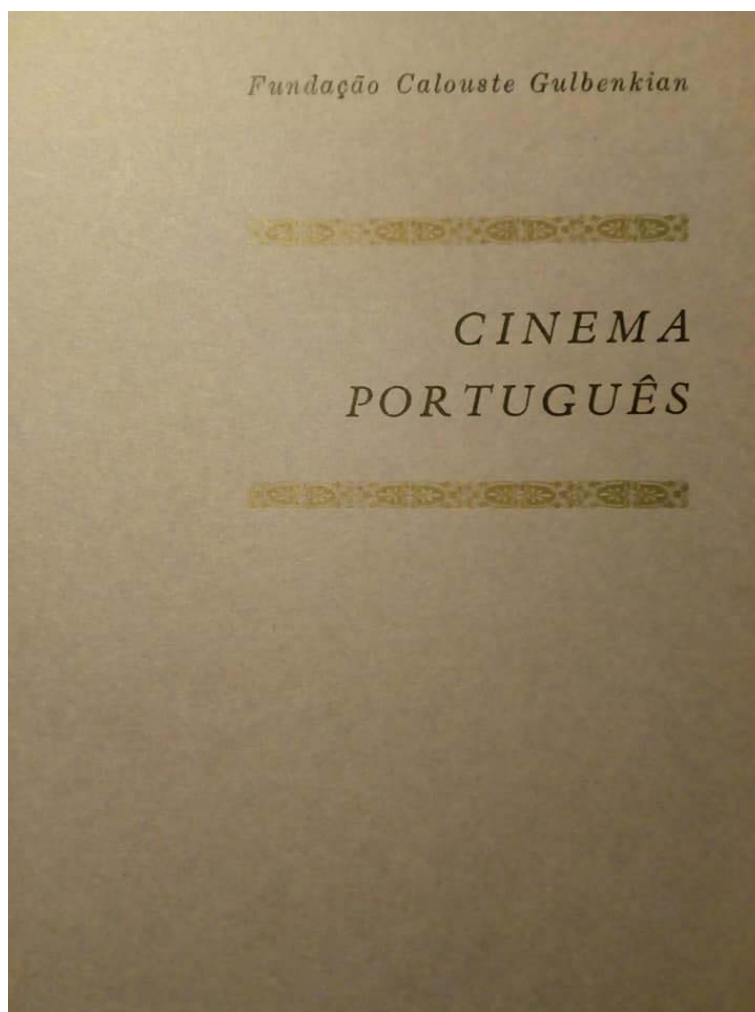


Imagem 1 – Capa de programa da ante-estreia de filmes portugueses no grande auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 25 de fevereiro de 1972.

Neste projeto, o audiovisual servirá de instrumento de criação de uma História (não visível) do cinema português e para a construção de uma narrativa própria, original, pautada na memória dos testemunhos que vivenciaram o mais fértil período da cinematografia portuguesa, conhecido como Cinema Novo. Os testemunhos participantes do projeto, serão valorizados, contribuindo para o desenvolvimento das várias especialidades do cinema.

A pesquisa será desenvolvida com base numa nova abordagem metodológica em (História do cinema) em Portugal, o que permitirá reavaliar as condições sociais e materiais, normalmente invisíveis nas preocupações estéticas do Cinema Novo português, complementando a historiografia da sétima arte no país. É necessário frisar, que esta História através do audiovisual possibilitará criar, não um acervo morto, mas uma base documental viva, dinâmica e educativa de divulgação do Cinema português.

Em Portugal, a corrente do Cinema Novo introduziu preocupações sociais, culturais e estéticas que até aí não eram postas em evidência. Apresenta-se como um cinema de autor, quase artesanal, trabalhando com equipas muito reduzidas, devido aos poucos meios disponíveis, principalmente nas décadas de 1960, 1970, 1980. Assim se explica a tendência das equipas se manterem de filme para filme, formando-se ‘famílias’, cujas vivências e partilhas criaram fortes laços de trabalho criativo. Em 1969, os jovens cineastas unem-se e criam uma cooperativa de produção com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian: O Centro Português de Cinema (CPC). Inauguram-se, assim, os chamados ‘Anos Gulbenkian’, de donde sairão, com o suporte financeiro da instituição, as primeiras obras de cineastas históricos. Ora, são estes jovens do passado que foram apoiados pela Fundação Calouste Gulbenkian que podem hoje fornecer testemunhos em primeira mão da aventura do Novo Cinema, pois foram eles que o conduziram e vivenciaram mais diretamente.

Sabe-se que um filme é um todo constituído por pequenas partes, sendo a sua unidade assegurada graças à intervenção especializada de múltiplos intervenientes. Daqui resulta a importância das entrevistas, pois nelas revela-se a contínua criatividade e trabalho ‘invisível’ dos seus vários autores. São relatos feitos na primeira pessoa que documentam o papel decisivo de todos os que intervêm na realização de um filme, contribuindo para preencher lacunas importantes na história escrita contemporânea. Frequentemente, a investigação científica põe em evidência/ analisa o trabalho do cineasta e do filme em si (estética, argumento, montagem etc.), acabando por omitir o trabalho da equipa que trabalha atrás das câmaras e o seu inestimável contributo. É neste sentido que a História Oral é uma oportunidade para revisitar essa narrativa fortemente dominante da História do cinema português – cinema de autor – abrindo aspectos que ficam normalmente de fora e que permitem ter uma imagem muito mais clara das condições materiais e sociais em que decorreu essa História. As entrevistas terão a sua transcrição e edição de vídeo, com o objetivo de salvaguardar património cultural (oral) português e torná-lo acessível tanto para investigadores, como para o grande público. Estas formarão um *corpus* importante e original para os investigadores/historiadores portugueses e estrangeiros, constituindo um portal de reflexão sobre história e cultura cinematográfica.

É certo que diversos autores escreveram sobre História do Cinema Novo português, que existem documentários acerca do tema, textos de análise de História do cinema e documentários audiovisuais, que contribuem para o entendimento do cinema

português. Porém, concentram-se quase sempre no estilo, na forma da obra cinematográfica, no realizador e mais recentemente na produção e distribuição. O projeto apresentado procura, precisamente, colmatar um vazio e investigar profissionais dentro da produção cinematográfica que não estão devidamente estudados e que contribuem para a realização do filme, tais como: diretores de fotografia, montadores, argumentistas, decoradores, eletricitas, maquinistas, assistentes, anotadores, etc. Esta abordagem inovadora dará um passo importante para o panorama científico e para a História do Cinema português do séc. XX.



Imagem 2 – António Cunha Telles,
fotograma de vídeo de entrevista pertencente ao projeto “Palavras em Movimento”

Além da investigação científica, o projeto pretende ser uma mais valia cultural, criando oportunidades de aprendizagem na área da educação para a memória, procurando estimular estudantes do ensino secundário que serão beneficiários diretos no projeto. Nos encontros a realizar futuramente, os convidados que participam como testemunhos audiovisuais, irão partilhar os seus saberes, incrementando a literacia do cinema português, e difundindo um conjunto essencial de instrumentos para a interpretação e enquadramento das obras cinematográficas visionadas. Estas serão iniciativas transversais que irão enriquecer o património histórico cultural português.

Neste sentido, o projeto pretende criar um lugar de reflexão, promovendo a investigação e a formação através de outros formatos, neste caso, o vídeo. É um

projeto pioneiro da História oral do cinema português que reunirá investigadores nacionais e internacionais na troca de saberes, criando redes de partilha institucionais/culturais, na divulgação do cinema português e seus autores.

II Parte: Breve introdução à História Oral

A História Oral desenvolveu-se no decorrer do século XX, mais especificamente nos Estados Unidos, onde grupos de historiadores constituíram as suas próprias instituições, lançando revistas e realizando vários seminários. O método desenvolveu-se mais amplamente a partir do aparecimento do gravador (cassete), ainda nos anos de 1950, nos Estados Unidos, difundindo-se também pela Europa. Noutros países, a História Oral não possuía o mesmo impulso que nos Estados Unidos, utilizada somente com o intuito de reunir materiais para os futuros historiadores.

Em Itália, nos fins dos anos 1960, os antropólogos De Martino e Bosio e o sociólogo Ferraoti, com o objetivo de reconstruir a cultura popular, foram precursores da segunda geração de historiadores orais. Mais ambiciosos, não tomavam a fonte oral como um complemento, mas sim como ‘outra história’.

Em Espanha, a pesquisa como fonte oral foi empregada por poucas pessoas. Apenas Mercedes Vilanova³ destacou-se por trabalhar sozinha nessa área na Universidade de Barcelona. Dois encontros importantes marcaram o início da terceira geração, um em 1975, em São Francisco, e o outro em 1976, em Bolonha.

Philippe Joutard destacou, na França, dois grandes projetos coletivos, realizados também no ano de 1975: o primeiro, centrado no debate sobre os arquivos orais da Previdência Social, e o segundo, voltado para uma pesquisa sobre os etno-textos, reunindo historiadores, etnólogos e linguístas.

Na América Latina, também há um desenvolvimento em áreas como a história política e antropologia, por volta da década de 1970. Após esta terceira geração se iniciar, criaram-se verdadeiros grupos de historiadores orais.

Na Itália, surgiu um projeto de história oral sobre o mundo operário, lançando, assim, um verdadeiro manifesto sobre história oral como meio de estudar as classes populares:

³ É uma historiadora contemporânea catalã.

“Luisa Passerini⁴ e Alessandro Portelli são dois dos rostos internacionais desta linhagem, caracterizada por uma maior sofisticação teórica e por uma presença lateral à Academia ou exterior aos departamentos de História. Alessandro Portelli é um caso particular a este respeito: o seu interesse inicial no trabalho com fontes orais fez-se por via dos movimentos sociais e do ativismo cultural – inscrito, em boa medida, na referida tarefa de ‘dar voz’ aos silenciados – e a sua inserção académica foi desde sempre num domínio paralelo, o da Literatura Norte-Americana.” (Cardina 2013, 10).

Nesse desenrolar dos estudos em História Oral, as duas décadas seguintes foram marcadas pelas novas pesquisas e encontros voltados aos debates sobre as fontes orais. Os anos de 1980 foram propícios para a História Oral, quando se difundiram reuniões internacionais, criando uma associação de historiadores orais. A década de 1990 marcou a quarta geração, no decorrer de fatos conjunturais que deram margem para sua expansão, tais como a queda do muro de Berlim. Nos estudos estalinistas dos acontecimentos no Leste Europeu, as fontes orais foram mais amplamente exploradas.

Muitos historiadores passaram a compreender a importância da história do tempo presente, para a qual as fontes orais são essenciais. Portanto, estruturou-se uma metodologia e uma organização teórica dentro do que passou a se chamar de História Oral. Como exemplo é possível nomear o programa de Historia Oral, radicado no Instituto de Estudos Interdisciplinares da América Latina da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, que, em 2017, fez 25 anos de existência. Nessa circunstância, o investigador Pablo Pozzi disse o seguinte, em relação aos testemunhos:

“(…) A utilização de testemunhos orais para reconstruir o passado é um recurso tão antigo como a História em si mesma. A História Oral, tanto seja que a consideremos como uma especialidade dentro do campo histórico ou como uma técnica específica de investigação contemporânea ao serviço de várias disciplinas, é um produto do séc. XX que enriqueceu

⁴ Professora e investigadora de pesquisa histórica.

substancialmente o conhecimento da História Contemporânea (...)” (Pozzi 2017, 5).

Sabe-se que a utilização de fontes orais é, por vezes, criticada e os depoimentos poderão ser subjetivos, mas de acordo com Paul Thompson, qualquer fonte não está livre de subjetividade, sendo escrita ou visual. (Thompson 1992, 137). No seu livro *A voz do passado*, o autor defendeu o uso da metodologia da História Oral, ao afirmar que “a evidência oral pode conseguir algo mais penetrante e mais fundamental para a história. [...] transformando os ‘objetos’ de estudo em ‘sujeitos’” (Thompson 1992, 137). Temos que partir do pressuposto que a História textual é igualmente um processo de construção narrativa, o que não a invalida, a subjetividade é inerente à História, independentemente do seu suporte. Segundo Portelli

“(a) credibilidade das fontes orais é uma credibilidade diferente. O interesse do testemunho não reside apenas na sua concordância com os factos, mas também na sua divergência, porque é precisamente nesse desvio que se insinua o desejo, a imaginação, o simbólico” (Portelli 2013, 29-30).

III Parte: De que forma a História Oral do cinema português construída através do audiovisual, se aproxima de um cinema documental fundado pelo antropólogo por Jean Rouch?

Neste projeto, pretende-se aprofundar, precisamente, se existirão concordâncias e divergências (como sugere, Portelli) nas entrevistas que se irão realizar. Numa primeira fase, a que se chamará fase pré-liminar; a) realiza-se uma investigação profunda do sujeito a ser entrevistado, (trabalho de investigação/ leitura de documentos e visionamento de filmes, caso seja necessário); b) constroem-se guiões adequados ao mesmo (sujeito) e ao tema a ser investigado. Nos guiões das entrevistas, as perguntas deverão ser objetivas e claras para se obter, por parte do entrevistado, respostas o mais concisas possível; c) aproximação do testemunho (no cinema documental de Jean Rouch, designa-se pelo - o outro). Na fase seguinte, a liminar dá-se; a) entrevista em si. A última fase é a pós-liminar: a) transcrição da entrevista. Aqui deve-se verificar a legitimidade das respostas, todas as dúvidas do entrevistado, confirmar datas e factos; b) far-se-á a respectiva montagem de imagem-som. Não

esquecer que, quanto maior empatia houver entre o investigador/entrevistador (na enunciada fase pré-liminar, este deverá, ouvir, estar atento ao testemunho e respeitá-lo) Poderá presupor-se que na entrevista, segundo Tourtier-Bonazzi:

“(...) O lugar escolhido também é importante para o sucesso da entrevista: deve ser tranquilo, onde o entrevistado se sinta à vontade. Tourtier-Bonazzi deixa claro que deve haver uma preparação, feita por meio de leitura de livros sobre o assunto, consulta de arquivos, enfim, deve ser elaborado um roteiro, do qual o informante deve ter pleno conhecimento durante a entrevista, que pode ser dirigida, semi-dirigida, ou não-dirigida. (...) A mais indicada é a semi-dirigida, é um meio termo entre a fala única da testemunha e o interrogatório direto (...)” (Matos 2011, 104).

No projeto aqui apresentado, o que se pretende não é substituir a História escrita, mas sim complementar o saber já existente contribuindo para a sua valorização. Isso far-se-á através de uma câmara participante, como a que propõe Jean Rouch, utilizada na antropologia visual.

Jean Rouch, nasceu em Paris, em 1917, foi fundador com o sociólogo Edgar Morin, do movimento cinema-verdade, nos anos 1960, uma forma de cinema direto, que viria a influenciar a Nouvelle Vague francesa. Precursor da prática da antropologia compartilhada, em que todo o processo de produção de um filme antropológico é concebido colaborativamente, baseado no diálogo e no consentimento entre o documentarista e o outro. Este acreditava que a presença da câmara fazia com que as pessoas agissem de maneira mais fiel à sua natureza. Contudo, não a considerava um fator negativo, mas um agente catalisador valioso, uma vez que revelava uma verdade interior. O realizador, nesse sentido, é um criador de verdade, pois a verdade não tem de ser reproduzida, encontrada ou atingida, mas criada. Jean Rouch estava interessado em explorar uma realização cinematográfica em que os próprios investigadores integrassem o grupo social estudado e que essa experiência inscrevesse no filme um movimento que fosse capaz de interrogar o homem através do cinema. Para Jean Rouch, o mais importante no cinema é a relação estabelecida entre quem filma e quem é filmado.

“O ato, afinal, é a palavra; o ato traduz-se através dos diálogos, das discussões, conversas, etc. O que me interessa não é o documentário que mostra as aparências, é uma intervenção ativa para ir além das aparências e extrair delas a verdade escondida ou adormecida” (Rouch, e Morin 1962, 29-30).

Mais tarde, Bill Nichols (2005),⁵ afirma que, no documentário participativo, há um engajamento ativo do cineasta com os participantes do filme, tal qual deverá acontecer, com os depoimentos dos testemunhos do Cinema Novo que se pretende recolher.



Imagem 3 - Lauro António,
Fotograma de vídeo de entrevista pertencente ao projeto “Palavras em Movimento”

IV Nota final

A História Oral não é um fim em si mesma, mas sim um meio para o conhecimento, fundamentada na sua utilização numa investigação deste cariz. Com este projeto, o cinema português irá enriquecer-se, pois uma instituição sem um passado bem compreendido e documentado nunca será completo. Vivemos numa era

⁵ O ensaísta norte-americano Bill Nichols, de 69 anos, iniciou os estudos relativos à imagem no começo da década de 1970, período em que muitos movimentos sociais explodiam no mundo. No livro *Introdução ao Documentário*, editado, no Brasil, pela editora Papirus, em 2005, o autor identificou seis modelos de representação (poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performativo) e batizou-os como “modos de representação do documentário” (Nichols 2005, 117).

de revolução digital onde a produção e partilha de conhecimento é muito veloz, sendo importante trabalhar o seu armazenamento. A plataforma digital albergará e partilhará as memórias dos testemunhos do cinema português, podendo num futuro, vir a contemplar o cinema atual.

BIBLIOGRAFIA

- Alves, M. P. R. 2015. *La Lumière dans le Cinema: Étude de l'œuvre d'Acacio de Almeida comme directeur de la photographie*. Allemagne: Presses Académiques Francophones.
- Canevacci, M. 2001. *Antropologia da Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Joutard, P. 1998. *História Oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos*. Em M. M. Ferreira, e J. Amado (org.). *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Matos, J.S., e De Senna, A. K. 2011. *História Oral como Fonte: problemas e métodos*. Rio Grande: Historiæ.
- Maciel, A.C.D. 2011. *Cinema Industrial Paulista: a companhia cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950*. Brasil: Alameda Editorial.
- Nichols, B. 2005. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papirus.
- Portelli, A. 2013. *A Morte de Luigi Transtulli e Outros Ensaio*. Lisboa: Unipop.
- Thompson, P. *A Voz do Passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz Terra.

CINEMA E OUTRAS ARTES

MOVENDO IMAGENS ESTÁTICAS – FOTO-FILME

Fernanda Bastos¹

Resumo: A imagem em movimento do cinema analógico nasce, como se sabe, de imagens fotográficas, então por que não fazer um filme a partir de fotografias impressas? Assim são os foto-filmes, criados por meio da associação de fotografias a sons, durante o processo de montagem, onde ganham dimensões temporais, como duração e ritmo, e espaciais, quando decupadas de modo a explorar o espaço interno do quadro fotográfico; tudo isso lhes agrega uma narrativa cinematográfica. Os foto-filmes desafiam e desestabilizam os modelos dominantes dos campos específicos da fotografia e do cinema, estabelecendo um duplo diálogo com o pré e o pós cinema, uma vez que esse diálogo ultrapassa a questão do suporte e está diretamente ligado à filosofia e à estética: o tempo e suas possíveis representações imagéticas. Dando continuidade à pesquisa *Movendo imagens estáticas* – cuja primeira parte tratou do audiovisual –, nossa proposta é pensar quatro foto-filmes: *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), de Chris Marker, *Salut, les cubains!* (1963), de Agnès Varda, (*nostalgia*) (1971), de Hollis Frampton e *Je vous salue, Sarajevo* (1994), de Jean-Luc Godard, e observar o que de cinematográfico se agrega à fotografia que é transformada em filme e o que ela guarda de fotográfico, esmiuçando o papel da montagem como constitutiva do cinema.

Palavras-chave: Foto-filmes; Montagem; Cinema; Fotografia.

Contacto: fernandabastos1@gmail.com

Introdução

O desenvolvimento da fotografia é um fator fundamental para a criação do cinema, sobretudo do ponto de vista técnico. Sabemos também que, associada a outro dispositivo visual, o estereoscópio, ela foi o modelo dominante no que tange a produção, circulação e visualização de imagens no século XIX, tendo sido suplantada pelo cinema, no século XX. (Crary 2012). O cinema, por sua vez, se constitui como dispositivo hegemônico pela combinação do que se conceitua como *forma-cinema* e *efeito-cinema*.

A forma cinema diz respeito ao dispositivo como um todo. Segundo André Parente, o sistema de representação do cinema não nasce de sua invenção técnica e,

¹ Editora de audiovisual desde 1999, atualmente trabalha na recuperação, organização e edições inéditas da filmografia da artista plástica Brígida Baltar. Jornalista e mestre pela ECO - UFRJ, cursa agora doutorado na mesma instituição, com a tese *Todos os filmes de Brígida Baltar*.

para chegar à sua forma hegemônica – a *forma cinema* – o cinema como dispositivo precisou reunir três características fundamentais: a arquitetônica, herdada do teatro italiano; a tecnológica, captação e projeção de imagens; e a forma narrativa, que obedece ao modelo da *estética ou discurso da transparência*.² Já o conceito de *efeito-cinema*, desenvolvido por Jean-Louis Baudry em seu texto *Dispositivo: Aproximações metapsicológicas da impressão de realidade*, se refere à maneira como o espectador se relaciona com a *forma-cinema*. De acordo com Baudry, a projeção vinda de trás, o ambiente escuro e quieto, somados à posição de relaxamento, levam o espectador próximo ao adormecimento, permitindo a ele que assista ao filme como se estivesse sonhando com ele.

Com o desenvolvimento de ambos os campos – fotográfico e cinematográfico – nas áreas técnica e comercial, os discursos e saberes construídos em seu entorno, trataram mais de separá-los por suas diferenças e de olhar para suas especificidades como meios, deixando um pouco de lado as interseções e diálogos.

Sendo assim, coube à fotografia o imóvel, o instantâneo, o registro de um momento paralisado que seria invisível ao olho humano sem o dispositivo fotográfico; o *punctum*, o *studium*, a espessura materializada de um instante, separado de seu tempo, eternizado. E ao cinema, o movimento, o fluxo inexorável, que nos escapa, semelhante ao tempo cronológico que passa, sem que possamos detê-lo, transformando o presente em passado e atualizando o futuro em presente.

Nossa proposta é pensar alguns foto-filmes a partir da fronteira, ou seja, observar o que de cinematográfico se agrega à fotografia transformada em filme e o que ela guarda de fotográfico. Vamos tratar de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), de Chris Marker, *Salut, les cubains!* (1963), de Agnès Varda, *(nostalgia)* (1971), de Hollis Frampton e *Je vous salue, Sarajevo* (1994), de Jean-Luc Godard, que não é contemporâneo dos outros filmes, mas será analisado comparativamente.³

Vale destacar que esses filmes são anteriores ao advento do vídeo, que abriu uma nova possibilidade imagética trazida pela inovação tecnológica. Pela primeira vez, o espectador pôde controlar o que estava assistindo – parar a imagem, voltar e adiantar o filme, por exemplo. Atualmente, as tecnologias fotoquímica (da

² Também conhecida como *narrativa-representativa-industrial* (N.R.I) e *modelo-representativo-institucional* (M.R.I), termos utilizados respectivamente por Ismail Xavier, Claudine Eizykamn e Noël Burch. (Parente, in: Gonçalves, 2014, 104-105)

³ Os filmes estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=yIVU6TDLFFg>, <https://vimeo.com/17217039>, <https://www.youtube.com/watch?v=foJzsVYK83w> e <https://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>, respectivamente.

fotografia e do cinema) e eletrônica (do vídeo) foram substituídas pela tecnologia digital de captação, exibição e circulação de imagens que une mais do que nunca os domínios das imagens fixas e em movimento, tanto do ponto de vista tecnológico como do estético.

Foto-filmes

Os foto-filmes são um campo experimental por excelência, uma vez que têm como premissa a desconstrução de um modelo – o cinema clássico – e a investigação de suas possibilidades imagéticas e narrativas. São filmes com forte marca autoral, geralmente ligados a questões autobiográficas dos realizadores. Três dos quatro autores abordados – Varda, Marker e Frampton – são fotógrafos e cineastas que desenvolvem sua obra com a mesma intensidade tanto nos suportes de imagem estática, como nos de imagem em movimento. Varda e Marker extrapolam a fotografia e o filme, criando obras em outros formatos como é o caso da instalação *Quelques veuves de Noirmoutier* (2006), da primeira; e o CD-Rom *Immemory* (1998) e o ambiente de realidade virtual *Second Life* (1999), do segundo.

A liberdade formal, que é característica essencial das obras experimentais, gera processos e resultados bem diversos, entre os foto-filmes há exemplos, como o de *Salut, les cubains!*, em que as fotografias são realizadas para o filme, chamados de foto-filmes plenos.⁴ E há aqueles criados a partir de fotografias preexistentes, realizadas com outro propósito e ressignificadas na montagem, quando associadas ao som, e inseridas em uma nova narrativa; esses são os foto-filmes de apropriação, como nos casos de *Si j'avais quatre dromadaires* e *(nostalgia)*. Em todos os casos, as imagens estáticas ganham a dimensão cinematográfica durante o processo de montagem. É nele que se injeta a duração no instante, o movimento no fixo, o ritmo no eterno.

A montagem não é uma propriedade exclusiva do cinema, embora seja essencial para sua existência. Ela está presente na colagem dadaísta e na fotomontagem surrealista e expressionista, que, por sua vez, recebem influência de diversos aspectos da modernidade, como, por exemplo, a linha de montagem industrial e a arquitetura modular. Muitos estudiosos do cinema discutem a montagem como criadora de narrativa, entre eles Jacques Aumont (1995), Gilles Deleuze (1983) e André Parente (2000). Ela é, sem dúvida, uma atividade fundamental do cinema e se dá pela

⁴ Érico Elias diferencia o foto-filme pleno do foto-filme de apropriação, no texto. (ELIAS, disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/36/9/#_ftn1>)

associação de dois elementos independentes que resultam em um terceiro diferente dos originais. É ela que estabelece a relação de cada elemento com o todo, criando a linguagem de um filme, que inclui narrativa, ritmo e forma. Vejamos então que papel desempenha a montagem em cada um dos nossos exemplos.

Si j'avais quatre dromadaires (1966)

Chirs Marker é um pensador que extrapola classificações, atua como fotógrafo e cineasta, mas também como escritor e criador de novidades imagéticas como *Immemory* e *Second Life*, citados anteriormente. Em *Si j'avais quatre dromadaires*, Marker une o foto-filme ao filme-ensaio⁵ para filosofar sobre a fotografia, o olhar, o tempo e a sociedade.

Esse filme usa de maneira peculiar os três elementos fundamentais da montagem – imagens, sons e palavras – a imagem do filme é toda feita a partir de fotografias,⁶ de Marker, filmadas em planos fixos ou com movimentos de câmera característicos do cinema, como *tilt down* ou *zoom in*, por exemplo, que exploram o espaço interno do quadro fotográfico, fazendo um novo recorte dentro do enquadramento original. O som, que inclui conversas – entre o autor e amigos – e comentários sobre as fotografias, além de divagações filosóficas, utiliza também sons ambientes e trilha sonora. As palavras escritas é que aparecem de maneira muito interessante: tanto nas tradicionais cartelas pretas escritas em branco, como em uma folha branca datilografada, que pode ser uma fotografia entre as outras, nelas lemos citações de pensadores com quem Marker dialoga – Guillaume Apollinaire e Jean Cocteau, por exemplo.

A montagem reúne esses três elementos e engendra o encadeamento e o ritmo em que as fotografias se sucedem. Ela cria *raccords* temáticos, gerando novos significados para imagens originadas de outros objetivos. Um bom exemplo é a sequência que começa com a fotografia do *close* de uma escultura, substituída por vários retratos, em *close* ou não, com olhares bem marcantes, acompanhadas de uma reflexão sobre o olhar: a ideia de que o escultor fixa materialmente para sempre o olhar de sua escultura, enquanto o fotógrafo eterniza seu próprio olhar na fotografia. São muito interessantes as sequências que alertam para as coisas simples do cotidiano que unem, ou traçam um denominador comum entre todos os

⁵ O ensaio é uma forma narrativa, criada por Montaigne para discutir e elaborar conceitos filosóficos com mais liberdade e subjetividade do que a permitida nos tratados.

⁶ São fotografias feitas para diferentes trabalhos ao longo dos anos, inclusive *Salut les cubains*, de A. Varda, do qual trataremos em seguida.

seres humanos (muito antes da internet, das redes sociais e das transmissões via satélite), tais como a contagem do tempo – “sempre será seis da tarde em algum lugar” –, a organização em filas, as calçadas que separam pedestres de motoristas, o amor por animais etc.

Salut les Cubains! (1963)

Como afirmamos anteriormente, *Salut les cubains!* (1963) é um foto-filme pleno, realizado nesse formato, segundo Philippe Dubois,⁷ por causa de um desafio feito por Marker à sua amiga Agnès Varda – fotógrafa e cineasta,⁸ associada à Nouvelle Vague e ao Théâtre National Populaire (TNP) – que já planejava ir à Cuba, destino que despertava o interesse de muitos intelectuais da época devido à revolução que já contava dez anos e à mais recente vitória sobre os Estados Unidos, na Baía dos Porcos. Assim, munidos de câmeras fotográficas, partem para Cuba – Varda como diretora e fotógrafa e Marker como fotógrafo – para realizar seu filme-crônica.

Nesse filme, imagem e som são captados simultaneamente como em uma filmagem de documentário em película e passam por um processo de montagem também parecido com o processo tradicional: seleção e combinação das entrevistas, que se encadeiam no filme para contar uma história.

A montagem se afirma como fundamental desde o início do filme – uma sequência de imagem em movimento introduz o assunto: em Paris, vemos a abertura da exposição de Varda com as fotografias de Cuba expostas nas paredes, um grupo de músicos cubanos toca enquanto os convidados observam tudo; em *off*, a autora, nos conta o que vamos ver. Nosso primeiro contato com a Cuba de Varda é pela música, daí em diante ela começa a nos contar suas impressões de viagem através de um texto interpretado em *off* pelo ator Michel Piccoli. O filme aborda sua questão central – a política e os políticos do momento cubano – de forma muito leve por meio de associações livres entre os costumes locais e o momento político do país, e a montagem confere ainda mais liberdade à elaboração desse jogo de associações, combinando imagens cujo resultado visual reafirme o comentário da autora. A dança não poderia estar ausente em um filme que deseja recriar e/ou transmitir o clima da ilha. Então, Varda recria danças de alguns de seus personagens, recorrendo ao *stop-*

⁷ Informação dada por Philippe Dubois, durante a aula da disciplina Arte, Mídia e Experiência Estética, na ECO-UFRJ, no primeiro semestre de 2017.

⁸ Nessa época Varda já havia realizado *Cléo das 5 às 7* (1962).

motion, recurso bastante utilizado em filmes de animação. Assim, faz “o rei do ritmo” e outros personagens dançarem na tela,⁹ enquanto seus sorrisos fixados nas fotografias revelam uma certa estranheza nesses movimentos.

(nostalgia) (1971)

O curta-metragem de Hollis Frampton é um jogo, uma anedota do realizador para seu espectador. Ele envolve o espectador desde o título, que remete direto a uma emoção, depois lança a premissa e revela o método cruel de apresentação das imagens. Ainda com o título do filme escrito em branco na tela preta, uma voz em *off* explica que o filme marca uma transição artístico-profissional de Frampton em que ele se afasta da fotografia para se dedicar mais ao cinema, como rito de passagem entre esses estágios, ele realiza esse filme com fotografias, que além de imagens fixas são objetos, sendo incinerados em um fogão elétrico, com esse gesto ele ativa sua inexorabilidade cinematográfica, ou seja, assim que a imagem começa a escurecer, o espectador não a recupera mais, sua fixidez é queimada pelo fluxo do cinema.

Assistir à queima das fotografias associada ao clima do ritual de passagem anunciado ajuda o espectador a embarcar nas memórias do narrador evocadas pelas duas primeiras fotografias, até que, na terceira sequência, o narrador fala de uma vitrine enquanto se vê o retrato de um homem de barba, essa disjunção desperta o espectador para o jogo proposto pelo autor. Inevitavelmente nos perguntamos se as imagens anteriores correspondiam ou não ao que foi dito sobre elas e passamos a desconfiar da relação entre texto e imagem até à próxima fotografia que é exatamente a descrita na sequência anterior, aquela da vitrine. Há ainda outras brincadeiras no filme, a primeira é a narração feita em primeira pessoa como se o próprio Frampton falasse, mas gravada por Michael Snow, é dele também a fotografia que aparece aos 3’40”, como se fosse um retrato de Frampton, que inclusive explica o método usado para realizar o autorretrato. Para encerrar o filme, ele faz um comentário instigante sobre aquela que pode vir a ser sua última fotografia, antes que ele se dedique exclusivamente ao cinema, mas a imagem não vem, ficamos apenas com o fim do rolo de filme sendo projetado, desamparados e com vontade de rever tudo o que foi destruído pelo fogo (Fatorelli 2013; Dubois 2014).

⁹ Aos 10’ e depois aos 26’, ainda em *stop-motion*, mas sem dança, temos, por volta dos 13’, o corte da cana-de-acúcar base da economia de Cuba.

O jogo de Frampton é criado pela montagem, que gera esse hiato entre o que é visto e o que está sendo ouvido.¹⁰ A disjunção entre som e imagem provoca a memória do espectador, fazendo-o tentar lembrar do que ouviu no passado, na sequência anterior, para ligar à imagem que vê no presente, gerando pequenas nostalgias do comentário passado a cada imagem que o atualiza.

***Je vous salue, Sarajevo* (1994)**

Je vous salue, Sarajevo é uma exceção em muitos termos no recorte desse trabalho, quase um anexo, mas ao mesmo tempo ele funciona como elo que encaminha para desfecho. O foto-filme de Godard é realizado a partir de uma fotografia (de jornal) reenquadrada e combinada à reflexão que o próprio cineasta faz, em *off*, sobre a maneira como a cultura europeia lida com a morte. A única referência textual à guerra da Bósnia está no título do filme. Mas a violência das guerras e conflitos vividos no continente durante o século XX fica nítida na imagem daquele chute paralisado no ar, talvez mais nítida do que em uma imagem em movimento, porque a duração da iminência do gesto é antinatural e incômoda. A decupagem reencena uma sequência de ações, partindo de planos de detalhe bem fechados para planos de conjunto que revelam um pouco mais sobre o todo, e quando o diretor suspende sua fala em uma pausa reflexiva, finalmente vemos a imagem completa, que em seguida volta a ser recortada, sempre de maneira a aumentar a tensão daquele golpe que nunca é desferido.

Em *Je vous salue, Sarajevo*, Godard consegue criar uma decupagem e uma montagem bem cinematográficas, que dialogam com os filmes de guerra,¹¹ além disso guarda o movimento do soldado congelado no instantâneo, que será sempre movimento – fluxo, nunca pose – ainda que potencial. Da parte da fotografia, Godard nos remete tanto ao *punctum* e ao *studium*, de Barthes, com os reenquadramentos que destacam, por exemplo, o cigarro na mão do soldado e depois nos dão a ver a cena completa.

O foto-filme de Godard é tecnicamente um foto-vídeo, uma vez que foi realizado com aquela tecnologia, mas dialoga esteticamente com os outros filmes analisados aqui, inclusive na questão narrativa, uma vez que a interrogação que Godard coloca à cultura europeia se coloca também a ele mesmo como agente dessa cultura.

¹⁰ A voz foi captada com a imagem do filme já montada, isso fica evidente pelo som do projetor que ouvimos durante a narração, que inclusive persiste nos silêncios do narrador, quando a queima das fotos demora mais do que o comentário sobre elas.

¹¹ Temática tão forte no cinema clássico que é considerada gênero.

Considerações finais

Os foto-filmes utilizam a imagem fotográfica, o pré-cinema, em um processo essencialmente cinematográfico – a montagem – para produzir resultados que desafiam e desestabilizam o modelo dominante, portanto, muito antes da convergência digital, essas obras estabeleceram o duplo diálogo com o pré e o pós cinema, uma vez que esse diálogo ultrapassa a questão do suporte, ele está diretamente ligado à filosofia e à estética: o tempo e suas possíveis representações imagéticas. A questão principal suscitada pelos foto-filmes e por outras obras que reúnem imagem estática e em movimento é a questão temporal. O foto-filme é feito pela fricção entre o instante e o fluxo, o imóvel e o fugidio, o suspenso e o inapreensível; é um modo de habitar essa fronteira territorial e temporal, além de ser uma forma plena de possibilidades estéticas e discursivas. Muitas já foram exploradas, mas com a convergência digital elas se renovam e se multiplicam. A tecnologia digital substitui as tecnologias fotoquímica e eletrônica, desde a captação até a circulação de imagens, o que une mais do que nunca os domínios das imagens fixas e em movimento, tanto do ponto de vista tecnológico como do estético.

Para encerrar, observamos que já não é possível pensar o corpo independente dos aparatos tecnológicos, sobretudo no campo das artes – plásticas e cinematográficas – coevoluímos com nossos aparelhos, criando novas visualidades a partir de suas possibilidades técnicas e novas demandas tecnológicas a partir de seu uso e do desejo de novas invenções estéticas.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont, J. 1995. *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- Baudry, J.-L. 1978. *L'Effet cinema*. Paris: Éditions Albatros.
- Crary, J. 2012. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Deleuze, G. 1983. *Cinema - A Imagem Movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Dubois, P. 2004. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify.
- Fatorelli, A. 2013. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional.
- Fatorelli, A.; Carvalho, V.; Pimentel, L. (orgs.). 2016. *Fotografia contemporânea – desafios e tendências*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Maciel, K. (Org.) 2008. *Cinema Sim: Narrativas e Projeções*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Parente, A. 2000. *Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus.
- Parente, A. 2014. Moving movie – por um cinema do performático e processual. Em Gonçalves, O. (org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito.

FILMOGRAFIA

Marker, Chris. 1966. *Si j'avais quatre dromadaires*.

Varda, Agnès. 1963. *Salut, les cubains!*

Frampton, Hollis. 1971. *(nostalgia)*

Godard, Jean-Luc. 1994. *Je vous salue, Sarajevo*.

O TEMPO DAS HUACAS: MUSEALIZAÇÃO DE CORPOS AMERÍNDIOS E CONTRARREPRESENTAÇÃO ARTIVISTA

Filipa Cordeiro¹ & Rui Mourão²

Resumo: Os corpos mumificados de dois jovens do povo Chancay encontram-se expostos em vitrines de vidro numa sala do Museu Arqueológico do Carmo (MAC), em Lisboa. Na exposição não há qualquer menção às problemáticas questões éticas colocadas pela exibição de restos mortais humanos numa coleção de museu, particularmente tratando-se de corpos ameríndios num museu de um antigo poder colonial europeu. Toda a disposição da sala compõe uma hierarquia visual. As paredes possuem estantes com livros históricos de Arqueologia e Antropologia, que legitimam a posse dos corpos ameríndios em nome da ciência. No topo, há uma série de retratos com molduras douradas de arqueólogos fundadores do museu no século XIX, incluindo um diretor – Januário de Almeida – que trouxe os corpos do Peru para Portugal. No centro da sala, os corpos constituem o ponto de fuga onde se cruzam os olhares objetificadores dos arqueólogos do século XIX, dos arqueólogos do século XXI e dos visitantes do museu. Da necessidade de romper o silêncio face aos desequilíbrios históricos, surgiu “O Tempo das Huacas”, projeto colaborativo concebido por Filipa Cordeiro e Rui Mourão em busca duma pluralidade de perspetivas críticas de artistas, pensadores e profissionais de museus. Por um lado, convidaram-se vários artistas indígenas sul-americanos de diferentes povos para produzirem videoarte, tomando uma posição face à questão a partir de práticas que desafiam as atuais representações de povos indígenas reproduzidas em museus europeus. Por outro lado, convidaram-se especialistas em museus e culturas visuais com diversas origens para contribuírem criticamente com textos para um guia não-oficial do museu. Houve ainda uma *performance*-surpresa, não autorizada, que ocorreu dentro do próprio museu. Por fim, reunindo vídeos, ensaios e *performance*, criou-se um sítio na internet que se constituiu como espaço de exposição e arquivo, fórum e palco, reflexão e posicionamento artivista (artístico + ativista) para contrarrepresentações éticas e estéticas de descolonização do museu.

Palavras-chave: Museu; Descolonizar; Restos Mortais; Ameríndio; Arte; Artivismo.

Contactos: mourao.rui@gmail.com; filipaevcordeiro@gmail.com

¹ Filipa Cordeiro (1988, Coimbra) é artista e editora de publicações independentes. É licenciada e mestre em Arte Multimédia (Faculdade de Belas-Artes de Lisboa), mestre em Filosofia (FCSH-UNL) e doutoranda em Estudos Artísticos (FCSH-Nova) com bolsa FCT.

² Rui Mourão (1977, Lisboa) é artista e investigador. Estudou Artes (UAB, CECC, Maumaus, MalmöArtAcademy). Pós-graduado em Culturas Visuais Digitais e mestre em Antropologia (ambos no ISCTE). Doutorando em Estudos Artísticos (FCSH-Nova) com bolsa FCT. Fez vídeos, performances, residências artísticas, palestras, artigos, livros e mais de 50 exposições em 16 países.

“Juntamente com a mobilização de uma operação política, então, é precioso pôr em movimento também uma operação mágica. Esta: para além do real que me é dado pelo mundo, e, sobretudo, se esse real está deformado pelas marcas de uma dominação alheia a mim, resta-me o recurso de um jogo. E nesse jogo descubro e me repito, até o último alento: a História, a minha história, só terá realidade quando eu me apossar dela pelo meu imaginário de homem e região” (Cecim 1983, 8).

Apesar do papel social dos museus ser alvo de um crescente escrutínio público, muitos museus europeus de arqueologia e etnografia continuam a deter nas suas coleções objetos de outras culturas adquiridos em contextos coloniais e imperiais, em situações de desigualdade entre os colecionadores, investigadores ou curiosos europeus e as comunidades locais. Esta é uma história com quase dois séculos, cujas origens podem parecer já remotas e, sobretudo, muito longínquas das preocupações que motivam os profissionais que hoje trabalham nos museus. Sob esta perspetiva, o movimento pela descolonização dos museus não passa de uma contenda anacrónica com um passado problemático, mas consumado, cuja expressão material os museus se limitam a apresentar com neutralidade, honrando um compromisso para com o conhecimento.

Em contraste com esta ideia, o movimento pela descolonização dos museus parte da compreensão fulcral de que *o passado ainda não acabou*. O passado é pensado como um campo contestado, cuja interpretação foi historicamente monopolizada por alguns em detrimento de muitos outros. Quando se trata da questão do património cultural de outras culturas presente em museus europeus, o passado em questão está quase sempre ligado a histórias de colonização que, longe de estar resolvidas, se prolongam na opressão quotidiana das pessoas de peles escuras, e nas diferentes oportunidades e provações experimentadas pelos indivíduos consoante a sua cor de pele, género, identidade e classe. Tratando-se o museu de um dispositivo que constrói e naturaliza representações, ele nunca poderá ser um espaço neutro.

Na linguagem museográfica internacional, em inglês, os corpos de seres humanos que viveram vidas próprias, tiveram afetos, vivências, anseios, desejos e a sua própria dignidade, e que agora estão cativos nas coleções de museus ou acervos científicos, têm o nome de *human remains* [restos mortais humanos]. Apesar desta expressão também ser usada de uma forma respeitosa, não deixa de haver uma certa

estranheza quando se fala de ‘restos mortais’ a propósito de pessoas. Os vocábulos científicos amiúde criam distanciamento face a realidades que, se vistas sem filtro, são demasiado difíceis de olhar. Experimentando jogar com as palavras, obtemos uma injunção: *remain human* [permaneçamos humanos]. Uma chamada a que sejamos humanos. Ao mesmo tempo, a palavra ‘humano’ não é isenta de problemas. Historicamente, o termo que designa aquele que é considerado como o ‘valor mais elevado’, louvado e defendido, tem servido demasiadas vezes os interesses de apenas alguns humanos, normalmente os que se encontram em posições de poder, auxiliando processos de exploração e instrumentalização de muitos outros, assim como da natureza envolvente. Do mesmo modo, ao mesmo tempo que a expressão *human remains* afirma a humanidade dos corpos, muitos dos que a utilizam continuam a estudá-los e a expô-los em museus, num ato de aparente dissonância cognitiva.

Como caso de estudo, optámos por nos focar na Sala Quatro do Museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa, onde estão expostos dentro de vitrines os corpos mumificados de dois jovens do povo ameríndio Chancay. Estes são diariamente olhados e fotografados por dezenas de visitantes, ao mesmo tempo que ferem e provocam a indignação de tantos outros. Porque estão expostos no museu e não no lugar de repouso escolhido para si pelos seus? Como chegaram até ali e o que significa a continuada exibição de corpos indígenas num museu de arqueologia português? Estas são algumas das questões a que sentimos que o dispositivo expositivo do Museu do Carmo deveria dar resposta.

A Sala Quatro homenageia Januário Correia de Almeida, cujo retrato a óleo se vê em frente à porta de entrada da sala. Januário Correia de Almeida viajou pela América do Sul entre 1878 e 1879 numa missão diplomática da qual resultou a assinatura de acordos comerciais entre Portugal e nações sul-americanas. No decurso desta viagem, reuniu 64 peças das culturas indígenas Mochica, Chimú e Chancay e quatro restos mortais humanos. Os investigadores que até agora consultaram registos sobre esta viagem não encontraram informações sobre como e em que condições Januário Correia de Almeida chegou à posse desses objetos e restos mortais, ou de quem os desenterrou e com que fim.

Os dois jovens cujos corpos estão expostos viveram no século XVI, a norte de Lima, no Peru. O desaparecimento do povo Chancay é afirmado em diversos livros, mas estes também sugerem que este não foi um desaparecimento físico, mas antes uma perda da pista que liga esta cultura até aos nossos dias, numa história que se cruza com

a expansão dos Incas e a colonização espanhola. Certamente existem hoje descendentes dos Chancay entre os peruanos, ainda que a história possa ter tornado estes laços mais difíceis de escrutinar.

Até ao início do século XX, os corpos foram expostos num espaço semelhante a um gabinete de curiosidades, atrás de cortinas, que eram levantadas apenas em circunstâncias particulares. Ao longo do século XX, o museu sofreu várias reestruturações, a última das quais em 2001, ano do qual data o dispositivo expositivo que decidimos colocar em questão. Os corpos estão rodeados pela biblioteca histórica do Museu, que reúne os instrumentos de produção do conhecimento – livros de Antropologia, Arqueologia, atas do Congresso do Mundo Português, entre outros – que de forma simbólica legitimam em nome da ciência a presença dos corpos ameríndios no museu. Junto a estes há ainda um busto de um rei português e, no topo da sala, uma fileira de quadros onde estão retratados em pinturas a óleo membros da Associação dos Arqueólogos Portugueses, todos eles homens, brancos, de idade avançada, ilustres e coroados por molduras douradas. A disposição da sala desenha, assim, uma hierarquia visual que coloca os dois corpos ameríndios na parte inferior, ponto central de convergência dos olhares dos visitantes. Desta forma, a humanidade dos corpos foi tornada invisível pelo dispositivo museológico, pela história escrita pelos colonizadores europeus e pelo longo processo de objetificação das pessoas racializadas como não-brancas. Para nós, colocavam-se questões éticas: como fazer ver o humano? E é legítimo continuar a olhar?

O projeto “O Tempo das Huacas” procurou ativar um processo de diálogo a várias vozes em torno da exposição desses corpos ameríndios no Museu do Carmo, um entre vários exemplos de “passados” e “futuros” por abrir em museus europeus. Daí resultou um *website*,³ dialogando entre o real e o virtual por contrarrepresentações éticas e estéticas, que se constituiu simultaneamente como espaço de exposição e arquivo, fórum e palco, reflexão e posicionamento ativista (artístico + ativista). Integrando no *website* as diferentes dimensões do projeto (videoarte, performance e escrita), este teve a sua apresentação pública na Wozen a 21 de julho de 2018.⁴ A sessão incluiu uma mostra de vídeo, o lançamento de um guia não-oficial da Coleção Chancay do Museu Arqueológico do Carmo e um intenso debate sobre as temáticas em foco.

³ Disponível *online* em <https://sites.google.com/view/otempodashuacas>. O design e a conceção *online* do *website* estiveram a cargo de José Soares.

⁴ Documentação sobre o evento na Wozen disponível *online* em <http://www.wozenstudio.com/all-activities/o-tempo-das-huacas>.

Na impossibilidade de identificar descendentes vivos do povo Chancay,⁵ optámos por lançar um convite a diversos artistas sul-americanos, que têm em comum a sua reivindicação de uma identidade indígena, para que expusessem em vídeo os seus posicionamentos. Foram contactos estabelecidos com artistas que não conhecíamos pessoalmente, que se encontravam noutra continente, mas que graças aos meios de comunicação contemporâneos e às redes sociais na internet foi possível contactar. Procurámos convidar artistas que traduzissem a diversidade de linguagens e identidades indígenas contemporâneas. Tiveram a enorme generosidade de aceitar o convite de dois artistas-investigadores noutra parte do mundo, que nunca conheceram pessoalmente e que, em busca de uma nova relação afetivo-cultural, tocavam em pontos delicados e dolorosos do passado coletivo comum, os artistas Alberto Alvares (também conhecido como Tupã Ra'y, do povo Guaraní), Denilson Baniwa (do povo Baniwa), Ibã Huni Kuin (também conhecido como Isaías Sales, do povo Huni Kuin, também designado por Caxinauá), Jaider Esbell (do povo Makuxi) e Marilya Hinostroza (do povo Wanka).



Imagem 1 – *Frames* dos vídeos enviados pelos artistas Alberto Alvares, Denilson Baniwa, Ibã Huni Kuin, Jaider Esbell e Marilya Hinostroza

⁵ Sendo que acreditamos que vale a pena seguir as pistas que possam chegar a pessoas ou comunidades que com esta cultura mantenham uma relação de descendência ou afinidade.

As propostas enviadas *online*, diversas e ricas, responderam ao desafio de duas questões que lhes colocámos: *Qual é o seu posicionamento face à exposição dos dois corpos em vitrines no museu? / O que poderia ser feito para dignificar a sua memória e a representação dos povos indígenas?* Os vídeos afirmam, de forma potente, diferentes modos de existir e resistir, em atos performativos que reinterpretem poeticamente a exposição dos corpos no museu, em momentos de partilha ou de reflexão informada.

Alberto Alvares apresenta-nos um registo entre o documentário e a ficção, encenando o próprio a transmissão de conhecimentos dos mais velhos para os mais novos por tradição oral, valorizando esse elemento identitário e de coesão afetiva, cultural e comunitária enquanto fala da situação do Museu Arqueológico do Carmo e dos espíritos aprisionados com os corpos mumificados no museu.⁶

Denilson Baniwa reencena o próprio dispositivo da caixa de vidro do museu e, assumindo a sua identidade cultural oprimida, coloca-se no lugar dos corpos indígenas em causa, procurando sentir e dar a sentir aquilo com que empatiza, se identifica e com que sofre. Mas fá-lo em tom de denúncia, como uma extensão da sua atividade ativista pelos direitos indígenas.⁷

Ibã Huni Kuin cede-nos um vídeo pré-existente, gravado durante a exposição *¡Mira! Artes Visuais Contemporâneas dos Povos Indígenas*, produzida pelo *Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas Literaterras*, com curadoria de Maria Inês de Almeida (inaugurada em 2013, no Centro Cultural UFMG, em Belo Horizonte, Brasil). O artista fala-nos da sua cultura e de uma inerente cosmovisão, a partir do trabalho de pesquisa corpo-imagem que tem desenvolvido no âmbito do *MAHKU – Movimento dos Artistas Huni Kuin*. Canta a sua pintura e fala de cura. O vídeo traduz aquilo que gostaria de ver representado de forma atualizada num museu sobre a identidade indígena.⁸

Jaider Esbell recorre a uma série de objetos, à performatividade das suas mãos e a uma câmara de telemóvel para criar um misto de videoarte e evocação animista. Joga com a tensão, inclusive sonora, entre pequenos objetos com grande valor emocional, cultural e espiritual (machadinhas, pedras de moer, uma tanga de missangas) e vidros e molduras douradas que citam quer os vidros que protegem o património nos museus –

⁶ Vídeo disponível *online* em <https://www.youtube.com/watch?v=nkxmE4vbR1k>

⁷ Vídeo disponível *online* em <https://www.youtube.com/watch?v=6TyfQ2qXfU8>.

⁸ Vídeo disponível *online* em <https://www.youtube.com/watch?v=-QzKtOiiW94>

mas aprisionam os corpos indígenas expostos –, quer as molduras douradas que no topo da Sala Quatro – onde se encontram esses corpos – enaltecem novecentistas membros de uma associação europeia de arqueólogos (incluindo quem trouxe os corpos do Peru).⁹

Marilya Hinostroza adota igualmente o poder da arte na legitimação da sua voz, mas de forma mais direta. Exibe orgulhosamente grandes telas de mulheres peruanas que pintou em trajes identitários do seu povo e, de forma confessional, por vezes íntima, olha a câmara frontalmente para colocar as questões éticas a partir do seu lugar de fala.¹⁰

Em suma, os cinco artistas responderam à política da hierarquia visual do museu com a arte, campo imaterial onde as suas identidades procuraram encontrar um lugar de afirmação, introspeção e encontro. Um campo onde se permitiram reinventar, religando o passado com a possibilidade de um melhor futuro.

Paralelamente, um outro convite foi também lançado a pensadores da área dos Estudos dos Museus e da Cultura Visual e a profissionais de museus com experiências e perspetivas relevantes neste contexto, no sentido de partilharem por escrito as suas reflexões em torno destas questões. Jacqueline Sarmiento, Nick Mirzoeff (entrevistado por Inês Beleza Barreiros), Oscar Roldán-Alzate, Viv Golding e Winani Thebele aceitaram enviar-nos uma série de textos.¹¹ Estes autores escreveram a partir de geografias muito diversas (na Europa, em África, na América do Sul e do Norte). Em comum houve, no entanto, um comprometimento na procura de imagens daquilo que poderia ser um outro museu. Em alguns casos, este é um museu vazio, ou deixa de ser um museu; noutros, é um museu-casa, que alberga uma pluralidade de perspetivas e narrativas; noutros ainda, ele parece-se com os museus que já existem, mas é aberto à mudança de modo a responder aos desafios do presente.

⁹ Vídeo disponível *online* em Parte 1: https://www.youtube.com/watch?v=0wFR__VO3_Y; Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=QPOxxb6e2EM>.

¹⁰ Vídeo disponível *online* em https://www.youtube.com/watch?v=n_L_qSjioO8.

¹¹ Texto de Jacqueline Sarmiento disponível *online* em https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/guia/ensaios#h.p_TVDijH3yHiku; Texto da entrevista com Nick Mirzoeff, por Inês Beleza Barreiros, disponível *online* em https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/guia/ensaios#h.p_00bi3GyBuDg9; Texto de Oscar Roldán-Alzate disponível *online* em https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/guia/ensaios#h.p_7xJQ5qaxg6iR; Texto de Viv Golding disponível *online* em https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/guia/ensaios#h.p_buHnktkxQTiq; Texto de Winani Thebele disponível *online* em https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/guia/ensaios#h.p_Fi1UnFS6SnNL.

Os ensaios e textos informativos sobre questões indígenas na sua relação com problemáticas museológicas pós-coloniais (tomando o caso de estudo da Sala Quatro do Museu do Carmo onde estão os corpos mumificados de índios Chancay) encontram-se compilados num guia que pode ser lido no *website*. Inclusivamente é possível aceder-lhe *online*¹². Desse modo, quem quiser pode livremente ler, imprimir, guardar ou partilhar o guia não-oficial da Coleção do Museu Arqueológico do Carmo. Este foi também distribuído em mãos após impressão em risografia num formato de folheto.

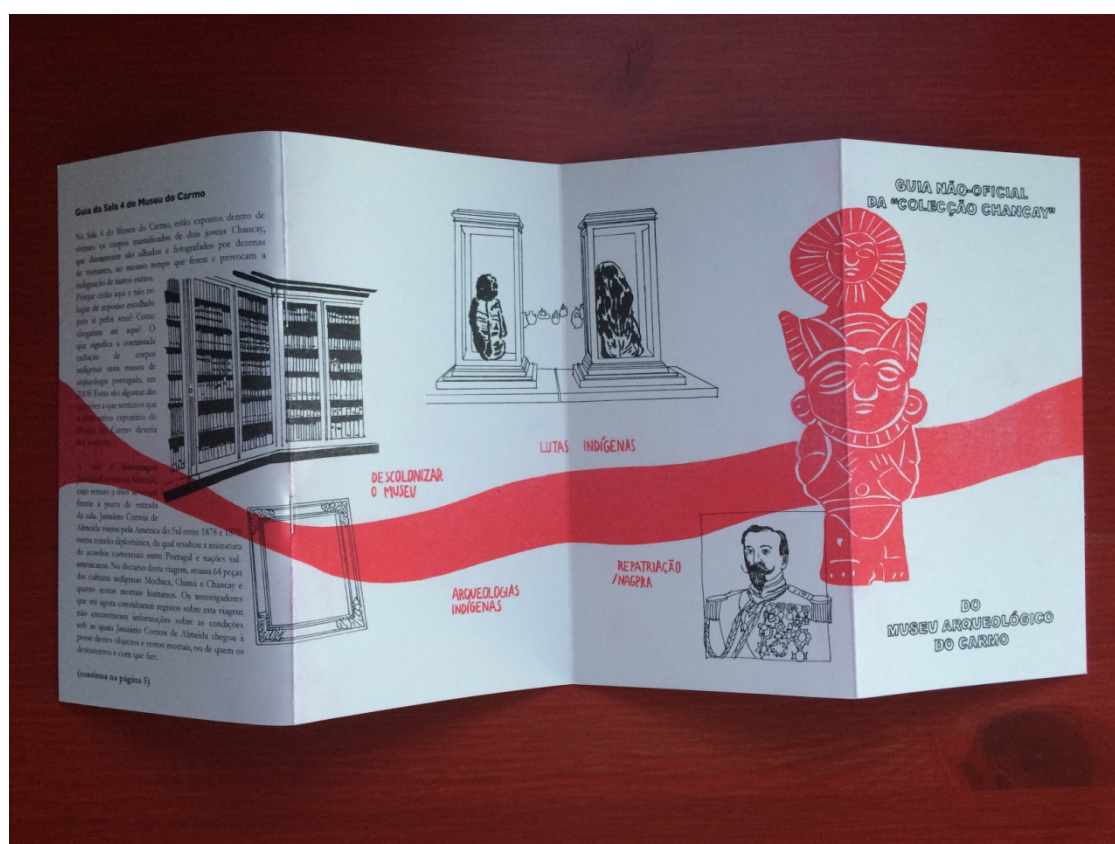


Imagem 2 – Capa do guia não-oficial da coleção Chancay do Museu Arqueológico do Carmo com desenhos de Filipa Cordeiro. © Foto: Rui Mourão

¹² Download do catálogo não-oficial da coleção Chancay do Museu Arqueológico do Carmo disponível online em <https://sites.google.com/view/otempodashuacas/sobre/guia>.



Imagem 3 – Contracapa do guia não-oficial da coleção Chancay do Museu Arqueológico do Carmo com *booklet* contendo textos de Filipa Cordeiro e Rui Mourão (editorial e guia) e ensaios de Jacqueline Sarmiento, Nick Mirzoeff (entrevistado por Inês Beleza Barreiros), Oscar Roldán-Alzate, Viv Golding e Winani Thebele. © Foto: Rui Mourão

À proposta audiovisual dos artistas convidados a enviarem-nos vídeos e à reflexão escrita dos académicos e profissionais do meio, somou-se ainda um terceiro elemento: uma performance-surpresa no próprio Museu Arqueológico do Carmo.¹³ A performance contou com a colaboração ativista de António Subtil, Bruno Gonçalves, Eunice Artur e Susana Alface. Partiu de uma visita guiada não-oficial à Sala Quatro do museu, para visibilizar um tempo de poder sobre o outro, substituindo-o por um outro tempo, de busca de cura, de dignificação, de empatia no que foi vivido por outras pessoas, noutro lugar, noutro tempo. Esse tempo polissémico e multipessoal é um tempo que se aproxima, que nos aproxima, das *huacas*.

A palavra *huaca*, sugerida pela artista peruana Marilya Hinostroza durante as conversas desfiadas na internet durante a preparação deste projeto, significa na sua

¹³ Documentação audiovisual da performance ativista disponível online em <https://www.youtube.com/watch?v=eY9YPzE3xgw>.

cultura, por via da língua quéchua,¹⁴ sagrado. Designa lugares reverenciados, cemitérios, bem como os defuntos aos quais se presta homenagem, sendo sempre signo de respeito e reverência. Com este conjunto de imagens e reflexões procuramos levantar questões e começar a restituir a dignidade aos corpos dos dois jovens expostos no museu, fazendo comunidade com os mortos e com aqueles que há muito tempo cuidaram deles, acreditando que este ato se relaciona com as lutas políticas e o direito à autodeterminação dos povos indígenas vivos. Lançamos, pois, um convite à escuta e ao exercício de um outro olhar, não musealizado, que possa encontrar-se com o mundo na sua complexidade e imprevisibilidade. Para tal, é necessário começar por reconhecer os desequilíbrios historicamente construídos que habitam o quotidiano, para então imaginar como podem ser tecidos novos modos de relação, dentro e fora dos museus. É preciso abrir o coração e desejar a chegada de outro tempo, o tempo das *huacas*.

BIBLIOGRAFIA

- Arnaud, J. M., e Fernandes, C. V. (et al.). 2005. *Construindo a Memória: as colecções do Museu Arqueológico do Carmo*. Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses.
- Cecim, V. Franz. 1983. *Manifesto Curau*. Belém: Edição do autor. Disponível em http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf

¹⁴ O quechua é uma língua pré-inca falada pelas comunidades indígenas andinas do Peru na atualidade, em diversas variantes.

“WHAT YOU SEE IS NOT WHAT YOU SEE”:

CINEMA E MINIMALISMO EM 68

Leonardo Esteves¹

Resumo: *Fun and Games for Everyone* é um filme dirigido por Serge Bard a partir de um *vernissage* homônimo de Olivier Mosset. Neste, o pintor minimalista expunha uma série de quadros similares que consistia em um círculo negro pintado no centro de uma tela branca. Ao filmar a exposição e as interações entre obra e público, incluindo aí a ilustre presença de Salvador Dali, Bard radicaliza um recurso fotográfico explorado já no filme anterior, *Ici et maintenant*. Da parceria com o fotógrafo Henri Alekan, composta por estes dois títulos, chega-se a um resultado extravagante e demolidor: uma imagem em preto e branco composta apenas por preto e branco, sem escalas de cinza, e suprimindo visualmente a menor estrutura da imagem fotoquímica, o grão. Esta reflexão pretende investigar a relação complexa que se dá nesta transposição/captação da arte minimalista para o cinema, considerando alguns dos predicados defendidos pelo grupo que se vêem problematizados na incursão de Bard. A se começar pela negação do lema “what you see is what you see”, abalado pelos efeitos fotográficos manobrados por Alekan – uma luz não-significante, irá assim classificá-la o diretor de fotografia. Em *Fun and games* estimula-se em toda sua extensão um exercício fantasmático de problematizar o visível, acarretando em um jogo no qual a aparência das coisas oscila em uma *mise-en-scène* reformulada a partir de padrões de textura da imagem.

Palavras-chave: Cinema Experimental; Minimalismo; Maio de 68.

Contacto: leonardogesteves@gmail.com

Introdução

Serge Bard é o que poderia se chamar de um diretor efêmero. Começa a dirigir filmes no pré-Maio de 68. Produz uma safra fértil que se estende pelo resto do ano e interrompe a carreira em seguida de forma brusca, convertendo-se à religião e abandonando o cinema. A última obra que finaliza, e que é o objeto deste texto, é *Fun and Games for Everyone*, segundo filme em parceria com o veterano fotógrafo Henri Alekan. Antes, Bard dirige *Détruisez-vous, Actua I* (em parceria com Philippe Garrel e Patrick Deval) e *Ici et maintenant* (o primeiro com Alekan), todos em 1968 e no

¹ Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutor em Comunicação Social pela PUC-Rio com estágio doutoral na Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3). Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ.

Esteves, Leonardo. 2020. “What you see is not what you see”: Cinema e minimalismo em 68”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 282-289. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

contexto do que se chamou de filmes Zanzibar². Começa a produção de *Normal*, mas no meio das filmagens renuncia a tudo e segue o islamismo, deixando o filme inacabado e passando a se chamar Abdullah Siradj. Uma trajetória incomum e um cineasta cujos filmes ainda não foram devidamente absorvidos por pesquisas sobre o cinema experimental no contexto de 68.

O título, *Fun and Games for Everyone*, faz menção à exposição homônima do pintor suíço Olivier Mosset. Mosset era um jovem de poucos anos quando da experiência Zanzibar. Tinha passado uma temporada em 1967 na *Factory*, de Andy Warhol. Era um militante do minimalismo. Pintou entre 1965-71 uma incansável série que reproduzia repetidamente a figura de um zero em tinta preta sobre tela branca. Mosset pretendia dar ênfase à necessidade de se começar do zero, negando qualquer significação ou ilusão (Shafto 2000, p.51). Esta é a obra que se vê exposta em *Fun and Games for Everyone* (e mesmo em *Détruisez-vous*, uma única vez, brevemente, em um dado momento).

A série minimalista de Mosset está inscrita na fase em que o pintor participa do grupo BMPT (iniciais de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni), que vai de dezembro de 1966 a dezembro do ano seguinte. Neste grupo, busca-se desconstruir, se aproximar de um grau zero da pintura por meio da representação pictórica, pregando uma simplicidade máxima que assevera a recusa do ilusionismo e da mistificação da obra de arte. “*Nous faisons une peinture qui doit être regardé, il suffit de la regarder (...) être regardé simplement, pour elle même*”³, observa Buren⁴. Tal objetivo está sintonizado ao que Frank Stella, pintor minimalista de grande envergadura, vai estabelecer alguns anos mais cedo:

“Minha pintura se baseia no fato de que nela se encontra apenas o que nela pode ser visto. É realmente um objeto. Toda pintura é um objeto, e todo aquele que nela se envolve suficientemente acaba por se confrontar à natureza de objeto do que ele faz, não importa o que faça. Ele faz uma coisa. Tudo isso deveria

² O grupo Zanzibar é caracterizado por um grupo de filmes financiados por Sylvina Boissonnas entre os anos 1968 e 1970.

³ “Nós fazemos uma pintura que deve ser olhada, basta a olhar (...) ser olhada simplesmente, por ela mesma”.

⁴ Comentário extraído da reportagem com o grupo BMPT realizada por *Le monde em images* (nov. 1967), programa do ORTF. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03Ya1-7zif8>. Último acesso em: 19.04.2017.

ser óbvio. Se a pintura fosse suficientemente incisiva, precisa, exata, bastaria você simplesmente olhá-la. A única coisa que desejo que obtenham de minhas pinturas e que de minha parte obtenho é que se possa ver o todo sem confusão. Tudo que é dado a ver é o que você vê (what you see is what you see)” (apud Didi-Huberman 2010, 55).

O *vernissage* de Mosset se dá, portanto, fora do período BMPT, mas repercute a mesma série de trabalhos desenvolvida pelo grupo. Adapta com perfeição para o cenário francês a máxima do “*what you see is what you see*”. Bard e Mosset eram próximos (e permanecem em contato até os dias de hoje). O grupo Zanzibar, do qual o cineasta é uma espécie de fundador, resulta em uma parceria entre Mosset e Sylvina Boissonnas, herdeira de uma família tradicional que resolve financiar filmes experimentais em bitola 35mm. *Fun and Games*, desenlace de uma breve filmografia que renuncia à militância politizada para se deter em um jogo estético de texturas, é uma espécie de interseção problemática entre o cinema e a arte minimalista como se pretende abordar aqui.

Fotografia não-significante

Fun and Games é singular na forma como apresenta o profílmico. Submete as pessoas e objetos que estiveram frente à lente de Alekan a um jogo de visibilidade movente. A novidade consiste, portanto, em impor um processo gradual que se dá na base da imagem e tem como meta uma negação do cinema (a *mise-en-scène* deve se tornar *mise-en-salle*, escreve Bard em um manifesto que discorre sobre a violência no cinema publicado à época).⁵ Para negar o cinema, Bard-Alekan vai se voltar contra sua unidade mínima: nos momentos mais ousados, esse processo vai consistir em fazer suprimir o grão. Em duas publicações autobiográficas, Henri Alekan faz uma série de comentários sobre essa curiosa e excêntrica experiência com Bard. Define a luz nestes filmes como “non signifiante” / “não significante”. Sobre os resultados, Alekan observa: “La lumière peut devenir expression graphique sans modelé et

⁵*Quatre manifests pour un cinéma violent*, texto assinado por Philippe Garrel, Serge Bard, Daniel Pommereulle e Patrick Deval, publicado na revista *Opus international* cujo tema era a violência nas artes.

dépersonnaliser les comédiens au point de leur ‘manger’ le visage en supprimant tout détail et créer um environnement attractif”.⁶

Ao suprimir o grão e subordinar a visualidade do cinema a um estágio contínuo de incompletude, pode-se discorrer sobre uma ilustração excêntrica à meta da participação do espectador, visada com fôlego pela via militante que prolifera no pós-Maio de 68. Mas Bard não está ajustado às expectativas comuns a esse cinema. Está estética e tematicamente alinhado às pesquisas de linguagem que se encaminham para outras manifestações. Medida que, não por acaso, o faz tomar um *vernissage* como objeto para exercitar sobre um “cinema violento” a nível da imagem. É a partir da recusa em apresentar imagens que são baseadas em partículas pontilíneas para descaracterizá-las enquanto imagens cinematográficas e inscrevê-las em uma curiosa manifestação de desconstrução que se dá um choque de outra ordem. Será preciso se deter sobre a questão da visualidade levando em consideração as premissas que estão em jogo na obra de Mosset, o objeto que ganha atenção em *Fun and Games*.

What you see...

Ao introjetar a obra de Mosset tal como um ritornelo, de tempos em tempos enquadrada em *Fun and games*, Bard está desconstruindo o discurso da finitude na aparência. Pois esta obra aparece e reaparece em cena com a ausência de cortes; o tempo de contemplação da tela é condicionado à duração do plano, e, por vezes, a distância é mediada pela lente *zoom*.

Bard coloca em xeque a suficiência de apenas olhar, porque em *Fun and Games*, a obra está submetida ao tecido filme, à política de suprimir o grão e eliminar o meio-tom da imagem. *Fun and Games* é anti-minimalista, pois assume e joga com a impossibilidade de que a obra não é apenas o que ela é. E que um jogo de ausências e presenças deverá ser colocado sempre à frente, como fato indissociável, o contrário do que prega, por exemplo, Buren, citado acima.

Evocando nomes do minimalismo como Frank Stella, Robert Morris e Tony Smith, Didi-Huberman invalida a possibilidade de uma arte sem representação, rejeitando o lema “*what you see is what you see*” / “o que você vê é o que você vê”. A obra, por mais ‘isenta’ que possa ser pensada (como a reprodução de um cubo negro,

⁶ “A luz deve se tornar expressão gráfica sem volume e desumanizar os atores, a ponto de lhes ‘comer’ o rosto, suprimindo todo detalhe e criar um ambiente atrativo”. O comentário vem incluído no DVD de *Fun and games for everyone*, lançado em 2011.

ou a pintura de um círculo negro sobre uma tela branca), obrigatoriamente é relacionável com o lugar onde se encontra. E o lugar é o abrigo que permite o encontro entre objetos e sujeitos – o que caracteriza uma dialética intersubjetiva e permite múltiplas experiências (Didi-Huberman 2010, 66). Serge Bard está não apenas evocando, mas impondo uma visibilidade problemática à obra minimalista de Olivier Mosset. Ele está provocando a perda do visual.

“Ela (a estranha visualidade das obras minimalistas) nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso chamá-lo *visual*, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu conhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recursarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar” (Didi-Huberman 2010, 105).

Dessa forma, pode-se pensar no fechamento de um ciclo de uma imagem que olha, mas atravessa um caminho bem irregular por meio dos filmes. Tal ciclo teria início no plano inicial de *Détruisez-vous*, no qual Caroline de Bendern olha para a câmera. A atriz-modelo está olhando para o espectador, este interlocutor adormecido, como se dá a entender no manifesto de Bard. Mas o olhar assume um editorial político, de libertação, engajamento contra as formas de dominação (na qual o cinema, enquanto instituição e aparelho, será novamente molestado em *Ici et maintenant*). Está suplicando uma participação ativa, integrada, disposta a romper a distância entre tela e espectador, tal como se dá em *Actua 1*. *Détruisez-vous* por vezes assume um discurso que excita o engajamento e se coloca contra a sociedade sem, contudo, abolir práticas pouco comuns à militância sisuda, como o uso de drogas. Em *Fun and Games*, o jogo de presenças e ausências do profílmico parece, por outro lado, estar problematizando a própria desconstrução da arte minimalista, o que consolida um abandono radical à pegada militante. O editorial minimalista que assume o objeto como neutro, livre de

representações e, portanto, fora do alcance da subjetividade, é descaracterizado também pelo projeto estético de *Fun and Games*. Neste filme, a obra de Mosset passa a intermediar um jogo de esconde-esconde entre a forma e a luz. Chega-se ao ponto paradoxal no qual a luz, ao invés de revelar, subtrai. Tira do alcance da visão pessoas e objetos para, em seguida, devolvê-los parcialmente.

Abdullah Siradj ainda observa que os planos sobre a obra de Mosset com *zoom* tinham um sentido. Eles queriam dizer “*Danger!*” / “*Perigo!*”.⁷ Ora, tomando essa conotação como exemplo, chega-se à denegação do que o grupo BMPT está dizendo, ou seja, que as coisas não são o que são e que são passíveis a interpretações, apropriações. Não será espantoso este comentário de Olivier Mosset sobre *Fun and Games*: “Je n’avais rien à voir avec le film, il était just tourné pendant mon exposition”.⁸ Afinal, as imagens de *Fun and Games* não olham apenas para o espectador, mas para a própria desconstrução da arte. Neste sentido, põe em xeque o sentido do olhar que Caroline de Breda estende a um plano político que agrega muitas lutas em *Détruisez-vous*, tudo muito genérico (a liberação da palavra, a tomada dos ministérios, a paráfrase a Stokely Carmichael e a destruição da sociedade, etc.).

... is not what you see

Ao discorrer sobre os cubos negros de Tony Smith, Didi-Huberman (2010, 106) propõe que

“(...) essas esculturas, pensando bem, não são senão caixas: seus volumes visíveis talvez só valham pelos vazios que nos deixam suspeitar. Elas acabarão assim por nos parecer como *blocos de latência*: algo, nelas, jaz, ou se cobre de terra invisivelmente. Uma negra interioridade que, apresentada visualmente, arruína para sempre a certeza maníaca do *What you see is what you see*” (grifos do autor).

A latência seria, portanto, uma condição intrínseca, mas implícita, por trás da meta do *what you see is what you see*. É também a ruína definitiva do lema minimalista. Em *Fun and games*, tal latência é mais do que aparente, ela é um contraponto estético que

⁷ Entrevista com o autor em 06.02.2016.

⁸ “Eu não tive nada a ver com o filme, ele apenas foi filmado durante minha exposição”. O comentário vem incluído no DVD de *Fun and Games for Everyone*.

talvez vise solucionar o que Bard propõe em sua breve parcela do manifesto por um cinema violento. Neste, a violência tem um sentido de conectar o espectador e a sala. Escreve Bard (1968, 34): “La violence au cinéma ne peut être que la restitution du désert integral qui fonde l’apport irréconciliable du spectateur à l’écran. Le champ mental de ce rapport n’a de sens et de force que dans un mouvement d’escalade fissurante”.⁹ A latência tornada matéria prima da desconstrução do cinema administrada por Bard é a condição explícita que captura a obra de Mosset e a submete a uma norma que, a priori, ela não reconhece em sua afinação com os preceitos minimalistas. Violenta a obra, poderia se dizer, torna visível suas limitações teóricas e “arruína para sempre a certeza maníaca do *what you see is what you see*”.

Fun and Games é constituído por imagens de latência. É sobre os espaços entre o (temporariamente) visível e invisível que se legitima uma desconstrução que, sugere-se aqui, reorienta o preceito minimalista. *What you see is not what you see* é uma afirmação que só pode se valer a partir da tematização da latência. Para o cinema, e sobretudo para o cinema que emerge em torno do Maio de 68, tal incursão é igualmente uma reviravolta. O cinema ainda é atacado, mas o ataque toma uma forma incompatível com o que é apresentado pela militância racionalizada. O tema escapa às ruas, debates e flagrantes das manifestações. Acaba se *refugiando* no interior de uma galeria, usando seu falatório incessante como uma massa sonora raramente reconhecível e que de fato comunica algo para o espectador. Não estaria aí tão distante da metodologia visual de comunicar uma imagem incompleta, provisória, partida e, por vezes, irreconhecível. O alvo do ataque acaba se estendendo para a arte minimalista, para o grupo que talvez melhor tenha colocado a questão da objetividade do visual no contexto das (neo)vanguardas dos anos 1950/ 1960.

BIBLIOGRAFIA

- Bard, S.; Deval, P.; Pommereulle, D.; Garrel, P. 1968. *Quatre manifestes pour un cinéma violent*. Opus International, nº 7, págs. 33-35, jun.
- Didi-Huberman, G. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Esteves, L. G. 2015. *Serge Bard e a transfiguração do cinema*. Em Maia, A. (org.). *Reencontros da Comunicação: cidade, estéticas & resistências*. Porto Alegre: Buqui.

⁹ “A violência no cinema pode apenas ser a restituição do deserto integral que funda a ligação irreconciliável do espectador à tela. O campomental desta ligação tem sentido e força em um movimento fissurado de escalada”.

- Esteves, L. G. 2017. *Dialéticas da desconstrução: Maio de 68 e o cinema*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Noguez, D. 2010. *Éloge du cinéma experimental*. Paris: Paris Expérimental.
- Raynal, J. 2011. *Serge, Sylvina et Olivier*. Paris: Re: voir, 2011.
- Shafto, S. 2007. *ZANZIBAR : Les films Zanzibar et les dandys de Mai 1968*. Paris: Paris Expérimental.

FILMOGRAFIA

- Bard, Serge. 1968. *Fun and Games for Everyone*. Zanzibar Productions.
- Bard, Serge. 1968. *Détruisez-vous*. Zanzibar Productions.

VIEIRA DA SILVA VISTA A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL

África García Zamora¹

Resumen: Maria Helena Vieira da Silva es una de las figuras más importantes de la pintura portuguesa del siglo XX, una artista plástica de reconocido prestigio internacional y también una de las más relevantes de la Escuela de París. Esta propuesta pretende analizar algunos documentales realizados sobre la figura de esta pintora desde el punto de vista artístico, llevando a cabo un análisis comparativo entre dos trabajos: *Ma femme chamada Bicho*, elaborado por el director portugués José Álvaro Morais en 1976, siendo este su primer largometraje. En él nos presenta un retrato íntimo de Vieira da Silva y de su marido el también artista Arpad Szenes, pintor húngaro, quien fuera su compañero por más de cincuenta años; ambos aparecen en el documental guiándonos por el transcurso de la narración. *Vieira da Silva - A Memória do Mundo*, documental de 2005 transmitido por Radio y Televisión de Portugal (RTP), que aborda la vida y obra de Vieira da Silva centrándose sobre todo en los periodos que pasó en el extranjero: Francia, donde estuvo la mayor parte de su vida, o Brasil, pasando por su matrimonio con Arpad Szenes e intercalando importantes testimonios de personalidades de la cultura y otros ámbitos a nivel nacional e internacional. Casi treinta años separan estos dos trabajos; en nuestra propuesta se analizarán sus diferencias y semejanzas, además de los recursos empleados a nivel visual, artístico, técnico, narrativo, biográfico, las fuentes de información utilizadas, o las aproximaciones hechas al artista.

Palabras clave: Vieira da Silva; Arpad Szenes; Documental; Análisis Comparativo.

Contacto: afgarciaz@alumnos.unex.es

El primer proyecto sobre Vieira da Silva (Lisboa, 1908 – París, 1992) lo encontramos en 1943, un cortometraje titulado *Escaliers* sobre Vieira y su marido Arpad Szenes realizado por Carlos Scliar, artista que tuvo contacto con ellos en Brasil. Por desgracia, de este trabajo solo quedan algunos fotogramas.

Siguiendo la iniciativa del pintor portugués Jorge Martins, amigo de Vieira, el Centro Nacional de Cine Portugués propicia una película sobre la vida y obras del matrimonio, titulada *Ma femme chamada Bicho*. Este filme se rueda en 1976 (aunque la producción es del 78). El director encargado del proyecto será José Álvaro Morais.

¹ Graduada en Historia del Arte y Patrimonio Histórico Artístico por la Universidad de Extremadura (UEX), con un Máster de Investigación en Humanidades en dicha Universidad y un Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria. Actualmente realizando la tesis doctoral: “El *tableau vivant* en el cine europeo”.

García Zamora, África. 2020. “Vieira da Silva vista a través del documental”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 290-300. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

Esta película documental comienza con imágenes nocturnas del Puente del 25 de Abril de Lisboa. A continuación, hay una panorámica lenta en la que vemos un barco surcando el río; se trata de un *bateau mouche*, por lo que sabemos que ahora la acción transcurre en París. A pesar del cambio de escenario no se produce un corte brusco entre una escena y otra, ya que sigue siendo de noche y pasamos de un puerto a otro casi sin darnos cuenta. El enlace entre Lisboa y París se hace de forma muy fluida. Y es una idea buscada por el director, pues la artista se vincula estrechamente con ambos centros. En ningún momento del documental, además, se indica el lugar en donde se está rodando. En algunas ocasiones, como la citada, lo sabemos por ciertos elementos característicos que aparecen, por lo que podemos suponer que esta es la finalidad del puente de Lisboa y del barco de París.

Después, escuchamos una voz en off; la cámara lentamente se desplaza haciendo un recorrido de ambiente hasta llegar a un primer plano de la persona que habla: el pintor y poeta portugués Mario Cesariny de Vasconcelos, que se expresa en su lengua materna. A pesar de que el documental nunca indica textualmente los lugares que aparecen, siempre pone rótulos con el nombre y profesión de las personas que intervienen. A continuación escuchamos a Arpad hablando en francés, con subtítulos en portugués. En el documental siempre que se emplea un idioma que no es el portugués se subtitula en esta lengua. Nos encontramos en el taller de Arpad. La cámara se mueve por el taller a ritmo lento pero continuo, recorriendo los objetos que hay en la habitación y evitando directamente al artista hasta llegar a él de espaldas.

En algunas ocasiones la atmósfera de intimidad que ha querido recrear el director se ve interrumpida. Arpad comenta: “Es difícil pintar sobre todo cuando tenemos una cámara detrás de nosotros. Hablar sí, pintar no. Es difícil hablar y pintar. Son artes diferentes hablar y pintar, ¿no crees?”. De esta manera se hace patente la presencia de la cámara. A continuación, se dirige a la misma y pregunta al director: “¿De qué queréis que hable? (...) mejor hablamos de mí, ¿está bien?”, rompiendo en cierta forma la cuarta pared. Narra su vida y en la imagen se suceden obras y bocetos suyos mientras continúa hablando. Ilustran las palabras con sus cuadros. Este será un recurso empleado a lo largo de todo el documental.

Pasamos a la casa que compraron en el distrito XIV de París, en el nº 34 de la rue Abbé-Carton, a mediados de los años 50. Lentamente se va recorriendo la habitación acompañando estas imágenes de una música tenue de piano, acorde con el ritmo de la cámara. La detención en los objetos, en los detalles, crea un entorno intimista. Vemos

por ejemplo esculturas del autor catalán Apel·les Fenosa, de quien Vieira era uno de sus mejores clientes. Eran vecinos en el Boulevard Saint-Jacques y compraba cada año una figura, depositadas en una repisa de su taller (Sans 2017), como muestra el documental.

Aparece Vieira, y lo hace abriendo una puerta desde el exterior. Es una forma de mostrar su entrada en escena. Se coloca junto a Arpad, él habla y después la invita a intervenir. Tras ello salen al exterior a dar un paseo. El encuentro con dos personas a las que saludan es muy natural. Y es que el documental pretende que todo resulte ‘improvisado’, aunque no siempre sea así. Esto lo comprobamos en el paseo, ya que está estipulado con anterioridad por donde tienen que ir, al situarse cámaras al otro lado de una puerta que abren para seguir un camino.

Arpad de nuevo se dirige al “señor cineasta”, como él le llama: “señor cineasta, ¿ya vio esta maravilla de ‘Bicho’?”; el apodo cariñoso a su mujer nos permite conocer ahora el título del documental.

Vieira se sienta en una silla del jardín, y por la expresión de la artista intuimos que esto no es casual. Mientras la voz en off de Dora Vallier, historiadora del arte, habla de ella, al mencionar su infancia aparece una foto familiar (una de las pocas reproducciones que muestra el documental), y el director hace *zoom* hacia el rostro de Vieira. La artista por fin habla de sí misma; la escuchamos en portugués.

Pasamos del exterior al interior de una habitación donde aparece por primera vez en un plano medio Dora Vallier, y ahora no solo la escuchamos hablar, también la vemos. Comprobamos como el director emplea esta fórmula a menudo: graba toda la habitación y luego se centra en la persona que está hablando. En su repaso crítico continúa analizando los rasgos de su pintura, ilustrándose con obras de la artista en un travelling en retroceso. Son obras como *La partida de ajedrez* (1943). En general, a lo largo del filme no aparecen muchas obras de Vieira y Arpad, y cuando lo hacen tienen una mera función ilustrativa, usándolas para complementar los datos que aportan las personas que intervienen. No se recrean en las piezas, en los detalles, aparecen ‘ráfagas de obras’, y su manera de mostrarlas es de dentro a fuera, siendo esta una forma poco adecuada para mirar un cuadro.

Dora Vallier menciona el gran amor que siente Vieira por la música y comienza a sonar una melodía, mientras vemos una pintura en la que aparece una persona tocando un piano; a su vez esta imagen se encadena con la artista tocando al clavicordio la melodía que escuchábamos. La cámara nos muestra a la artista sentada tocando, y un lento *zoom* se dirige hasta un primer plano de sus manos. Salvo en casos

como este, hay escasa presencia de música en el filme. La enfocan a través de unas rejas con las manos en el rostro, parece pensativa o angustiada, logrando una imagen muy poética. Vemos entonces, de nuevo través de unas rejas y queriendo enlazar ambas imágenes, ruinas de un edificio antiguo. Y tras ello vistas cenitales de Lisboa, haciendo una panorámica de la ciudad desde una terraza.



Imagen 1 – *Ma femme chamada Bicho* (José Álvaro de Morais, 1978)

Volvemos con Arpad. Realmente lo que primero se aprecia es su imagen en un espejo, y es al alejarse la cámara cuando aparece él de verdad, logrando un juego visual bien conseguido. Habla de Portugal, de su mar, y al tiempo vemos una panorámica del puerto de Lisboa, también para justificar que pinta paisajes marinos. Habla brevemente de la guerra y de su partida a Brasil como lugar de refugio. A raíz de ello el documental nos muestra *El desastre* (1942), uno de los varios trabajos realizados por Vieira sobre la guerra.

Pasamos luego a la fachada de la Galería Jeanne Bucher de París, con la que Maria Helena trabajará hasta el final de su vida. Graban dentro a su director, Jean-François Jaeger, hablando de la relación de la artista con esta galería y mostrando a su espalda el cuadro de Vieira *La biblioteca de Malraux* (1947), estableciéndose una clara relación. Seguimos escuchando a Jean-François Jaeger mientras en un primer plano la mano de la artista firma una de sus obras. La cámara se aleja y nos permite ver el cuadro completo. La firma de un artista y todo lo que hay detrás, la autoría, la

autenticidad, tiene mucha importancia en una galería de arte. Vemos lógica la elección de estas escenas en este momento del documental.

Aparece la poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen, quien lee unos poemas en voz alta. Llama la atención que el último apellido de la escritora aparezca mal escrito en el rótulo que aporta el documental. Tanto ella como Vieira hablaron de los valores del 25 de abril de 1974 en su arte y en relación con esto nos muestran *La poesía está en la calle* (1974), un cartel que le encargó la escritora a Vieira para celebrar la Revolución de los Claveles.

Volvemos al taller de Arpad. Surge entonces parte de un cuadro, aparentemente de Vieira, pero no es así. Pronto reconocemos la trama de líneas tan característica de la artista, pero al alejarse la cámara nos deja ver que se trata de un retrato que le hace Arpad mientras ella pinta. Es *Maria Helena I* (1940), un hábil juego de cuadro dentro de otro cuadro. Después, ante la obra de Arpad *Maria-Helena X* (1942), donde retrata a Vieira pintándole a él, comenta: “Nos vemos todos los días, hay un contacto, estamos juntos (...)”, y en relación con ello vienen varias referencias visuales y declaraciones cotidianas e íntimas que apoyan la idea, ya que fueron un matrimonio muy unido.

Se produce un cambio de escenario; Vieira pinta en su taller. De forma muy breve mira un par de veces a la cámara y sonríe no sabiendo bien qué hacer; parece incómoda y se marcha. En este caso no es una fórmula veraz: no está pintando, sino haciendo que pinta, aunque su reacción de incomodidad sí transmite realismo. Aclarando esta escena, Vieira recuerda:

“Fue imposible pintar mientras me filmaban, hubiera sido una mentira. Probé, pero no pude. Cada día, mi manera de trabajar y de retomar la obra es diferente. En una película no se vería más que una forma y se deduciría que es así como yo pinto” (Bascón Maqueda 2013, 248, traducción de la autora).

Después vemos un camino. Vieira a un lado, disfrazada, en una acción que sorprende, pues resulta un tanto surrealista y rompe la línea del documental. Tenemos la misma sensación cuando vemos a Arpad mirándonos fijamente a través de una estrecha ventana, mientras la cámara se aleja y lo deja en una esquina del encuadre, obteniendo un plano muy original.

Aún más chocante y efectista resulta la siguiente escena: un primer plano de Vieira con el rostro pintado de negro y el pelo suelto y despeinado, que sujeta con sus manos un gato blanco; en una de ellas lleva un guante negro, dando como resultado un fuerte contraste cromático, que nos adentra de nuevo en el terreno surrealista. Por último, con la cámara fija, la vemos con ese atuendo paseando del brazo con Arpad por el camino mientras suena música, hasta que desaparecen en la lejanía, terminando de esta forma el filme.



Imagen 2 - *Ma femme chamada Bicho* (José Álvaro de Morais, 1978)

Esta película documental no consiste en una mera enumeración de datos biográficos; prueba de ello son las obras que aparecen, que no se muestran ordenadas cronológicamente. Su presencia está supeditada al tema tratado en cada momento. Intenta que el espectador vea cómo es el día a día de esta pareja; presenta además testimonios de personas que tuvieron algún tipo de contacto con ellos y en ocasiones resulta un trabajo un tanto experimental, personal. Se trata del retrato íntimo de dos personas y su arte. Sin duda su valor reside principalmente en el hecho de que aparecen ellos dos.

Este trabajo se titula cariñosamente *Ma femme chamada Bicho*, título que revela tanto el intimismo que lo inspira como la intención de relacionar Portugal y Francia, dos lugares muy importantes para Vieira. En la película se ponen además de manifiesto los diferentes caracteres de la pareja, más tímida ella y más sociable él. En definitiva, traza el retrato íntimo de una pareja de artistas en su vejez. Un matrimonio con una gran conexión y entendimiento mutuo, aun siendo creativamente diferentes. Consigue aproximarse al imaginario de Vieira da Silva con la contribución de su marido y también pintor Arpad Szenes.

De 2005 es el documental *Vieira da Silva - A Memória do Mundo*, dirigido por Manuel Falcão y transmitido por Radio y Televisión de Portugal (RTP), con motivo de la exposición sobre la pintora llevada a cabo por la Fundación Arpad Szenes-Vieira da Silva ese mismo año. Tras aparecer el título del documental, formado con la caligrafía de Vieira, una narradora en off hace una introducción sobre la pintora mientras van pasando imágenes de algunas de sus obras. Cuando habla suele sonar música clásica de fondo, algo que no ocurre cuando intervienen el resto de personas.

A continuación, Jack Lang, ex Ministro de Cultura de Francia, habla sobre Vieira. Recupera un fragmento de la película-documental *Ma femme chamada Bicho*, a modo de recurso visual, concretamente el momento en que graban a la artista pintando, y no será el único. En adelante será habitual dividir la pantalla en dos para mostrar fotografías, obras y partes del trabajo filmico de 1976 y de otros vídeos.

Con una foto de Vieira siendo bebé comienzan a hablar de su biografía. Usan fotografías en blanco y negro de su infancia, leen sus propias palabras y enseñan un fragmento de la película-documental de 1976 en el que la pintora habla sobre sí misma sentada en el jardín de su casa, uno de los pocos momentos en los que aporta datos biográficos, pues como hemos comentado el trabajo de José Álvaro Morais no suele centrarse en ello.

Mario Soares, ex Presidente de la República de Portugal, y el arquitecto José Sommer Ribeiro, ex Director de la Fundación Arpad Szenes-Vieira da Silva, aportan más datos sobre Vieira.

El documental continúa describiendo de forma cronológica su vida: infancia, familia, primeras incursiones en el arte, etc., y al mismo tiempo lo enlaza con los acontecimientos que estaban sucediendo en Europa, como la Primera Guerra Mundial, y más concretamente en su país natal, Portugal. Cuando hablan de lo angustiada que estaba Vieira por todo lo relacionado con la guerra muestran fragmentos de reportajes

bélicos acordes con ello: ruinas a un lado y un cementerio militar al otro. Todas las imágenes, videos y demás fuentes, sirven para apoyar lo que se está contando, no se exponen de manera arbitraria.

Se recogen las influencias que tenía Vieira en este momento y todo lo que la enriqueció culturalmente de París: paseos, calles, locales, o una de las entradas del metro de París y su interior. Y es que le encantaba el metro; encuentra una belleza no convencional en este tipo de estructuras, la belleza de las máquinas será algo que inspirará continuamente su obra. Esto repercutirá en su búsqueda estética y se reflejará en las obras de esta época, como las estructuras y construcciones en *El árbol prisionero* (1932). Visitaba con frecuencia el Museo del Louvre. Los impresionistas tuvieron sobre ella un gran efecto, y vemos así *Los jugadores de cartas* (1890-95) de Cézanne, cuadro que le obsesionó y se compara con *Retrato de familia* de 1930, año en que se casa con Arpad Szenes.

La pintura de los primitivos italianos la marcó mucho, al igual que Bonnard; vemos *El mantel de cuadros rojos* (1910) y obras de Lorenzetti y Simone Martini. Vieira comenzará a conferir a la obra un tratamiento de cuadrícula en perspectiva que condicionará el espacio pictórico. Este tratamiento se observa tanto en Bonnard como en la pintura sienesa, de ahí la relación propuesta por el documental. Después, el historiador del arte Antoine Terrasse, sobrino nieto de Bonnard, habla sobre la artista en francés, con subtítulos en portugués. Comenta las similitudes que encuentra entre Vieira y Bonnard, como los *quadrinhos*, ejemplificados en *Habitación ajedrezada* (1935), llena de pequeños cuadrados.

Interviene la actriz brasileña María Fernanda, hija de la poetisa Cecília Meireles, gran amiga de la pareja a su llegada a Brasil. Tras ella reconocemos la obra de Vieira *Retrato de familia* (1930); su presencia tiene sentido, ya que habla de la relación entre Vieira y Arpad.

Nos muestran la tarjeta de identidad de Vieira, mientras mencionan que tras casarse perdió la nacionalidad portuguesa y pasó a tener nacionalidad húngara. En este documental usan fuentes originales como esta.

El matrimonio se marchará a Brasil, y aparecen imágenes de la ciudad de Río de Janeiro. Una parte de la pantalla nos muestra un video de la cubierta de un barco, como anunciando su llegada, y en la otra transeúntes caminan por las calles. Relacionan constantemente los datos biográficos con imágenes.

Casi treinta años después volvemos a ver a Jean-François Jaeger. Algunas de las personas que intervienen en este documental ya estuvieron presentes en el proyecto de 1976. Nos enseñan la fachada de la Galería Jeanne Bucher, observamos un fragmento del proyecto de 1976 donde aparece Jean-François Jaeger en el interior hablando sobre la artista. Acto seguido surge de nuevo el galerista, pero en 2005, retomando lo que dijo en el pasado.



Imagen 3 – Escenas de *Ma femme chamada Bicho* (José Álvaro de Moraes, 1978) y de *Vieira da Silva – A Memória do Mundo* (Manuel Falcão, 2005)

Aparece por primera vez el pintor Jorge Martins, quien resalta el hecho de que la pareja prestara el taller de París a jóvenes pintores, como fue su caso, siempre que pasaban temporadas en su casa de campo, la cual vemos a través de unas escenas de *Ma femme chamada Bicho*, con el matrimonio paseando por las inmediaciones en dos momentos diferentes gracias al sistema de dividir la pantalla. Después muestran a ambos trabajando cada uno en su taller, en una perfecta adecuación del recurso divisorio, que aquí resulta muy útil.

El 16 de enero de 1985 fallece Arpad Szenes, lo que supondrá un duro golpe para Vieira. El documental nos muestra una efectista fotografía en blanco y negro del pintor, duplicándose al superponer dos imágenes; una parece un reflejo y está más elevada. Posiblemente hayan escogido esta imagen intencionadamente, pudiendo simbolizar que su alma abandona el cuerpo. Además, cuando comentan que debido a esto Vieira sufrió profundamente, ponen el fragmento de *Ma femme chamada Bicho*, en que se coge el rostro angustiada.

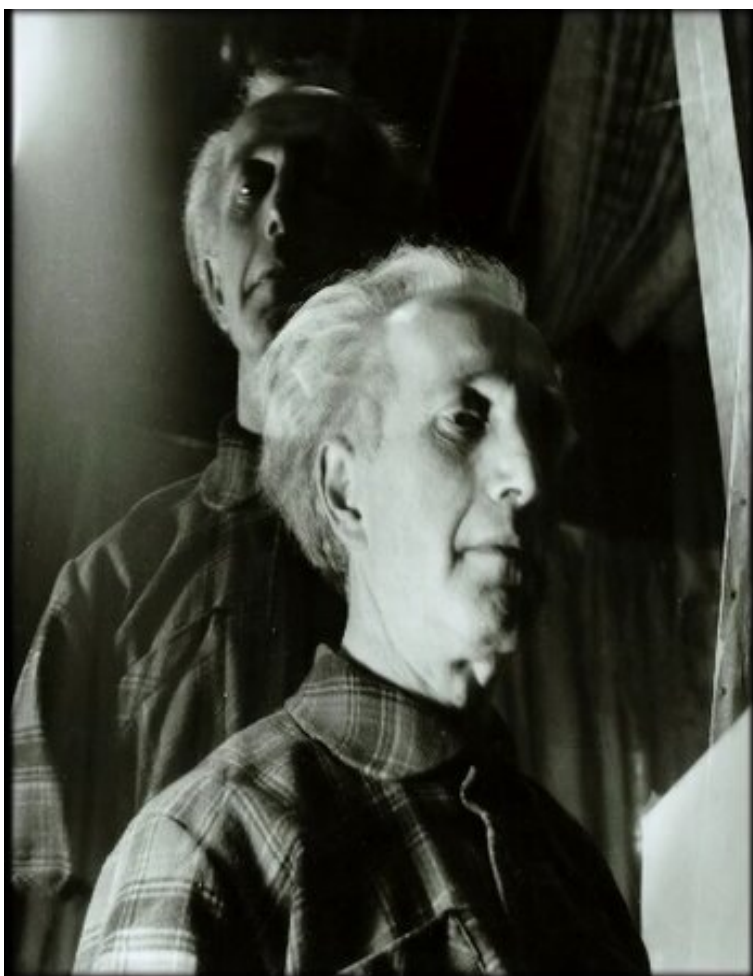


Imagen 4 – *Vieira da Silva – A Memória do Mundo* (Manuel Falcão, 2005)

Terminado el documental aparecen fotografías en blanco y negro de la artista al final de su vida. Y, por último, vemos el fragmento de *Ma femme chamada Bicho* con un primer plano de la mano de Vieira firmando una de sus obras. En este caso, se trata sin duda de un documental biográfico sobre Vieira da Silva, por tanto, no es de extrañar el tipo de fuentes que emplea (fotografías, reportajes, documentos originales, testimonios, obras, imágenes de archivo, etc.). Su planteamiento resulta muy diferente al proyecto de 1976, que tenía un formato más libre. Por otra parte, el proyecto de 2005 cuenta con un mayor número de fuentes y más variadas, aunque es cierto que algunas se repiten, como fotografías, cuadros o los especialistas con los que contactan, además de recuperar escenas de *Ma femme chamada Bicho*.

Las personas que aparecen en este documental unidas a la voz en off nos guían a través del mismo y actúan como recurso narrativo. Todos los datos y aportaciones siguen un orden cronológico perfectamente establecido gracias a una labor de montaje que consigue dar coherencia y continuidad al discurso e integrar las entrevistas y

comentarios. En este caso tampoco vemos rótulos que nos indiquen los lugares; no es necesario, ya que se va mencionando en el transcurso del documental. Sí aparecen cuando intervienen los interlocutores.

Casi treinta años separan estos dos trabajos. A pesar de tener planteamientos y recursos diferentes ambos consiguen acercarnos a la figura de Maria Helena Vieira da Silva y demostrar la relevancia de esta gran pintora, logrando conocerla gracias a sus propias palabras, las de su marido, Arpad Szenes, sus obras o los testimonios de las personas que la apreciaron.

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. & Marie, M. 1993. *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bascón Maqueda, M. 2013. *Maria Helena Vieira da Silva. La obra de la artista a través del conocimiento de su vida*. Sevilla: Editorial Padilla Libros Editores & Libreros.
- Bonet Correa, A. 1980. *Vieira da Silva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Pernes, F., Gallego, J. J., Fernandes, M., Char, R. & Ramos Rosa, A. 1991. *Vieira da Silva*. Madrid: Fundación Juan March.
- Roy, C. 1989. *Vieira da Silva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Sans, S. 2017. *Apel·les Fenosa y sus clientes*. La Vanguardia.

GORDON MATTA-CLARK, O ARTISTA COMO PRODUTOR

Raquel Schefer¹

Resumo: Deslocando-se entre a arquitetura, a performance, a fotografia e a imagem em movimento, as obras *site-specific* de Gordon Matta-Clark não só excedem as fronteiras disciplinares, como permitem também repensar as categorias binárias que presidem historicamente à análise das relações entre estética e política, arte e sociedade.

Incidindo sobre a obra cinematográfica de Matta-Clark, considerada na sua dupla vertente – a documentação da produção artística e uma singularidade estética por vezes autónoma, como em *City Slivers* (1976) –, este artigo procura examinar, antes de mais, o estatuto e a função desses “filmes outros” e redefinir a posição do artista face à esfera estética e à “*praxis* vital” a partir da noção de “autor como produtor”, de Walter Benjamin. A câmara constitui um instrumento fundamental no trabalho de Matta-Clark, artista-produtor. Dispositivo central no processo de documentação das performances e intervenções arquitetónicas, permite-lhe ainda explorar os efeitos de rutura percetiva gerados pelos *building cuts*.

Num segundo tempo, argumenta-se que a produção artística de Matta-Clark articula, superando-as, as categorias de ‘vanguarda estética’ e de ‘vanguarda política’. Com esse intuito, são examinados três processos centrais na obra do artista norte-americano: a desaurificação e a desmaterialização da obra de arte; a reinserção do trabalho industrial no espaço da representação; a rejeição de modos operatórios de produção que replicam a divisão capitalista clássica do trabalho.

Palavras-chave: Gordon Matta-Clark; *City Slivers*; *Building Cuts*; *Anarchitecture*; Vanguardas; Estética e Política.

Contacto: raquelschefer@gmail.com.

I

Deslocando-se entre a arquitetura, a escultura, a performance, a fotografia e a imagem em movimento, as obras *site-specific* de Gordon Matta-Clark não só excedem as fronteiras disciplinares, como permitem também repensar as categorias binárias que presidem histórica e convencionalmente à análise das relações entre estética e política, arte e sociedade.

Este artigo incide sobre a obra cinematográfica de Matta-Clark, considerando-a na sua dupla vertente – por um lado, a documentação da produção artística do trabalho

¹ Investigadora, realizadora e programadora. Doutorada em Estudos Cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, foi investigadora convidada na Universidade da Califórnia, Los Angeles. É bolseira de pós-doutoramento da FCT no CEC/Universidade de Lisboa e na Universidade de Western Cape e co-editora da revista *La Furia Umana*.

Schefer, Raquel. 2020. “Gordon Matta-Clark, o artista como produtor”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 301-312. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

arquitetónico-escultórico do artista; por outro, a produção de peças cinematográficas autónomas, como o filme *City Slivers* (1976). Procurarei examinar o estatuto e a função desses ‘filmes outros’ no quadro da obra de Matta-Clark e redefinir a posição do artista face à esfera estética e à “*praxis vital*” (Bürger 2013) a partir de uma aproximação à noção de “autor como produtor”, de Walter Benjamin. A câmara constitui um utensílio fundamental da obra de Matta-Clark, artista-produtor. Dispositivo central no processo de documentação das suas performances e intervenções arquitetónico-escultóricas, permite-lhe ainda explorar os efeitos de rutura percetiva gerados pelos *building cuts*.

II

Ao deslocar as tensões que atravessam a esfera estética e o campo político, a obra de Matta-Clark, artista norte-americano de origem chilena, filho de Roberto Matta e de Anne Clark, supera as categorias de “vanguarda estética” e de “vanguarda política” (Wollen 2004, 127-137, tradução da autora).

Matta-Clark nasce em Nova Iorque, em 1943. Entre 1970 e 1978, ano do seu desaparecimento prematuro aos 35 anos, desenvolve uma série de obras *site-specific* que transgridem as fronteiras entre as disciplinas artísticas (a arquitetura, a escultura, o *happening*, a performance, o desenho, a fotografia, o cinema e a vídeoarte) e se situam num terreno de interseção entre diferentes *media*. Este breve texto centra-se, contudo, sobre a obra cinematográfica do artista. Se, por um lado, é graças a esse *corpus* cinematográfico que é possível reconstruir uma parte do trabalho de Matta-Clark, a depuração e a inventividade formais dos filmes que o compõem outorgam-lhe um lugar central – e, por vezes, como no caso de *City Slivers*, revestido de uma singularidade estética autónoma – na obra do artista.

A câmara foi sempre um instrumento fundamental do trabalho de Matta-Clark. Além de constituir um meio de documentação das performances e intervenções arquitetónico-escultóricas e, logo, um utensílio essencial dos processos de produção da sua obra, contribuindo para a sua desmaterialização, permite ao artista explorar os efeitos de rutura percetiva engendrados, particularmente, pelos *building cuts* no tecido urbano (Imagem 1). Se os *building cuts*, fissuras esculturais abertas em espaços arquitetónicos, constituem uma manifestação estética, possuem também uma dimensão política: esta prática pode ser entrevistada como uma reação contra os processos de

gentrificação que ocorrem nos EUA e na Europa na década de 70. Os *building cuts* produzem uma desordem entrópica no regime do visível dos sistemas urbanos.

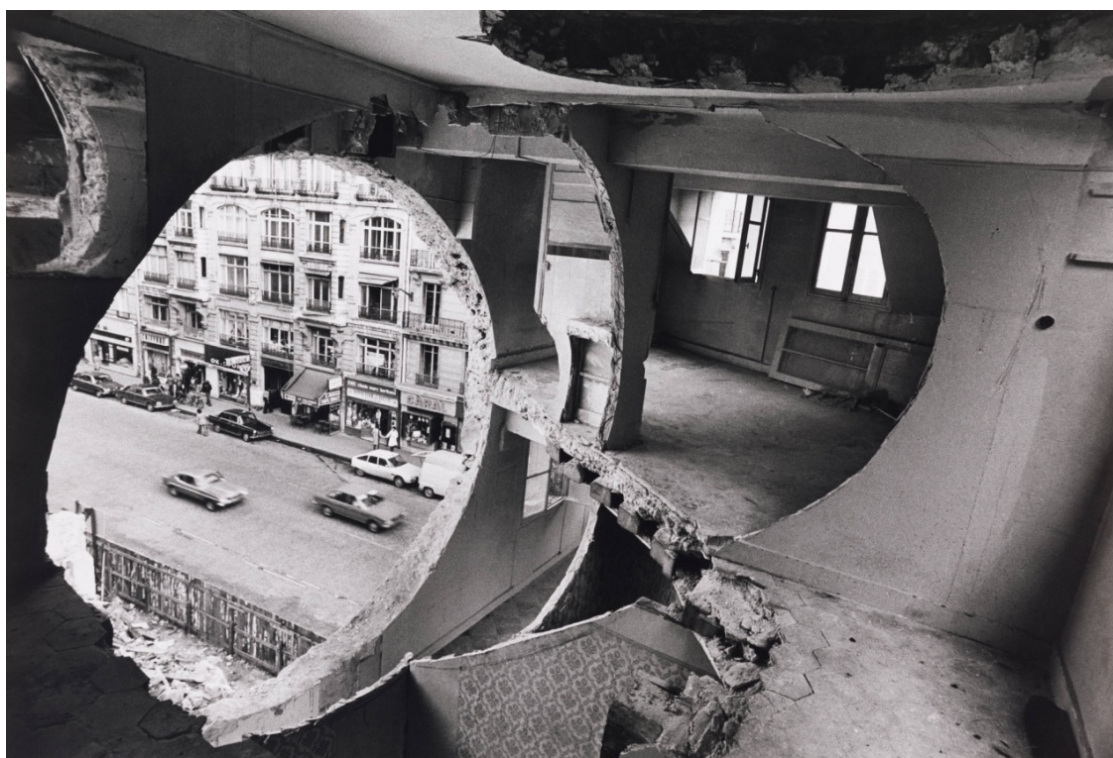


Imagem 1 – Conical Intersect (1975).

A obra do artista reveste-se de uma dimensão estético-política profunda e incisiva. Os lugares urbanos e as estruturas arquitetônicas são abordados a partir do próprio corpo de Matta-Clark, corpo engajado fisicamente e, muitas vezes, em risco – ainda que operando em conjunto com uma série de colaboradores –, gesto ao qual se encontra subjacente uma reivindicação da corporeidade e da intimidade como territórios da política, em linha com a produção artístico-cinematográfica do seu tempo. A *praxis* poético-política de Matta-Clark desloca os limites entre o fora e o dentro, a cidade e o corpo, o espaço público e o espaço privado, o visível e o invisível, afirmando a passagem – o ato de passar e a proliferação de orifícios, perfurações e aberturas atravessáveis – como gesto de resistência contra toda imobilidade categorial, estética ou política. “Opening up view to the invisible [*sic*]”, assim define Matta-Clark a *démarche* da sua obra (em Kimmelman 2007). Esta procura des-reificar a visão artística e fazer visível o invisível, aproximando-se de um conjunto de teorias elaboradas por cineastas – de Sergueï Eisenstein (1976) e Jean Epstein (1975) a Glauber Rocha (2004) e Jorge Sanjinés (1979) – que sublinham a capacidade do

cinema para figurar e transfigurar o ‘real’, posição que convoca também a metodologia e o pensamento de Aby Warburg (2012) e de Carl Einstein (2003).

III

Em 1965, Lucien Goldmann identificava a rutura da relação de determinação entre as estruturas económicas e as manifestações estéticas resultante da ausência de uma “consciência proletária de oposição” (1986, 42, tradução da autora) como o problema central da estética marxista. Constatando a desvinculação das manifestações estéticas da consciência coletiva, para o filósofo, urgia rearticular as estruturas económicas e as expressões artísticas numa sociedade e num período histórico em que estas tinham lugar fora da consciência coletiva. Como transpor a vida quotidiana e a luta política para o plano artístico num tal espaço-tempo? A partir dos anos setenta e, sobretudo, da segunda metade da década, artistas e cineastas respondem a esta questão através de um movimento de deslocação temática e formal acompanhado de uma redefinição das relações entre as categorias de “subjetivo”, “coletivo” / “social” e “universal” / “cultural”. Dissolvida a ligação de princípio e o acordo fundamental entre o subjetivo e o coletivo, este problema foi traduzido na esfera do cinema nomeadamente através do recuo de um certo cinema engajado e da consolidação e proliferação de novas formas fílmicas. Entre essas novas formas fílmicas, encontram-se formas auto-referenciais,² resultantes do processo de desestruturação e estruturação³ da relação entre as categorias de ‘subjetivo’, ‘coletivo’ / ‘social’ e ‘universal’ / ‘cultural’. Inscrevendo-se e prolongando a tradição do autorretrato pictórico e literário, as formas fílmicas autorreferenciais afirmam-se nas filmografias de cineastas como Chantal Akerman, Jean-Luc Godard, Robert Kramer, Jonas Mekas e também no campo da performance e da vídeoarte, nas obras de Peter Campus, Leticia Parente, Sónia Andrade e Juan Downey, entre outros exemplos. Rotação da arte e do cinema sobre si mesmos, supressão da oposição e da separação entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento, a proliferação de formas fílmicas auto-referenciais é expressiva do “estado da forma” (Jameson 1992: 4, tradução da autora) da arte e do cinema políticos deste período histórico.

² É importante notar a existência prévia de formas fílmicas auto-referenciais na história do cinema, nomeadamente nas obras de Man Ray e de Maya Deren. Contudo, enquanto prática isolada, estas não definiam ainda, até ao período indicado, uma tendência formal claramente delimitada.

³ Os termos de “desestruturação” e de “estruturação” provêm da terminologia lukácsiana (Lukács 1968, 2012, tradução da autora).

As experiências de cesura das vanguardas históricas do início do século XX devem ser diferenciadas das práticas dos movimentos vanguardistas que emergem na nova cartografia geopolítica do pós-II Guerra Mundial. Conscientes dos efeitos paradoxais da ação das vanguardas históricas, os movimentos vanguardistas do pós-guerra não procuram simplesmente gerar ruturas, nem unicamente transformar a sociedade através da arte. Buscam universalizar a produção artística através de um trajeto que não vai já só da arte à vida, mas que desenha também o caminho inverso: uma trajetória da vida à arte.

Ao analisar as tentativas paradoxais de supressão da esfera estética pelas vanguardas históricas, Guy Debord considera o fracasso do dadaísmo e do surrealismo à luz da derrota do movimento proletário que lhes foi contemporâneo. Para o pensador, o fracasso do movimento operário na década de 30 condena o dadaísmo e o surrealismo à clausura na esfera estética que estes movimentos tinham proclamado como caduca. Para Debord, ao contrário dos dadaístas e dos surrealistas, os situacionistas, cujas posições teóricas – e, particularmente, a prática situacionista (e letrista) de *détournement* – influenciam Matta-Clark, teriam elaborado uma posição crítica suscetível de mostrar que “a supressão e a realização da arte são aspetos inseparáveis de uma mesma superação da arte” (Debord 1992, 185-186, tradução da autora), consideração que reitera a indissociabilidade entre as dimensões política e estética. François Albéra defende um ponto de vista próximo, entendendo que a separação dos movimentos artísticos e dos projetos políticos deve-se “antes de mais, à supressão de ditos projetos políticos” (2005, 5, tradução da autora).

Muito embora também o projeto dos movimentos vanguardistas do pós-guerra tenha fracassado, a relação entre as categorias de ‘subjeto’, ‘coletivo’ / ‘social’ e ‘universal’ passa a ser concebida de diferente maneira. Os limites entre arte e *praxis vital* (Bürger 2013) são deslocados. Essa deslocação aponta para a existência de uma esfera estética alargada ou, se preferirmos, de um campo estético restringido, isto é, o recuo para uma *arrière-garde* em consequência da redefinição da relação entre arte e quotidiano.

Ao pôr em causa a conceção marxista dominante da arte como reflexo da sociedade,⁴ a posição de Goldman revela-se de grande valor heurístico para examinar

⁴ Se tomarmos os escritos de Marx e de Friedrich Engels no seu conjunto, a relação da arte com a esfera da produção material aparece de forma bastante mais complexa – e até contraditória à primeira vista. Muito embora a questão não possa ser aprofundada no quadro deste artigo, na *Introdução à Crítica da Economia Política*, Marx assinala “a relação desigual entre o desenvolvimento da produção material e o desenvolvimento da produção artística” (2008, 90, tradução da autora).

a deslocação descrita anteriormente. Se, no pós-guerra, a classe operária já não constitui, como o pretendia Karl Marx, “o único grupo social capaz de constituir os fundamentos de uma nova cultura” (Goldmann 1986, 42, tradução da autora) se o proletariado deixa de ser a negação da sociedade reificada existente, a estética marxista depara-se com uma situação em que “as formas autênticas de criação cultural já não podem ser ligadas à consciência... de nenhum grupo social particular” (Goldmann 1986, 44, tradução da autora). Deixando de ser o produto da transposição imaginária das estruturas conscientes de um determinado grupo social com um alcance universal, premissa marxista à qual se encontra subjacente uma conceção eurocêntrica oitocentista da cultura, nem o resultado do acordo entre estas estruturas e a estrutura mental do autor, a ‘arte contemporânea’ parece inversamente expressar, em 1965, no entender de Goldmann, uma busca de valores que não são defendidos por nenhum grupo social (1986, 44). Voltando à interrogação inicial do filósofo, como transpor, então, a luta política para o plano artístico?

A arte e o cinema dão resposta à pergunta de Goldmann através da revisão da relação entre as categorias de ‘subjetivo’, ‘coletivo’ / ‘social’ e ‘universal’ / ‘cultural’. A subjetividade / individualidade faz agora manifestamente a ponte para as categorias de ‘coletivo’ / ‘social’ e de ‘universal’ / ‘cultural’. Verifica-se, neste contexto, o recuo do cinema coletivo ou grupal (o Newsreel Group, o Grupo Dziga Vertov, o Grupo Cine Liberación, o Grupo Cine de la Base ou, em Portugal, o Grupo Zero, entre outros possíveis exemplos de organização coletiva como modo alternativo de produção cinematográfica), que procurava contrariar a reprodução da divisão capitalista do trabalho na produção cinematográfica. Dá-se também o retrocesso de certas formas narrativas e estéticas até então predominantes no cinema militante e engajado. Essa viragem autorreferencial para modalidades discursivas e um sistema de representação próximo do autorretrato significa, por vezes, o recuo para um território privado e mais subjetivo, o território do filme-ensaio, como na filmografia de Godard a partir das décadas de 70 e 80, após os *ciné-tracts* dos anos 60, a dissolução do Grupo Dziga Vertov e o fracasso do seu projeto de criação da televisão pública moçambicana, fundado num sistema horizontal de comunicação, e até *Adieu au langage* (2014) e *Le Livre d’image* (2018). A história material e o sistema narrativo e estético de *Ici et ailleurs* (1976), de Godard e Anne-Marie Miéville, são expressivos dessa transformação. Outros exemplos são a obra de Kramer após o abandono do Newsreel

Group ou ainda as filmografias de Mekas e de George Kuchar, modelos heurísticos do autorretrato cinematográfico.

A imagem resistente já não é a imagem do ‘outro’, mas uma imagem descentrada, um ‘eu’ textual criador de relações, um ‘nós’ ou, ainda, um ‘eu-nós’. Essas geografias singulares, relacionais, relacionistas e afetivas constituem, por vezes, o ponto de partida de uma história coletiva, a história geral ou as histórias do cinema. Este cinema de autor autorreferencial, concebido a partir da experiência do quotidiano e de uma política do íntimo, constitui uma viragem do cinema sobre si mesmo e sobre os cineastas como “indivíduos sem câmara, com os nossos corpos” (R. Kramer em Delahaye 1968, 51, tradução da autora), esbatendo-se, por conseguinte, a oposição e a separação entre o sujeito e o objeto de representação e conhecimento, o observador e o observado. Uma viragem semelhante ocorre no campo artístico.

A partir da década de 70, a autorreferencialidade afirma-se como uma tendência da arte e do cinema, contribuindo para a reconfiguração do velho debate em torno da autonomia da esfera estética e exprimindo uma nova conceção das relações entre sujeito e sociedade, arte e política, subjetividade e objetividade. A obra de Matta-Clark inscreve-se nessa tendência. Na medida em que a conexão entre o espaço urbano e o corpo ‘produtor’ do artista nela se dá a partir de uma relação de contiguidade contextual e de uma reinserção autorreflexiva do trabalho industrial no espaço da representação, sugere-se, em paralelo, a possibilidade de uma re-articulação entre a arte e a sociedade, as expressões artísticas e as estruturas económicas.

IV

Peter Wollen distingue o cinema de vanguarda essencialmente norte-americano (Mekas, Brakhage), interessado, antes de mais, por um trabalho do material e que foi, por esta razão, qualificado frequentemente como “estético” (2005, tradução da autora), da vanguarda europeia (Godard, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet). A vanguarda europeia mobilizaria, segundo Wollen, formas discursivas inovadoras e estratégias formais híbridas no sentido de abordar criticamente as implicações ideológicas do cinema, sendo, por isso, qualificada como “vanguarda política” (2005, tradução da autora).

Ao conciliar um trabalho formal do material em sentido vasto (material arquitetónico, escultórico, corporal, fílmico) com formas narrativas e estéticas inventivas e ao abordar criticamente as implicações ideológicas da arte e do cinema, a

obra de Matta-Clark situa-se no terreno de interseção entre a vanguarda estética e a vanguarda política – e supera, mesmo, essas duas categorias. *City Slivers*, obra filmada em Manhattan em Super 8 e transferida a vídeo, concebida expressamente para ser projetada na fachada de um edifício, exemplifica essa conciliação (Imagem 2).



Imagem 2 – *City Slivers* (1976).

Em *City Slivers*, ensaio visual sobre a arquitetura de Nova Iorque, Matta-Clark explora a forma filmica do *split screen* para propor novos modos de percepção da cidade e dos ambientes urbanos. Ao articular inovação formal e rutura percetiva, o artista procura contrariar as formas filmicas e os modos percetivos e cognitivos dominantes, gesto dotado de uma importante dimensão política e epistemológica. A parcela negra da imagem evoca autorreflexivamente o processo de projeção da película, enquanto as *slivers* ('lascas') remetem para a fragmentariedade da experiência urbana, tal como descrita por Charles Baudelaire (2010) a partir de Constantin Guys, atualizando-a no presente enunciativo. A perspetiva ideológica do filme trabalha o vazio como lugar da imagem, o que permite a Matta-Clark questionar o dispositivo de representação e de narração do cinema, destituindo "a lógica assertiva da imagem" (Moure 1997, 5-6, tradução da autora). O vazio, equivalente filmico do

building cut, opens up the view to the invisible, desvelando a lógica de reprodutibilidade infinita do sistema capitalista.



Imagem 3 – *Bingo/Ninths* (1974).

Um princípio similar rege os *building cuts* (‘cortes de edifícios’), realizados por Matta-Clark no quadro do projeto *Anarchitecture*, arquitetura que visa desconstruir as formas arquitetônicas. O prefixo ‘ana-’, ‘oposto’ ou ‘contrário’ em grego, remete para o conceito de “an-arqueologia” de Rudi Visker (1991, 298-319, tradução da autora). O conceito de Visker propõe uma releitura da ‘arqueologia’ do conhecimento foucauldiana (Foucault 1969), releitura retomada por Siegfried Zielinski através da noção de “an-arquivo” (2008, tradução da autora), um método que aposta em estratégias combinatórias suscetíveis de suprimir o princípio de autoridade do arquivo (Derrida 1995). Entre 1971 e 1978, Matta-Clark abre fendas e recorta edifícios devolutos inteiros em diversas cidades. Muito embora conte com o apoio de um conjunto de colaboradores responsáveis pela realização de funções técnicas ligadas aos processos de construção e desconstrução, o artista não deixa, contudo, de embater – por vezes, com o próprio corpo – contra as estruturas arquitetônicas, o seu suporte de

produção artística. As técnicas de perfuração, de produção de vazio, profanam o princípio arquitetural e suprimem os valores de autoridade e lugar, domiciliação, que emanam das estruturas arquitetônicas. Através de um princípio de circulação, contrário a toda fixidez, a obra de Matta-Clark oferece uma nova percepção dos edifícios e das suas coordenadas espaciais. Em *Bingo/Ninths* (1974), *building cut* realizado em Niagara Falls, o artista-produtor corta e divide uma casa em nove partes idênticas. Como habitualmente, as operações realizadas são documentadas num filme dotado de uma grande inventividade formal – nomeadamente, no que respeita à utilização do zoom ótico. O filme é um objeto artístico a pleno título com respeito à obra homónima primeira (Imagem 3).

Em 1975, Matta-Clark realiza um *building cut* na rue Beaubourg, em Paris, ao lado do Centro Pompidou ainda inacabado. *Conical Intersect* constitui uma declaração política relativa à renovação urbanística do Bairro Les Halles. O processo de perfuração, a produção de uma fenda, inspira-se no filme de luz sólida de Anthony McCall *Line Describing a Cone* (1973). Uma vez mais, Matta-Clark serve-se da câmara para operar passagens dinâmicas: entre o corpo e a cidade, o dentro e o fora, o olhar do artista e a perspetiva dos transeuntes. A câmara devém um *passeur* entre o interior e o exterior, apontando para a força construtiva da destruição e para a entropia dos sistemas.

V

Apesar da fugacidade do seu período de produção artística, Matta-Clark alterou as estruturas existentes. Antes de mais, as estruturas, internas, dos edifícios em que interveio, mas também as estruturas percetivas e estéticas. Ao reinserir o trabalho – em particular, o trabalho industrial e artístico – no espaço da representação, a obra de Matta-Clark imbrica-se numa genealogia que, no cinema, se inicia com os Irmãos Lumière, prossegue com o Movimento Documentarista Britânico, o filme industrial e o cinema militante e engajado e desemboca, entre outros possíveis exemplos, em Harun Farocki e Sharon Lockhart. Paralelamente, Matta-Clark opta por processos de produção artística que, pela sua singularidade, contrariam a divisão capitalista clássica do trabalho e contribuem para desaurificar (Benjamin 2011) – e desmaterializar – a obra de arte e o objeto cinematográfico. Através de uma trajetória da vida para a arte, utilizando o próprio corpo como material de criação e montagem, Matta-Clark suprime e realiza a arte no mesmo movimento, deslocando a relação entre a esfera estética e a sociedade. A

sua *praxis* artística aproxima-o da figura benjaminiana do autor como produtor. No ensaio *O Autor como Produtor*, Benjamin define essa figura pela sua capacidade para colocar em prática uma dialética tripla: uma dialética das formas, o que pressupõe uma relação inerente – ainda que não imediata – entre a função (“a tendência política da obra”, Benjamin 2003: 123-124, tradução da autora) e a forma do objeto artístico; uma dialética das técnicas, isto é, dos modos operatórios de produção; por fim, uma dialética das funções, princípio que Benjamin elabora a partir da noção brechtiana de “mudança de função” (*Umfunktionierung*, Brecht 1985, tradução da autora) e ilustra através da prática da montagem. Atravessada por e colocando em prática esta tripla dialética, a obra de Matta-Clark, de que este texto proporciona apenas um breve panorama, permite repensar a relação entre estética e política: neste quadro, a dimensão política da arte não seria puramente imanente ou formal, não residiria unicamente na sua função, nem constituiria simplesmente um reflexo da realidade ou um efeito do conteúdo na sua relação com uma exterioridade determinada. A própria realidade seria dada como um problema, ao mesmo tempo que como um campo tensional a transformar. A esta luz, a dimensão política da arte residiria na forma, emergindo dos modos operatórios de produção, como expressão de um conteúdo e busca de um fim: a emancipação em sentido lato (estético, político, perceptivo, cognitivo).

BIBLIOGRAFIA

- Albéra, F. 2005. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Baudelaire, Ch. 2010. *Le Peintre de la vie moderne*. Paris: Fayard/Mille et une nuits.
- Benjamin, W. 2003. *L'auteur comme producteur*. Em W. Benjamin, *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique Éditions.
- Benjamin, W. 2011. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia.
- Brecht, B. 1985. *The Messingkauf Dialogues*. Londres: Methuen Drama.
- Bürger, P. 2013. *Théorie de l'avant-garde*. Paris: Saggio Casino.
- Debord, G. 1992. *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Delahaye, M. 1968. *La maison brûle. Entretien avec Robert Kramer*. *Cahiers du Cinéma*, 205, 51.
- Derrida, J. 1995. *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- Einstein, C. 2003. *Georges Braque*. Bruxelas: Éditions La Part de l'Œil.
- Eisenstein, S. 1976. *La Non-indifférente nature*. Paris: Union générale d'éditions.
- Epstein, J. 1975. *Écrits sur le cinéma*. Seghers: Cinéma club, v. II.
- Foucault, M. 1969. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Goldmann, L. 1986. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.

- Jameson, F. 1992. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*.
Bloomington, IN & Londres, UK: Indiana University Press & BFI Publishing
- Kimmelman, M. 2007. *Cross Sections of Yesterday*. The New York Times.
- Lukács, G. 1968. *Histoire et conscience de classe*. Paris: Flammarion.
- Lukács, G. 2012. *La théorie du roman*. Paris: Gallimard
- Marx, K. 2008. *Introduction à la critique de l'économie politique*. Paris: L'Altiplano.
- Moure, J. 1997. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Rocha, G. 2004. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Sanjinés, J. 1979. *Teoría y práctica de un Cine junto al pueblo*. Cidade do México: Siglo XXI Editores.
- Visker, R. 1991. *Foucaults Führungszeichen einer Gegenwissenschaft*. Em F. Ewald & B. Waldenfels (Eds.), In *Spiele der Wahrheit, Michel Foucaults Denken* (pp. 298-319). Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Warburg, A. 2012. *L'Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Écarquille.
- Wollen, P. 2004. *The Two Avant-Gardes*. Em Ph. Simpson, A. Utterson e K. J. Shepherdson (Eds.), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 127-137). London e Nova Iorque: Routledge.
- Zielinski, S. 2008. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge e Londres: MIT Press.

CINEMA E EDUCAÇÃO

PALAVRA DE PROFESSOR:
O SENTIDO DO EDUCATIVO NO CINEMA PRODUZIDO PELO
INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA EDUCATIVO NO BRASIL

Marcio Blanco¹

Resumo: A criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em 1937, primeiro órgão federal responsável por produzir e fornecer filmes educativos às escolas brasileiras, é precedida por um conjunto de discursos que conferiam uma ambiguidade ao cinema, fruto de seu duplo estatuto: filme e dispositivo. Ao mesmo tempo que ele poderia ser um agente perturbador da formação sadia das crianças, também poderia agir como fonte de educação científica e patriótica. Esses discursos estão imbuídos de uma crença nos poderes miméticos da imagem e do som em relação aos objetos que representam. Neste sentido se atribuía como qualidade educativa desse cinema a apreensão de fenômenos que já haviam sido descritos e explicados pela ciência.

Apesar dessa tônica, ao analisar o modo de produção e uso do filme *Músculos Superficiais de um Homem* (1936), um dos primeiros filmes educativos do INCE, verifica-se como o sentido conferido pelo professor à obra é tão ou mais importante que o uso da narrativa oral incluída em sua banda sonora. O número crescente de filmes mudos produzidos em detrimento do filme sonoro e a confecção de fichas explicativas que acompanham as obras demonstram isso. Entendendo a obra cinematográfica como um tipo de manifestação que regula a relação entre o visível e o dizível (Rancière 2012) essa prática demonstrava que aquilo que se considerava educativo no cinema produzido pelo INCE não dependia intrinsecamente de suas imagens e sons mas residia também na regulação da relação entre filme e observador sob um mesmo dispositivo normativo, onde a palavra do professor se fazia imprescindível.

Palavras-chave: Cinema; Educação; Cinema Educativo; Representação.

Contacto: marcio_blanco@hotmail.com

Introdução

Em um artigo publicado em maio de 1925, na Folha de São Paulo, intitulado “O cinema e a infância”, o seu autor relata um episódio do dia anterior em que ele e um amigo observam e comentam a saída de um grupo de crianças de uma sala de cinema. Um deles supõe que o grupo acabou de assistir a uma “fita de crime ou

¹ Doutor na linha de pesquisa Tecnologias de Comunicação e Cultura com área de concentração em Comunicação Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Diretor da Associação Imaginário Digital e idealizador do Festival Visões Periféricas.

Blanco, Marcio. 2020. “Palavra de professor: O sentido do educativo no cinema produzido pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo no Brasil”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 314-323. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

aventura de americanos, galopadas através dos morros escavados” e, em seguida, conclui em tom condenatório:

“imagine você se todas essas crianças, que amanha [...] será a nossa mocidade e depois de amanha [...] estará agindo e pensando, se desse coisa melhor do que os crimes e aventuras de que é feita, na maior parte, a cinematographia norte-americana” (Carnet 1925, 4).

A conversa continua com o responsável pelo artigo defendendo que as crianças deveriam ser protegidas desse tipo de fita e que “se o povo gosta dessas coisas que as tenha” (Carnet 1925, 4). O artigo termina com uma exortação ao papel que o cinema poderia desempenhar na educação: “Realmente é um caso a estudar. Mas o que mais me preocupa é perdermos o magnífico auxílio que o cinema pode dar à educação, assim em espetáculos públicos e nas escolas” (Carnet 1925, 4). Neste artigo a ambiguidade a respeito dos possíveis usos e influências na formação de crianças e jovens é conferido pelo duplo estatuto do cinema: ao mesmo tempo que cinema é filme e nesse estatuto recai a desconfiança em relação à cinematografia norte-americana, ressalta-se os possíveis benefícios do cinema enquanto dispositivo de educação nas escolas.

Em exposição de motivos redigida por Gustavo Capanema em 1936 ao presidente Getúlio Vargas, o então Ministro da Educação e Saúde afirma que não é mais aconselhável demorar mais tempo na criação de um órgão sistematizador do cinema educativo. Ele argumenta que por toda parte, no território nacional, os educadores já se convenceram das vantagens de utilizá-lo, nem sempre encontrando a necessária assistência técnica por parte do Estado. Após alguns anos de gestação nasce o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), através do Art. 40 da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que o subordinava diretamente ao Ministério da Educação e Saúde.

A criação do INCE, primeiro órgão federal responsável por produzir e fornecer filmes educativos às escolas brasileiras, é precedida por um conjunto de discursos no campo da educação acerca dos possíveis efeitos do cinema na formação de crianças e jovens. Esses discursos estão imbuídos de uma crença nos poderes miméticos da imagem e do som em relação aos objetos que representam. Neste sentido se atribuía

como qualidade educativa desse cinema a apreensão de fenômenos que já haviam sido descritos e explicados pela ciência.

Apesar dessa tônica, ao analisar o modo de produção e uso dos primeiros filmes educativos do INCE verifica-se como o sentido conferido pelo professor à obra é tão ou mais importante que as imagens e o uso da narrativa oral na banda sonora dos filmes. O aumento da produção de filmes mudos produzidos pelo INCE entre 1936 e 1938 – mesmo passados sete anos que o cinema sonoro chegara ao Brasil² – dão a entender isso. *Músculos Superficiais de um Homem* é um dos filmes silenciosos produzidos nesse período e que integrava a série destinada às escolas. O discurso que justifica seu modo de produção demonstra que aquilo que se considerava educativo no cinema produzido pelo INCE não residia intrinsecamente em suas imagens e sons mas na regulação da relação entre filme e observador sob um mesmo dispositivo normativo, onde a palavra do professor se fazia imprescindível. Entenda-se dispositivo como os múltiplos processos que se expressam nos modos de relacionar cinema e educação também implicados nos processos de subjetivação dos indivíduos envolvidos neles, como define Agamben:

“qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (2009, 40).

Cinema educativo e ciência: vencendo distâncias

Os discursos dos que defendem o uso educativo do cinema nas escolas do país admitem que o filme comercial dedicado às massas possui um caráter instrutivo, mas perseguem em seus textos a construção de um campo teórico e prático onde se delimite as diferenças entre um cinema que possa ser considerado educativo e o cinema de entretenimento. De um modo geral, no campo da educação, os textos são atravessados pelas ideias em voga da Escola Nova³ e que estão reunidas nas publicações da revista que leva o mesmo nome desse Movimento. Embora cada um de

² O primeiro filme sonoro exibido no Brasil foi *Acabaram-se os Otários* (1929), de Luiz de Barros.

³ Movimento que reivindicava reformas no sistema educacional brasileiro e cujos princípios estão resumidos no *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, lançado em 1932. Quando o manifesto é lançado o cinema já era objeto de reflexão por parte de alguns educadores e integrantes do movimento como Jonathas Serrano³, Francisco Venâncio Filho, Canuto Mendes, Anísio Teixeira, Lourenço Filho.

seus autores fale da relação entre cinema e educação a partir de suas próprias experiências profissionais e trajetórias, um princípio geral do Movimento atravessa todos os discursos: a centralidade da ciência na renovação da educação brasileira. Afirmando que essa sociedade é resultado de progressos materiais alcançados por meio da ciência, os educadores da Escola Nova procuram impregnar o processo pedagógico de um *modus operandi* trazido do campo científico. Nesse sentido a observação é considerada o princípio essencial.

“O ponto de partida, na escola nova, é sempre a observação. É um princípio essencial. O professor começará por ensinar o aluno a “observar”, pondo-o em contacto constante com as coisas e os factos, despertando-lhe o sentido, desenvolvendo-lhe a capacidade de observação. As excursões escolares (a fabricas, a officinas, aos jardins botanicos, à lavoura, etc.), os museus e **o cinema educativo** [grifo meu], constituem outros tantos meios de abrir à actividade inquieta do aluno novos campos de observação”⁴.

Dentre os atributos conferidos pelos escolanovistas ao cinema educativo, a capacidade de vencer distâncias é destacada, como se pode ver no trecho citado, onde o cinema educativo é equiparado às excursões como um meio de observação direta. Em outro artigo, *O Cinema Educativo* – escrito em 1931 por Jonathas Serrano e Francisco Venâncio, professores do Colégio Pedro II e da Escola Normal do Rio de Janeiro – é colocado como objetivo da educação “tornar cada vez menor a refração entre o que a escola ensina e o que a vida mostra” (Serrano; Venâncio 1931, 166).

Dentro de uma certa concepção de ciência, os fenômenos descritos por ela em condições controladas ficavam restritos à observação dos cientistas, às publicações científicas e aos livros didáticos. O cinema é enxergado desde o início como um auxiliar do professor para ampliar o alcance e a influência das experiências científicas. Apesar do entusiasmo com a capacidade de a imagem vencer distâncias, no mesmo texto Serrano e Venâncio alertam que existem uma série de condições que devem ser reunidas para que o cinema educativo atinja seu propósito:

⁴ Programmas..., 1931, 203-204

- “a) aparelhos: typos, vantagens e inconvenientes de cada typo, conforma a finalidade visada, preços, facilidade de manejo e transporte, etc;
- b) filmes: aquisição, aluguel, produção, adaptação aos diferentes cursos, distribuição regular pelas escolas;
- c) programas: seleção dos filmes, organização de series, adaptação ou redução de películas, etc..
- d) orientação do professorado no manejo e utilização dos aparelhos: escolha dos operadores, conservação e reparo das machinas, cuidados com as películas, possibilidades e filmagem directa, revelação, redação de legendas, etc.. etc..” (Serrano; Venâncio 1931, 161).

Para aplicação do cinema à educação nacional cumpre resolver toda uma série de problemas preliminares. Serrano e Venâncio fazem ver que o sentido do educativo no cinema não é intrínseco à imagem. Embora eles entendam a sua força sugestiva, há uma clara percepção de que aquilo que pode ser chamado de educativo no cinema não se constitui tão somente pela relação entre a forma cinematográfica e os fenômenos comprovados cientificamente. O sentido do educativo no cinema vai depender de uma série de fatores que estão no seu entorno, que são anteriores e concomitantes ao momento em que o filme educativo atinge o seu público. Entre esses fatores se encontra a palavra do professor.

Quando o cinema entra na escola ele se torna mais um componente dentro da organização escolar composta por currículo, disciplinas, tempo e espaço de aula, testes, progressões de níveis, etc... Essa organização, em última instância, regula a distribuição de papéis e lugares de fala em sala de aula, indispensável para produzir o efeito de realidade da tecnologia escolar. Assim, a palavra do professor possui um papel fundamental nessa operação, pois ela organiza e dá sentido aos fenômenos do mundo. Existe, portanto, uma política e uma estética no modo de organização escolar. A reflexão que os educadores fazem em relação aos possíveis malefícios do cinema possui um fundo moral que guarda relação com o seu potencial narrativo, mas é, sobretudo, um receio em relação à sua autonomia narrativa.

Os primeiros vinte anos de desenvolvimento da forma cinematográfica apontaram diversos caminhos. O que se tornou hegemônico foi aquele que melhor soube assimilar a cultura letrada escolar sem exigir do espectador o mesmo esforço

envolvido no desenvolvimento da leitura e da escrita. Essa foi a vantagem que o cinema norte-americano obteve em relação a outras cinematografias. Como diria McLuhan, “o filme, seja em forma de rolo, seja em forma de roteiro ou script, está perfeitamente entrelaçado com a forma do livro” (McLuhan 1964, 321). Essa autonomia narrativa da obra cinematográfica passa a ser vista com receio por educadores pois a imagem não dependeria mais da palavra autorizada da instituição escolar para ser legitimada. É neste sentido que os discursos a respeito do cinema educativo se revestem de um cuidado com a cultura escolar, com a sua organização, mas principalmente com a relação entre professor e aluno que o filme irá mediar. Isso terá implicações nas decisões técnicas que Roquette Pinto tomará em relação aos primeiros filmes produzidos pelo INCE.

“O film falado pelo professor é o melhor”

Em seu relatório⁵ a respeito do Cinema Educativo no Brasil, redigido em novembro de 1938, Roquette Pinto define assim a produção do INCE feita até aquele momento:

“a) – Films escolares, de 16m/m, silenciosos e sonoro;

b) – Films populares, sonoros, de 35m/m.

Os primeiros destinados a circular nas escolas e institutos de cultura, classificados de acordo com o grau de ensino; os segundos destinados a circular nas casas de exibição publica de todo o pais” (Pinto, 1938).

O final do relatório traz uma lista de todos os 58 filmes escolares em 16mm produzidos e adquiridos até aquele ano. Entre os filmes escolares produzidos está *Músculos Superficiais do Homem* (1936), com 3 minutos de duração. Usado para ilustrar cientificamente aspectos da fisiologia humana, o filme mostra um homem vestindo apenas um calção e mostrando, por meio de cuidadosos movimentos corporais, as extensões musculares de várias partes de seu corpo: braço, tronco, abdômen, costas, pernas. Esses filmes eram acompanhados de uma ficha explicativa para auxiliar os professores. As fichas trazem explicações que não se encontram nos filmes e que serviam para auxiliar os professores, que poderiam utilizá-las enquanto o

⁵ Histórico do cinema educativo no Brasil, 1938. Faz parte dos documentos do INCE nos arquivos do CPDOC. GC g 1935.00.00/2.

filme fosse projetado, ou depois de sua projeção. Os filmes poderiam ser vistos sem explicação mas para que eles obtivessem o efeito desejável pelo INCE, o significado de suas imagens precisaria ser apoiado pela palavra do professor. Isso expõe toda a maquinaria envolvida na produção de conhecimento na escola.

Em entrevista dada para a uma publicação de 1944 inteiramente dedicada ao INCE, Roquette Pinto defende a inconveniência do uso da legenda nos filmes⁶ e, ao ser questionado como a criança poderia entender uma cena se não lhe for explicada a legenda, oferece a ficha como solução.

“Pode sim! A questão está em preparar-se de forma inteligente o filme, que antes de tudo deve ser nítido, claro e lógico. Os filmes do Instituto ou levam êles mesmos a fala ou são acompanhados de discos ou, ainda, são explicados pelo professor. Se o filme não é sonorizado, nós o fazemos acompanhar de um roteiro, em folheto à parte. Se o professor sabe mais do que está no texto dêsse roteiro, melhor! Se sabe menos, então transmite aos alunos o que leu. Muito simples!” (INCE 1944).

O primeiro filme sonoro⁷ editado pelo INCE foi o *O Dia da Pátria* (1936). Também foi o primeiro feito em 16mm no Brasil, o que é considerado por Roquette Pinto um grande avanço para o cinema educativo. Ainda que tenha se equipado para produzir filmes sonoros, o INCE seguiu produzindo filmes silenciosos pelo menos até 1938, como consta no relatório sobre o cinema educativo no Brasil, que traz no final uma relação estatística anual de filmes silenciosos e sonoros editados e adquiridos pelo INCE. Enquanto o acervo de filmes sonoros diminui ao longo de três anos (1936: 11; 1937: 10; 1938:3), o de filmes silenciosos aumenta consideravelmente (1936: 27; 1937: 35; 1938: 58).⁸ Apesar de o cinema sonoro já ser uma realidade nas salas comerciais do país desde o início da década, um dos fatores que contribui para que o INCE siga investindo no formato silencioso é a resistência dos professores em relação

⁶ No relatório sobre cinema educativo na Europa (1937) Roquette Pinto escrevia sobre as legendas “Também discutida questão das legendas (‘Discadalia’, dos italianos) vamos procurando seguir antes os norte-americanos. Pensamos que o film educativo ideal fala por si mesmo; não precisa letreiros, que desviam a atenção”.

⁷ O cinema sonoro surge nos EUA em 1927 e chega ao Brasil em 1929.

⁸ De acordo com o relatório Histórico do cinema educativo no Brasil, de Roquette Pinto, 1938, CPDOC, GC g 1935.00.00/2.

ao cinema sonoro, uma vez que a narração dos filmes, substituindo a explicação de professores, colocaria em cheque o seu papel na educação dos alunos. O próprio Roquette Pinto dá indícios desse cuidado, quando conclui, no relatório de 1938, que “o resultado geral é que o film falado pelo professor é o melhor. Em seguida o film-som. O film silencioso no fim. O INCE aconselha isso mesmo” (Pinto, 1938).

Outros teóricos do cinema educativo viriam a se ocupar do papel do professor nesse contexto. Levando em conta a forte influência que a educação exerce na política governamental na década de 30, é natural que seus defensores tenham um cuidado no momento de avaliar o nível de interferência que o filme terá na relação entre professores e alunos. É assim que Canuto alerta:

“O cinema substitui as descrições verbais ou escritas de quaisquer figuras concretas de coisas, fatos ou fenômenos. Embora o faça com indiscutível superioridade, porque é o melhor processo de representação das imagens, ainda não exclui a necessidade da palavra do professor [...] Mesmo quando se trata de fita sonora. A palavra do mestre completa, aí, o valor das vistas, sons, fala, da tela, [...] tornando-as mais passíveis de assimilação e mais favoráveis a ulteriores e produtivas abstrações individuais. Apenas, no cinema há menos que completar” (Canuto 1931, 190).

Por sua vez, o texto de Serrano e Venâncio (1931) traz uma série de limites a respeito do uso do cinema educativo, entre eles o fato de que o filme deve ser curto e por isto sacrificar “tudo que é do domínio da palavra” (1931, 164).

Na base dessa preocupação de que o cinema educativo não substitua o professor está a consciência da importância deste último no bom desempenho da tecnologia escolar. A escrita e a leitura, como técnica cultural, são inteiramente dependentes de formas de treinamento especializado. A ampla circulação de publicações impressas após o século XV fez surgir toda uma economia em torno da escrita. A escola passa a ter como prioridade a formação de leitores, função indispensável na consolidação dos estados nacionais nos séculos XVIII e XIX. É muito significativo que nesse período os textos científicos passem a ter um caráter de anonimato no ambiente escolar pois a figura do mestre/professor se torna relevante na organização, tradução e transmissão do conhecimento científico. Como afirma Rancière:

“Na oposição sublinhada entre a voz viva e a escrita morta, é preciso reconhecer uma oposição mais essencial entre dois modos de circulação dos enunciados: um enunciado acompanhado e um enunciado livre. O enunciado acompanhado – socorrido, explicado, conduzido do ponto de partida ao ponto de destino pelo dono – é, como se sabe, a matriz de qualquer pedagogia.” (Rancière 1995, 8-9).

Assim como a imagem, a palavra cumpre o papel de trazer para perto aquilo que está distante no tempo e no espaço, mas antes de ser instrumento de poder ou via real de saber, ela é “coisa política porque seu gesto pertence à constituição estética da comunidade” (Rancière 1995, 7). À medida que um certo modelo de cinema se torna hegemônico, no início do século XX, ele passa a ameaçar a hegemonia da comunidade escolar como guardiã e transmissora do conhecimento científico. A palavra que, até então, era de domínio da escola, passa a ser de domínio do cinema.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 2009. *O que é o contemporâneo*. Chapecó: Editora Argos.
- Canuto, Joaquim. 1931. *O cinema na educação*. Revista Escola Nova, V. III, N. 3.
- Carnet. 1925. *Cinema e infância*. O Estado de S. Paulo, 4, 25 mai.
- Crary, J. 2013. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify.
- Filho, Lourenço. 1931. *O cinema na escola*. Revista Escola Nova, V. III, N. 3.
- INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo. 2019. Entrevista dada à publicação. CPDOC. GC-1255f. 1944. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/GC/impresso/instituto-nacional-de-cinema-educativo-i-n-c-e>. Acesso em 25 de Março 2019.
- Pinto, Roquette. 1938. *Histórico do cinema educativo no Brasil*. Em Documentos sobre o Instituto Nacional de Cinema Educativo. CPDOC, GC g 1935.00.00/2. 1938. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/GC/textual/documentos-sobre-o-instituto-nacional-de-cinema-educativo-ince-estao-incluidos-o-projeto-que-organiza-o-ince-o-projeto-de-regulamento-a-organizaca>. Acesso em 25 de Abril 2019.
- Programmas das Escolas do Districto Federal. 1931. Revista Escola Nova.
- Rancière, Jaques. 1995. *Políticas da Escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34.
- Serrano, Jonathas; Venâncio, Francisco. 1931. *O cinema educativo*. Revista Escola Nova, V. III, N. 3.

FILMOGRAFIA

Mauro, Humberto. 1936. *Músculos superficiais do homem*. INCE.

EXPERIÊNCIAS COM CINEMA E EDUCAÇÃO E A CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS AUDIOVISUAIS PARTICIPATIVAS

Maria Beatriz Colucci¹ & Moema Costa Nascimento²

Resumo: Este trabalho discute os processos participativos na construção das narrativas audiovisuais produzidas por estudantes da rede pública do estado de Sergipe, Brasil, durante os anos de 2016 e 2017, no projeto de extensão “Fotografia, vídeo e identidade social”. Para tal, problematiza as experiências coletivas de criação audiovisual, recorrendo às reflexões de Alain Bergala (2008), Daniel Meirinho (2016), dentre outros. A análise das imagens e narrativas indica que o desenvolvimento do projeto possibilitou aos participantes aprofundarem a reflexão sobre suas identidades, relações sociais e afetivas e seus lugares de pertencimento, o que evidencia a importância da experiência estética e criativa com as imagens no contexto da educação contemporânea.

Palavras-chave: Fotografia; Cinema; Processos Participativos; Narrativas Audiovisuais; Educação de Jovens e Adolescentes.

Contacto: biacolucci@gmail.com, poemapictures@gmail.com

Introdução

Este artigo investiga as relações entre o audiovisual e a educação, discutindo os métodos colaborativos nas experiências de produção de imagens com jovens e adolescentes. Como objeto de análise escolhemos as narrativas audiovisuais produzidas no projeto de extensão “Fotografia, vídeo e identidade social”, realizado em 2016 e 2017 junto a estudantes do 9º ano do ensino fundamental e do 1º ano do ensino médio da Escola Estadual Armindo Guaraná, no bairro Jardim Rosa Elze, em São Cristóvão, Sergipe (BR). Tal projeto, vinculado ao Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (Lappa), do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe (UFS), orientou, por meio de minicursos e oficinas, produções fotográficas e videográficas sobre o cotidiano e a vivência dos participantes. As atividades de criação audiovisual foram realizadas nos laboratórios do Departamento

¹ Docente do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Sergipe e coordenadora do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais; doutora e mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (SP), graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (MG).

² Mestranda em Estudios Internacionales de Paz, Conflictos y Desarrollo pela Universitat Jaume I/Espanha, pós-graduada em Desenvolvimento Pessoal e Resolução de Conflitos, graduada em Comunicação Social/ Rádio e TV pela Universidade Federal de Sergipe (SE).

de Comunicação Social/UFS, nas dependências da escola, e em práticas externas no bairro e no centro histórico de São Cristóvão. Os exercícios de criação cinematográfica, realizados de janeiro a abril de 2017, contaram com a parceria do projeto “Nordeste de Invenção: interlúdios de cinema, educação e direitos humanos”.³

Levando em conta as potencialidades da criação audiovisual, especialmente se consideradas as possibilidades de reflexão e criação dentro de ambientes escolares, e o caráter interdisciplinar da fotografia e do cinema, buscamos analisar as imagens resultantes da experiência, relacionando-as aos processos participativos que possibilitaram sua construção. Para isso dialogamos, dentre outras, com as reflexões propostas por Alain Bergala (2008), sobre as experiências com audiovisual na educação, e por Daniel Meirinho (2016), sobre as identidades juvenis e a fotografia participativa. Para análise das imagens e avaliação qualitativa do projeto, levamos em conta os depoimentos dos participantes, por meio de entrevistas individuais e de grupo focal, técnica aplicada ao final das atividades que tomou como referência os estudos de D. Morgan (1997), a partir da discussão de Marques e Rocha (2006). Também foram consideradas as reflexões de Sylvia Novaes (2012) e o relatório final do projeto de iniciação científica que analisou, em 2017, a experiência realizada (Colucci *et al.* 2017).

Educação audiovisual: autorrepresentações e construções participativas

Nosso objeto de estudo reflete um contexto de experiências significativas de criação audiovisual junto a escolas e movimentos sociais brasileiros, desde o início do século XXI, considerando o maior acesso aos equipamentos digitais e as facilidades de gravação de imagens. Isso contribuiu para que os indivíduos, no mundo contemporâneo, se tornassem sujeitos de suas histórias, ou espectadores e produtores de suas próprias mensagens. O conceito de autorrepresentação surge, então, como uma forma legítima de representar uma auto-imagem de si mesmo e do mundo. Ao problematizar as autorrepresentações ressaltamos também as identidades culturais e o fato de não podermos mais falar de uma identidade única e coerente, mas de identidades híbridas e até contraditórias, como observaram Colucci e Anjos (2014, 135) com base nos conceitos de Stuart Hall (2004). Concordamos que as narrativas construídas em redes de

³ Este projeto participou de edital nacional e obteve apoio de um projeto nacional, o “Inventar com a Diferença” (2017), iniciativa da Universidade Federal Fluminense (UFF) que apoiou projetos de oficinas de produção de vídeo, fotografia e som em torno da temática do cinema e dos Direitos Humanos. Em Sergipe, o “Nordeste de Invenção” atuou em três escolas públicas da periferia e do interior do Estado.

apoio, nas associações civis, em escolas de audiovisual e demais instituições de ensino, “permitem interpretar, avaliar e criar experiências reflexivas críticas a partir da relação entre os diferentes saberes” (Colucci e Anjos 2014, 137).

Para Lins e Mesquita, esses processos de construção da comunidade sobre sua realidade se configuram como experiências singulares, pois possibilitam apresentar novas representações dos indivíduos de um modo geral “apartados (por sua situação social) dos meios de produção e difusão de imagens” (2008, 38). Nessa construção, destaca-se a importância de compartilhar as representações, de criar discursos coletivos, em que identidades e experiências sejam mediadas, narradas e construídas em “espirais de representação e intertextualidade” (Shohat e Stam 2006, 451).

Os processos de criação artística (fotográfica e cinematográfica) podem ser vistos também como processos de educação audiovisual, em sentido amplo. Este argumento, tomado do campo interdisciplinar do cinema e da educação, contribui para a reflexão proposta por este artigo, que analisa uma experiência em que mais que o resultado, importam as vivências do processo de construção da narrativa, consideradas autorrepresentadas por terem sido criadas por jovens e adolescentes de um mesmo grupo social.

Para abordar as reflexões de Daniel Meirinho (2016) sobre as identidades juvenis e os trabalhos de construção participativa de imagens, partimos de Blackman e Fairey (2007) que definem a fotografia participativa como uma técnica fotográfica onde as câmaras são confiadas a pessoas da comunidade de forma que possam agir como documentaristas, além de potenciais catalisadores de ação social e mudança.

“O método usa do imediatismo da imagem visual e das histórias que a acompanham para fornecer e promover um meio eficaz de compartilhamento participativo e de conhecimentos para criar políticas públicas saudáveis” (Blackman e Fairey *apud* Meirinho 2016, 15).

Nesse sentido, o modo como nos apropriamos das imagens pode redefinir os modos de ver e de ser visto, bem como o modo de compreendermos os *media*, ou mesmo de reinventá-los.

Uma outra questão proposta por Meirinho (2016) e que diz respeito especificamente ao grupo de jovens e adolescentes, que constituiu o público-alvo

desse projeto de extensão. A construção participativa e coletiva de imagens tem um sentido especial para este grupo, pois, como explica o autor:

“Na juventude, os indivíduos valorizam e moldam os seus sentimentos através de relações intrapessoais e interpessoais, no confronto com outros ‘iguais’ e na formação dos seus grupos. A necessidade de dividir suas angústias e padronizar suas atitudes e ideias faz do grupo um espaço privilegiado, pois nele se pode encontrar uma uniformidade de comportamentos, pensamentos e hábitos” (Meirinho 2016, 63-64).

Para discussão sobre o papel pedagógico e transformador da criação audiovisual buscamos as reflexões propostas por Alain Bergala (2008). Podemos pensar então a produção audiovisual como a marca final de um processo criativo, conforme observa Bergala, lembrando as dificuldades do ponto de vista pedagógico:

“Pensar o filme como a marca de um gesto de criação. Não como um objeto de leitura, decodificável, mas, cada plano, como a pincelada do pintor pela qual se pode compreender um pouco seu processo de criação.” (2008, 33-34)

Sobre o objeto de estudo: contextos e processos

Para análise das narrativas audiovisuais produzidas pelo projeto de extensão “Fotografia, vídeo e identidade social tomamos o conceito de autorrepresentação de forma ampla, considerando que toda a produção resultante do projeto foi vista como possibilidade de exercitarem representações de si. Isso porque as imagens dizem respeito ao próprio grupo de participantes que possuem estreitos laços de identidade, seja pelos vínculos escolares, por morarem no mesmo bairro e possuírem idade próxima, entre 16 e 17 anos.

Também consideramos os dados resultantes da aplicação da técnica do grupo focal, como mencionado anteriormente, realizada com parte dos participantes ao término das atividades do projeto. O grupo focal, no sentido definido por Marques e Rocha, constitui atividade política cotidiana de “construção coletiva dos significados e

sentidos sociais que regem as relações entre sujeitos que, reflexivamente, trocam pontos de vista de modo a buscar entender o outro, a própria condição e seu lugar no mundo” (Marques e Rocha 2006, 40).

Faremos inicialmente um breve descritivo das atividades do projeto, com base no relatório final do projeto de iniciação científica realizado com estudantes de graduação em Cinema e Audiovisual/UFS e que refletiu sobre essa experiência de extensão. O projeto foi iniciado em janeiro de 2016, quando foram feitos os primeiros contatos, sendo que as aulas aconteceram semanalmente no contraturno escolar. Em dezembro de 2016, as imagens foram editadas, com a contribuição dos participantes, e apresentadas aos mesmos. Em janeiro de 2017, as imagens foram reunidas, impressas e expostas na escola, nas atividades de final de semestre, com a participação das famílias, quando os certificados do projeto foram entregues. De janeiro a abril de 2017, foram realizados os exercícios de criação cinematográfica, em parceria com o projeto ‘Nordeste de Invenção’. Ao final das atividades, foi realizada uma avaliação por meio de grupo focal que se configurou como uma entrevista coletiva, precedida por uma projeção das imagens e narrativas construídas durante o curso. O objetivo foi discutir os sentidos da experiência, além de gerar informações pertinentes para ajudar a pensar projetos futuros (Colucci *et al.* 2017, 03).

Assim, o projeto de extensão apoiou-se, sobretudo, na realização de aulas teóricas e oficinas práticas direcionadas à história da fotografia e aos elementos básicos da linguagem e da técnica fotográfica, além de técnicas específicas de edição. Os participantes tiveram, além das aulas específicas sobre a fotografia e o vídeo, discussões sobre outros temas, como gênero, cidadania e midiativismo. As atividades também envolveram a realização de dinâmicas de integração, como vivências teatrais, que contribuíram para que os alunos estabelecessem relações de confiança. Também tiveram destaque as oficinas e aulas práticas realizadas na escola, para cobertura de projetos de artes, além das práticas de fotografia *pinhole* e digital, estas feitas no bairro Rosa Elze e no centro histórico de São Cristóvão. A partir do conhecimento técnico do material fotográfico e das discussões propostas sobre a imagem,

“foram criadas condições básicas para que os participantes pudessem buscar formas de se expressar por meio de narrativas visuais, refletindo sobre como enxergam a si mesmos, o seu grupo social e a comunidade em que vivem” (Colucci *et al.* 2017, 03).

Sobre as narrativas audiovisuais construídas⁴

Na análise das construções narrativas produzidas pelo grupo identificamos, inicialmente, um número expressivo de imagens em que a câmera aparece no enquadramento, o que demonstrou a importância que davam ao domínio técnico do equipamento, um conhecimento considerado inacessível até então para o grupo (Colucci et al. 2017, 07). Assim, a apropriação dos conceitos técnicos e estéticos da fotografia trouxe certo empoderamento ao grupo, o que se evidenciou nas imagens em que aparecem fotografando ou carregando a câmera fotográfica (Imagem 1).



Imagem 1 – Presença da câmera, pose e identidade

⁴ As imagens e os depoimentos analisados pertencem ao acervo pessoal das autoras deste trabalho e ao grupo de pesquisa LAPP/UFES, sendo de autoria de professoras, monitores e participantes do projeto de extensão em estudo. Os depoimentos foram transcritos pelas autoras, também coordenadoras do projeto, tendo como material as gravações do grupo focal e entrevistas individuais.

De um modo geral, todas as imagens e narrativas analisadas evidenciaram que os alunos participantes assimilaram os princípios básicos da linguagem fotográfica, em imagens que destacaram elementos tais como enquadramento, molduras, contraluz, ângulos, primeiros planos e detalhes, etc. Podemos destacar isso através de um dos depoimentos:

“Quando você aprende a olhar a foto e o lugar de outra forma muda tudo. Agora eu olho o local que vai ficar, o ângulo, qual vai ser o sentido daquela foto. Não vai ser foto aleatória como a gente tirava. Vai ter um sentido, vai ter um propósito, vai ter uma reflexão” (Depoimento oral 2017).



Imagem 2 – Utopia e fusão de identidades (*motion blur*)

Para dialogar com a ideia de fotografia participativa e a construção de narrativas audiovisuais, destacamos as imagens produzidas conjuntamente pelo grupo no estúdio fotográfico, por meio de técnicas como o *light painting*⁵ e o *motion blur*⁶. A partir do

⁵ Técnica fotográfica que literalmente significa ‘pintando com a luz’ e é feita a partir de fontes luminosas em movimento, associadas à longa exposição à luz (baixas velocidades do obturador).

⁶ Técnica fotográfica que significa ‘movimento borrado’ e consiste em fotografar com baixa velocidade do obturador e objeto em movimento.

tema Utopia⁷, cada grupo buscou expressar em imagens um sonho ou desejo a ser produzido pelo grupo. A análise dessas imagens reforçou os sentidos de construção coletiva e manifestou a identidade do grupo. A imagem relacionada (Imagem 2, Utopia) foi feita com a técnica *motion blur* e mostra vários rostos em movimento, estando aberta a diferentes sentidos. Se sobressai a integração existente entre o grupo, que fica evidenciada na mistura das identidades que se fundem e não tem contornos definidos, o que também reforça, como abordou Meirinho (2016), o fato de as identidades juvenis buscarem no grupo a afirmação de suas individualidades.

Essas representações visuais participativas podem ter suas variáveis positivas, como observou Meirinho ao afirmar que a fotografia participativa possibilita que os adolescentes representem visualmente seus interesses e suas angústias diante de uma complicada fase de desenvolvimento identitário, “sendo a adolescência uma etapa da vida merecedora de interpretações mais pormenorizadas e que valorizem instrumentos linguísticos mais criativos e colaborativos” (Meirinho 2016, 315).



Imagem 3 – Anjos e demônios (*light painting*)

⁷ Fotografias e vídeos resultantes do projeto de extensão fizeram parte da exposição do evento ‘Incomunicações’, edição 2016, evento anual que reúne a mostra dos produtos audiovisuais produzidos nos cursos do DCOS.

As narrativas produzidas com a técnica do *light painting* também podem ser assim interpretadas. As fotografias produzidas com crianças menores, irmãos e parentes que participaram das sessões no estúdio, mostraram identidade de super-heróis e anjos. Como contraponto, temos a imagem selecionada (Imagem 3), que traz a representação de uma das adolescentes participantes como diabinho com uma auréola de anjo, o que indica que as identidades juvenis ainda mantêm relação com a infância. O fogo nas mãos também pode ser visto como elemento de protagonismo e empoderamento feminino.

Num sentido complementar, podemos analisar as imagens de poses e encenações presentes em muitas imagens do projeto em estudo. A pose atua como um reforço para construção de identidades e imagens positivas de si e do grupo e, por isso, podem ser vistas como documentais, pois, conforme Novaes (2012), sinalizam a construção de uma imagem que o fotografado quer exibir de si. A pesquisadora afirma que a pose e as encenações não diminuem o realismo da cena ou das pessoas fotografadas:

“Poses, uma roupa especial, arranjos de cabelo são índices importantes de como as pessoas querem que sua imagem seja vista pelos outros. Correspondem a uma construção de autoimagem que deveria ser de interesse ao pesquisador. Todo mundo quer ‘sair bem no filme!’” (Novaes 2012, 23).

Tal aspecto é evidenciado no depoimento de um dos participantes:

“A comunidade aqui sempre foi muito marginalizada, então a gente começou a olhar ela com outros olhos, até porque nós estamos inseridos nessa comunidade. Nós podemos registrar o lado bonito da comunidade, o lado que às vezes não é apresentado para quem tá dentro da faculdade ou quem é fora daqui da região. Mostrar que as pessoas são solidárias, mostrar que a comunidade pode agregar alguma coisa à sociedade ou à faculdade e que pode ter esse entrosamento entre as duas” (Depoimento oral 2017).

Ao analisar as experiências feitas a partir dos ‘dispositivos’ dos “Cadernos do Inventar”, vimos que os aspectos analisados em relação à imagem fotográfica se

aproximam dos resultados obtidos nas experiências de criação cinematográfica. No exemplo aqui analisado, referente ao dispositivo Minuto Lumière (Imagem 4), destacamos, além dos princípios de composição, a pose que os alunos fizeram na Biblioteca Central da UFS, entre estantes de livros que aparecem como um labirinto, em que eles se escondem e surgem em movimentos alternados do fundo para a frente do quadro, numa performance para a câmera que termina com o olhar enquadrando a câmera e o espectador, evidenciando aí a narrativa construída por eles.



Imagem 4 – Performance (Minuto Lumière)

Outro exemplo de criação audiovisual coletiva foi a realização do dispositivo denominado Filme-Haikai, em que os participantes, divididos em grupo, construíram narrativas visuais a partir de um poema haikai⁸ criado por eles. Na análise das narrativas e transcrição das entrevistas foram observados ainda temas recorrentes, como: reconhecimento da relevância da interdisciplinaridade do projeto; reconhecimento de uma melhoria na comunicação a nível interpessoal; ampliação do círculo social; consciência sobre o papel dos meios de comunicação na formação da opinião pública; reeducação do olhar sobre o mundo; aproximação em relação ao mundo universitário como incentivo e inspiração para seguir os estudos; necessidade de atuar politicamente pela igualdade de gênero e necessidade de ampliação do

⁸ Tipo de poema japonês (hai = brincadeira, gracejo; e kai = harmonia, realização).

programa de ensino de artes na escola, além da demanda de continuidade das experiências similares.

Considerações finais

Conforme discutimos, vivemos hoje um momento em que, considerando as facilidades do mundo digital, as comunidades e os cidadãos se apropriaram do fazer audiovisual, dominaram este fazer e questionaram representações sociais antes mais visíveis e dominantes. Com essa apropriação dos recursos tecnológicos, muitos puderam confrontar representações estereotipadas e determinar como pretendiam ser vistos. Nesse sentido, consideramos que o projeto analisado se inseriu no âmbito das experiências coletivas de criação audiovisual que entendem todo o processo de produção como possibilidade de construção compartilhada.

A reflexão da experiência permitiu relacionar os estudos teóricos à análise de narrativas visuais elaboradas de forma participativa. Dentre os impactos gerados por este trabalho destaca-se a produção de conhecimento sobre o campo da educação audiovisual e as alternativas para produções compartilhadas, envolvendo coletivos, comunidades e redes colaborativas.

Acreditamos na relevância dessa investigação porque ancorada na análise do processo de criação, suscitando um saber não apenas acessível pela análise dos resultados, mas pelo percurso da própria experiência e do discurso imagético e da fala produzida pelos participantes. Dessa forma, por ser uma experiência pedagógica, pressupõe que o resultado deve ser visto e apreciado coletivamente: o processo criativo com um rastro de aprendizagem e não como ênfase ao produto acabado.

BIBLIOGRAFIA

- Bergala, A. 2008. *A Hipótese-Cinema: pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Rio de Janeiro: Booklink - CINEAD-LISE-FE/UFRJ.
- Colucci, M. B., e Anjos, A. A. C. dos. 2014. *Luto como Mãe e as Políticas de Autorrepresentação no Documentário Brasileiro*. Quebrada? cinema, vídeo e movimentos sociais, vol. 6, 125-145.
- Colucci, M. B., Souza, K. de A., e Souza, A. C. R. de. 2017. *Narrativas de Autorrepresentação como Espaços de Educação Audiovisual e Visibilidade Social*. In *Relatório Final de Projeto de Pesquisa*. PIBIC UFS/FAPITEC-SE.
- Lins, C., e Mesquita, C. 2008. *Filmar o Real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Marques, C. S. M., e Rocha S. M. (2006). *A Produção de Sentidos no Contexto de Recepção: em foco o grupo focal*. Fronteiras. Ano 1 vol. VIII, p. 38-53.

- Meirinho, D. 2016. *Olhares em Foco: fotografia participativa e empoderamento juvenil*. Covilhã: LabCom.IFP.
- Novaes, S. C. 2012. *A Construção de Imagens nas Pesquisas de Campo em Antropologia*. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/viewFile/36791/23802>.
- Shohat, E. e Stam, R. 2006. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.

KANT Y MARX VAN AL CINE: LA FILOSOFÍA A TRAVÉS DE LA FICCIÓN FÍLMICA

Jesús Ramé López¹

Resumen: Cuando nos preguntamos por el porqué de la creación cinematográfica nos acercamos mucho al sentido de la filosofía, ya que las dos pretenden entender al ser humano. El filósofo se adentra en un tema recogiendo las respuestas que han dado otros y, sumando su propia reflexión, organiza su respuesta. Al igual que un montador hace una edición, que en muchas ocasiones, como en la filosofía, plantea más interrogantes que soluciones. Tanto el estudio clásico de la historia de la filosofía como temas más contemporáneos pueden ser herramientas entendidas desde el estudio cinematográfico de la teoría de los F. P. R. (Fragmentos Puestos en Relación) de Alain Bergala. Cuando hablamos, por ejemplo, del alma, podemos empezar con una secuencia de *Ghost* (Jerry Zucker, 1990) en la cual Sam (Patrick Swayze), muerto, ocupa el cuerpo de la médium Oda (Whoopi Goldberg) para poder abrazar y besar a su mujer Molly (Demi Moore). El carácter *logopático* del cine nos invita a utilizar también secuencias de producción *mainstream*, ya que el cine pone en juego una suerte de nuevos mitos, donde el carácter filmico de ejemplaridad de lo posible desarrolla nuevos repertorios para hacer filosofía. La educación es un acto comunicativo y el medio audiovisual tiene una gran capacidad de educar, por lo que la filosofía puede utilizar el cine como recurso de aprendizaje sin la necesidad de banalizar sus presupuestos.

Palabras clave: Cine; Filosofía; Educación.

Contacto: jesusrame@yahoo.es / jesus.rame@urjc.es

¿Qué relación tienen el cine y la filosofía?

En *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955), un falso reverendo, Harry Powell (Robert Mitchum), tiene tatuado en los nudillos las palabras *hate* y *love*. El personaje entrelaza sus dedos y mueve sus puños, de tal forma que va teatralizando la lucha entre el bien y el mal. En la portada de *La república de los fines* (Claramonte 2011), aparece una ilustración de la cara y los puños de Harry Powell en homenaje a la película que estamos analizando. El diseñador había sustituido las palabras *hate* y *love* por Kant y Marx. Ahora, se aludía a la tensión filosófica que siempre ha enfrentado al idealismo y al materialismo. Nos podemos imaginar a Robert Mitchum diciendo: “Cuando tienes claro que el mundo fenoménico kantiano es algo construido, de tal forma que lo que hay, el *noúmeno*, nunca podrá ser conocido, de

¹ Profesor e investigador en la Universidad Rey Juan Carlos (URJC). Doctor en Filosofía.

Ramé López, Jesús. 2020. “Kant y Marx van al cine: La filosofía a través de la ficción filmica”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 336-343. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

repente, Marx te dice que muy bien, pero que si los modos de producción cambian la sociedad cambia, con lo cual lo material define las formas de vida...”.

Esta secuencia imaginada puede explicar de qué modo trabajamos con las dualidades y le da una oportunidad a la idea, desarrollada por Merleau-Ponty, de *quiasmo*. Esta categoría nos “permite poner en juego la dualidad eludiendo el dualismo” (Claramonte 2016, 250). En los superhéroes, por ejemplo, dos personalidades se pueden desdoblar: “nos interesa Peter Parker porque es Spiderman y a la vez nos interesa Spiderman porque es Peter Parker” (Claramonte 2016, 251). Con este ejemplo nos dimos cuenta de que existía un vínculo entre cine y filosofía que podría desplegarse en la pedagogía de dicha disciplina.

La relación entre filosofía y cine se puede centrar en diferentes intereses. Podríamos investigar lo que han dicho los filósofos sobre el cine. Para Deleuze, la imagen en movimiento nos mostraría una visión indirecta del tiempo, de ahí que el cine se tenga que tomar como una realidad y no como un medio. El cine no es una representación porque es la puesta en juego del tiempo en sí. Otro filósofo y director, Jean Epstein, ya nos habló en los años 40 de la filosofía del cinematógrafo. De la misma forma que el telescopio nos proporcionaría una “filosofía del catalejo”, el cine nos da, en palabras de Berger, un nuevo modo de ver, es decir, una nueva filosofía. En esta idea también profundizó el filósofo húngaro György Lukács, que veía cómo lo cotidiano tomaba valor de forma artística a través de la imagen en movimiento y, así, “lo vivo de la naturaleza reciba forma artística: el murmullo del agua, el viento entre los árboles, el silencio de la puesta de sol y el bramido de una tormenta como procesos naturales se convierten en arte” (Lukács 2019, 162). Otros autores como Walter Benjamin o Edgar Morin también han trabajado esta idea del cine como filosofía. Más recientemente hemos visto cómo el filósofo Žižek utiliza el cine como fuente de reflexión filosófica. Revelador de este uso es el documental, *Guía de cine para pervertidos* (*The Pervert's Guide to Cinema*, Sophie Fiennes, 2006), donde el filósofo esloveno manifiesta que “el cine no nos dice qué desear, sino cómo desear”.

A veces la filosofía habla del cine indirectamente, ya sea a través de explicar la experiencia estética o el entendimiento de la realidad. Sería muy largo de desarrollar, por lo que el gesto indirecto del análisis del cine desde la filosofía lo podemos cristalizar en el mito de la caverna de Platón. Los prisioneros atados y sin poder moverse, como el espectador pegado su butaca, solo pueden ver las sombras de los objetos que son iluminados desde su espalda, de tal forma, que solo observan este

reflejo. Esa sombra es como nuestra luz en el cine, que llega desde nuestra espalda para proyectar en la pantalla, de modo que cuando salimos de nuestra caverna-cine nos damos cuenta de la realidad que nos rodea, de cuya conciencia habíamos suspendido la atención, pero, a diferencia de la de Platón, nuestra caverna-cine nos da herramientas para la vida, que surgen de la experiencia fílmica. Del cine, al final, siempre salimos.

Otro aspecto que relaciona al cine con la filosofía es cuando el séptimo arte recoge como tema central la propia filosofía. Existen directores que tienen formación filosófica y que, lejos de esconderla, se aprovechan de ella, es el caso de las filmografías de Terrence Malick o Michael Haneke. En *La delgada línea roja* (*The Thin Red Line*, Terrence Malick, 1998), su director hace una reflexión sobre el buen salvaje rousseauniano desde una trama contemporánea, que coloca a unos soldados estadounidenses de la Segunda Guerra Mundial en convivencia con los nativos en la isla Guadalcanal en pleno Pacífico.

Otra forma concreta que ha visto el cine de utilizar la filosofía como tema de desarrollo dramático son los *biopic* de filósofos. El director de cine italiano, Roberto Rossellini, intentó usar sus películas de una forma pedagógica, gesto que expresó en el libro, parafraseando a Platón, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo* (1977). Un ejemplo concreto de este esfuerzo por usar el cine para la filosofía es su película *Sócrates* (Roberto Rossellini, 1971), donde intenta explicar la importancia filosófica del personaje y la relevancia para nuestra vida actual.

Durante el siglo XXI se han realizado películas sobre la vida de filósofos, como *Hanna Arendt* (Margaret von Trotta, 2013) o *El día que Nietzsche lloró* (*When Nietzsche Wept*, Pinchas Perry, 2007). También existen películas protagonizadas por filósofos como *Irrational Man* (Woody Allen, 2015), donde se plantea la idea de si matar puede responder a un bien. *After the Dark* (John Huddles, 2013), por ejemplo, explota una de las estrategias de la filosofía, los dilemas éticos, que audiovisualmente han sido clave en el desarrollo narrativo del audiovisual.

Como podemos apreciar, la filosofía goza de buena salud narrativa en el panorama fílmico actual. Esto ha llevado a la publicación de libros que explican el contenido filosófico de diferentes películas o series de ficción. El cine tiene una vinculación cotidiana con la filosofía que podemos aprovechar para un uso pedagógico. Pero nosotros, en este artículo, nos detendremos en explicar un uso de la secuencia cinematográfica para definir, abrir debate o reflexionar sobre la filosofía.

¿Por qué y cómo usar secuencias de ficción para el estudio de la filosofía?

La filosofía y el cine tienen temas comunes, las dos se interesan por las inquietudes del ser humano. De hecho, la literatura filosófica en su continuo diálogo con otros filósofos, incluso de épocas lejanas, recurre a una especie de montaje, herramienta fundamental de la creación fílmica. Así, una secuencia de una película se puede convertir en el desarrollo de un discurso. El descubrimiento de la fertilidad del uso de secuencias para la reflexión filosófica surge de una experiencia de filosofía práctica en la escuela. Trabajando con educandos de 5° y 6° de primaria la relación entre la amistad y las redes sociales apareció el tema del deseo y a colación iban desarrollándose planteamientos del pensamiento de Schopenhauer, donde, en palabras de Bertrand Russell, “la felicidad no existe, pues un deseo no colmado causa pena y el logro solo produce saciedad” (Russell 2008, 810). Comentaban cómo las redes sociales absorbían a sus seres queridos y a ellos mismos en algunas ocasiones. Una niña explicó que esa situación se daba con el *espejo de Erised* y nos invitó a descifrar esta frase que coronaba dicho espejo: *Erised stra ehru oyt ube cafru oyt on wohsi*. Al final desveló que era de *Harry Potter*, y que si leíamos la frase al revés podríamos ver que decía: *I show not your face, but your heart's desire*. Luego describió la secuencia de *Harry Potter y la piedra filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Chris Columbus, 2001), en la cual aparece dicho objeto y la relación con el tema que estábamos tratando, lo que provocó que quisiéramos verla y que la pusiéramos dentro de esta experiencia filosófica. En dicha secuencia, cuando Harry se mira en su reflejo ve a su familia fallecida dentro de este. Inmediatamente llama a su amigo Ron, que al reflejarse no ve a la familia de Potter, sino que el espejo le muestra a sí mismo siendo un campeón deportivo. Los dos se preguntan si el espejo reflejará el futuro, pero Harry lo descarta, porque su padre y su madre están muertos. A continuación, vemos tras la explicación de Dumbledore, que lo que devuelve el espejo es el deseo más profundo de nosotros mismos y que, como dice el mago, de no controlar su atracción podemos quedarnos enganchados y perder el contacto con el mundo que nos rodea, incluso perecer en su contemplación. Esto es también lo que puede suceder con las pantallas y las redes sociales, que nos quedemos enajenados con las imágenes en movimiento.

Con esta experiencia nos dimos cuenta de que las películas concentran un discurso minuciosamente elaborado que decanta un trabajo de depuración explicativa, la cual favorece el entendimiento de categorías y pensamientos difíciles de exponer fuera de los foros especializados. También vimos que algunas películas del

mainstream, como la saga de Harry Potter, funcionan como un texto compartido por varias generaciones, como una suerte de mitología contemporánea, a donde poder acudir con un efecto pedagógico de ejemplaridad. Esta secuencia concentraba la idea del deseo y permitía entrar en diálogo con lo que se había dicho desde la filosofía, y además, abrir nuevos interrogantes que se desarrollaban en el debate entre los educandos. La idea de Schopenhauer, en el desarrollo del concepto de *voluntad*, nos viene a decir que cada ser humano completa con su reflexión la visión del mundo. Este análisis coincidía precisamente con lo que sucedía cuando poníamos una secuencia en aula y abríamos debate, que cada cual con su crítica completaba nuevos significados y abría interrogantes. La secuencia cinematográfica da una visión concentrada del mundo que nos permitía filosofar

Aquí llegamos al uso de los fragmentos que defiende Alain Bergala en su libro *La hipótesis del cine* (2007). Este denomina a su apuesta *Pedagogía de los F.P.R.* (Fragmentos puestos en relación), indicando que en la actualidad los dispositivos de reproducción audiovisual nos permiten el visionado de fragmentos de forma asequible y de fácil manejo. Podemos parar la imagen, retroceder para volver a ver o ralentizar las escenas, de tal forma que el cine se convierte en una herramienta educativa de primer orden.

Los fragmentos pueden encerrar ideas concentradas, como la secuencia que vimos de Harry Potter, o simplemente desarrollar una parte de la película. Caminos diferentes, pero “los dos tienen una virtud pedagógica. Los primeros como modelos ‘reducidos’ más fáciles de mantener bajo la mirada que una película entera. Los segundos como incitación al deseo de ver la película entera” (Bergala 2007, 118). Además, si utilizamos varias secuencias para ponerlas en relación generamos una “gimnasia perceptiva y mental que representa el paso de una perspectiva a otra” (Bergala 2007, 122).

Esta estrategia pedagógica hace que el cine se comporte como un *aforismo*, que concentre el discurso filosófico, de tal forma que sus planteamientos son explicados a los ‘profanos’ de forma más directa. En este punto nos ha inspirado la obra de Julio Cabrera en relación al uso del cine como herramienta de explicación de la filosofía. El autor argentino plantea que las ideas filosóficas “no pueden ser *dichas y articuladas lógicamente* para ser plenamente entendidas, sino que tienen que ser *presentadas sensiblemente*, a través de una comprensión *logopática, racional y afectiva* al mismo

tiempo” (Cabrera 2002, 17), y esto el cine y sus secuencias lo procuran con una alta fertilidad educativa.

Puesta en escena o la filosofía práctica de los F.P.R.

El primer acercamiento a esta experiencia lo hicimos con alumnado de secundaria, de forma extracurricular. Hemos dividido las secuencias que creemos que pueden servir de disparadores pedagógicos desde las preguntas fundamentales de Kant. El interrogante ‘¿Qué puedo conocer?’ nos lleva a la secuencia de elección de la pastilla roja o la pastilla azul en *Matrix* (Lana & Lily Wachowski, 1999), lo cual evoca tanto la diferenciación entre *noúmeno* y *fenómeno* kantiano, como el mito de la caverna. La pusimos en relación con el final de *El Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998).

Ante la pregunta ‘¿Qué debo hacer?’, en una pretensión de introducir la *Crítica de la razón práctica* (Kant 1788), acudimos a una secuencia de *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952), momento en que, dentro de la iglesia, la comunidad bien pensante le dice al protagonista que no cumpla con su deber, que no haga caso del *imperativo categórico* kantiano. La pusimos en relación con el final de *The Dark Knight* (Christopher Nolan, 2008), en donde Batman pronuncia la siguiente frase ante la muerte de Dos Caras: “A veces la verdad no basta, a veces la gente merece más, a veces la gente merece que se compense su fe”.

Cuando abordamos la pregunta ‘¿Qué me cabe esperar?’, planteamos trabajar con elementos que tienen que ver con la religión: Dios, el alma, el libre albedrío y el porqué de envejecer y morir. Con este planteamiento pusimos en relación la secuencia de la muerte jugando al ajedrez con el protagonista de *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, Ingman Bergman, 1957), el momento en que Agnès Varda mira sus manos en *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) y la secuencia en la que Woody Allen quiere hacerse Hare Krishna en *Hannah and Her Sisters* (1986).

Querríamos detenernos en la explicación de un tema concreto como es el alma. El alma, para Platón encerrada en el cuerpo, se cristaliza en una secuencia de *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), en la cual Sam Wheat (Patrick Swayze), muerto y convertido en fantasma, ocupa el cuerpo de la médium Oda Mae Brown (Whoopi Goldberg), para poder abrazar y besar a su mujer Molly Jensen (Demi Moore). Aquí podemos descubrir el imaginario sobre el alma que ha construido el cine, ya que, tras el cierre de ojos de Molly, el espectador ve lo que ella siente, porque en imagen se nos muestra

a Sam, en lugar de a Oda, acariciándola y abrazándola. La secuencia que queremos relacionar con la posesión de *Ghost* es el momento de *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) en el cual K (Ryan Gosling) contrata a una prostituta para que ocupe el espacio del holograma que le acompaña en su casa como compañera de vida, invitándonos a reflexionar sobre la vida interna de la inteligencia artificial. El beso cristaliza, no solo la materialidad del ‘espíritu’, sino la posibilidad del amor sin la materialidad, utilizando el cuerpo de otro, donde lo importante es el medio por el que se manifiesta lo inmaterial, forjando la idea contradictoria y romántica de que el amor está más allá de la carne, pero que se hace necesaria para su manifestación.

Todo esto nos permite llegar a la última pregunta, que no es otra que ‘¿Qué es el ser humano?’. Esta parte la hemos abordado a través del paso del mono al homo sapiens en la primera secuencia de *2001: una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), y con lo que supone la particularidad del lenguaje, hecho que se ejemplifica en la saga de *El planeta de los simios* (*Rise of the Planet of the Apes*, Rupert Wyatt, 2011), donde el mono Caesar habla por vez primera para decir “No”.

En estos momentos nos faltaría completar la actitud crítica a través de, como los denomina Paul Ricoeur, la escuela de la sospecha. Marx y la transformación de la realidad vendrían dados por el gesto de subversión de la infancia en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (خانه دوست کجاست؟, Abbas Kiarostami, 1987), cristalizado en la secuencia en la que decide, en contra de su familia, buscar la casa de su amigo para devolverle un cuaderno, ya que de no ser así le echarían del colegio. Sigmund Freud y el inconsciente estarían reflejados en la secuencia del sueño de *Spellbound* (Alfred Hitchcock, 1945), diseñada por Salvador Dalí. Finalmente la transvaloración nietzscheana se puede explicar con varias secuencias de *Ladri de biciclette* (Vittorio de Sica, 1948), las cuales nos hacen comprender por qué un hombre honrado puede llegar a robar. Al mismo tiempo todas estas secuencias se pondrán en relación para entender el carácter escéptico de la filosofía y su apertura al interrogante de lo que no es cuestionado.

Conclusión

Lo primero y más importante de nuestra investigación es que tiene una parte que responde a la filosofía práctica, la cual nos ha permitido comprobar que el uso de secuencias de ficción provoca dos transformaciones pedagógicas fundamentales: la

comprensión del desarrollo del pensamiento filosófico y la apertura a preguntas existenciales sobre el mundo que nos rodea.

También nos hemos dado cuenta de que el carácter *logopático* del cine nos invita a utilizar secuencias de producción *mainstream*, ya que las películas ponen en juego una suerte de nuevos mitos, donde el carácter filmico de ejemplo de lo posible desarrolla nuevos repertorios para hacer filosofía. Esto, al mismo tiempo, ha dado la oportunidad para introducir películas que consideramos de alta calidad artística y de valor cultural para cualquier ser humano, como cuando introducimos *El séptimo sello*.

En nuestra experiencia, la pedagogía F.P.R. ha resultado vital para poder llegar a buen puerto en nuestro empeño educativo de carácter filosófico. La educación es un acto comunicativo y el medio audiovisual tiene una gran capacidad de educar, por lo que la filosofía puede utilizar el cine como recurso de aprendizaje sin la necesidad de banalizar sus presupuestos. El cine permite ser completado filosóficamente, lo que convierte a las secuencias en herramientas de apertura del pensamiento y de alta precisión para la explicación de conceptos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergala, A. 2007. *La hipótesis del cine*. Barcelona: Laertes.
- Cabrera, J. 2002. *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona: Gedisa.
- Claramonte, J. 2011. *La República de los fines*. Madrid: Cendeac.
- Claramonte, J. 2016. *Estética Modal*. Madrid: Tecnos.
- Kant, I. 1788. *Critik der praktischen Vernunft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch.
- Lukács, G. 1967. *Estética*. Barcelona: Grijalbo.
- Lukács, G. 2019. *No lo saben, pero lo hacen. Textos sobre cine y estética de György Lukács* (J. Ramé & J. Claramonte, Eds.). Madrid: Plaza y Valdés
- Rossellini, R. 2001. *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo*. Barcelona: Paidós.
- Russell, B. 2008. *Historia de la filosofía*. Madrid: Espasa Calpe.

CULTURA VISUAL: VELHOS E NOVOS DISPOSITIVOS

O CINEMA AO VIVO: DEFINIÇÕES E POSSIBILIDADES

Marta Pinho Alves¹

Resumo: O cinema ao vivo consiste num espetáculo ao vivo de criação e apresentação de imagens em movimento, para uma audiência, em tempo real. Neste, diferentemente do que ocorre no cinema convencional, as imagens não têm um ordenamento pré-determinado, mas antes são organizadas e alinhadas no curso da sua exibição. O cineasta torna-se num *performer* que, durante a apresentação, atua perante a audiência, manipulando e construindo o filme ao vivo. Este partilha o seu espaço de atuação com artistas de diferentes áreas, que participam também da construção do espetáculo, e com os espectadores, que abandonam a sua habitual postura passiva para passar a interagir com o filme. Nestas apresentações mesclam-se cinema narrativo e não narrativo, imagens e música gravada e ao vivo e artes performativas: num mesmo evento são integradas múltiplas expressões artísticas diferentes ultrapassando-se as fronteiras da experiência cinematográfica comum e caminhando no sentido da ideia wagneriana de *Gesamtkunstwerk* ('Obra de Arte Total'). As características do cinema ao vivo apontam, assim, para uma noção de transdisciplinaridade – ou 'transmedialidade' – que origina o debate acerca do lugar da sua integração dentro do espectro das artes ou dos *media*. O presente artigo mapeia e analisa distintas manifestações de cinema ao vivo procurando identificar os seus modos fundamentais de expressão contemporânea.

Palavras-chave: Cinema ao Vivo; *Performance*; Digitalização do Cinema.

Contacto: marta.alves@ese.ips.pt

Introdução

O cinema tem sido alvo, desde o início do novo século, de mutações acentuadas em todos os seus domínios (produção, financiamento, distribuição, exibição, receção), originadas pelo processo de digitalização em curso. Estas mutações permitem a constituição de novas formulações cinemáticas.

Neste quadro, o trabalho de investigação que se desenvolve tem-se focado em dois objetivos fundamentais: em primeiro lugar, compreender a motivação e origem da constituição de novas modalidades e práticas de elaboração cinemática, e seguidamente, apontar os seus elementos constitutivos e traçar as suas principais características, contribuindo para a identificação de formas estéticas e expressivas específicas do

¹ Professora Adjunta da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Setúbal. Doutorada em Comunicação e Cultura pelo ICS-UL. Como temas de investigação privilegia o cinema contemporâneo na sua relação com a digitalização e as transformações nos modos de criação e difusão cinemática. É autora de múltiplas publicações.

Alves, Marta Pinho. 2020. "O cinema ao vivo: Definições e possibilidades". In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarme Álvarez, 345-353. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

contexto cultural digital no âmbito cinemático. Neste texto, a atenção é centrada na modalidade do cinema ao vivo que tem vindo a ganhar destaque dentro das possibilidades concedidas ao cinema no âmbito do novo cenário digital.

São já vários os trabalhos teóricos que podem ser encontrados acerca deste tema, fundamentalmente disponíveis através da internet, realizados por investigadores ligados à área dos novos *media*, da arte ou do cinema, por artistas e cineastas que refletem acerca das suas práticas ou ainda por indivíduos que assumem simultaneamente aquelas duas condições. No caso português, não é conhecida reflexão teórica acerca do Cinema ao Vivo, à exceção da que se tem vindo a elaborar, embora seja possível assistir pontualmente no país a espetáculos enquadráveis nesta categoria, realizados por artistas e cineastas nacionais e estrangeiros.

Nos trabalhos identificados, a modalidade cinemática que se pretende analisar aparece designada habitualmente pela expressão anglo-saxónica *Live Cinema* (Lew 2004; Makela 2006; Beard 2008; Willis 2009; Beekmans 2011; Coppola 2017) - que aqui se adota na sua versão traduzida para português, Cinema ao Vivo -, mas também por *Performative Cinema* - que se traduz por Cinema Performativo (Warwick 2003; Sotosky 2008) -, ou por *VJing* - expressão corrente abreviada de *Video Jocking* (Jaeger 2006; Faulkner/D-Fuse 2006). Este último termo afigura-se mais problemático porque, apesar de ser frequente a sua utilização contemporânea como sinónimo dos anteriores, tem uma génese diferenciada e designa, em alguns casos, manifestações distintas.

É ainda possível identificar práticas que assumem características de cinema interativo e que por isso estão próximas do Cinema ao Vivo, como jogos ao vivo com múltiplos jogadores, algum tipo de instalações com imagens em movimento, também designadas por Cinema-Instalação (Maciel 2009), e ainda o designado Cinema em Direto² ou Cinema em Tempo Real. Este último exemplo situa-se muito próximo da experiência de cinema tradicional com a distinção de que as imagens exibidas na sala de cinema não são previamente gravadas ou editadas, estando a sê-lo no exato momento da sua apresentação, assemelhando-se por isso a uma emissão televisiva em direto, antecipadamente planeada e ensaiada.

² A expressão portuguesa *em direto*, que significa uma emissão em tempo real, não existe em português do Brasil, sendo substituída pela expressão *ao vivo*. Isto significa que algumas alusões brasileiras ao Cinema ao Vivo não se referem ao conceito em estudo, mas ao que aqui designamos por Cinema em Direto ou Cinema em Tempo Real. *Lost in London*, filme realizado em 2017 por Woody Harrelson, é um exemplo deste cinema. O filme foi filmado em Londres em tempo real e transmitido em simultâneo para múltiplas salas de cinema.

Alguns dos autores que se têm dedicado à descrição e reflexão acerca do Cinema ao Vivo, apontam recorrentemente a recente constituição desta formulação cinemática e o facto de estar ainda em curso e em constante reelaboração como fatores que originam alguma dificuldade no seu mapeamento e uma carência de aprofundamento e sistematização teórica em relação à mesma. Salientam também a dificuldade de delimitação do seu território devido à multiplicidade de origens, influências e propósitos expressivos e simbólicos que podem aí ser encontrados e à diversidade de manifestações, práticas e ferramentas aí incluídas.

Que características permitem unificar estas práticas e manifestações e reuni-las num único conceito, ou seja, como se poderá definir o cinema ao vivo?

O Cinema ao Vivo é um espetáculo ao vivo de criação e exibição de imagens em movimento combinadas com elementos expressivos provenientes de outras áreas artísticas e dos *media*, como as artes plásticas, a música, o teatro, as artes performativas, a informática, a *web 2.0* e o multimédia. Nos eventos de Cinema ao Vivo, os artistas/cineastas criam uma *performance* perante a audiência, que inclui a sua presença física, a manipulação de equipamentos e a combinação das várias expressões artísticas. Como tal, esta modalidade cinemática pressupõe a integração num mesmo evento de múltiplas expressões artísticas diferentes, ultrapassando as fronteiras da experiência convencional da exibição cinematográfica.

Esta conceção de cinema provoca alterações na construção da obra fílmica, como por exemplo na definição das suas temáticas, modos narrativos, montagem e duração, assim como nas suas modalidades de exibição. As características do Cinema ao Vivo apontam para uma noção de transdisciplinaridade – ou *transmedialidade* - que origina uma indecisão acerca do lugar da sua integração dentro do espectro das artes ou dos *media*.

Este cinema consiste num espetáculo de exibição de imagens que implica a utilização dos seguintes elementos: a) projeção (habitualmente com múltiplos projetores e ecrãs); b) manipulação de imagens em tempo real; c) execução de outras modalidades artísticas que se combinam com o filme; d) partilha de um território comum onde estão fisicamente presentes a audiência, o *performer*/criador das imagens e autores de várias outras expressões artísticas. Deste modo, o filme não se apresenta como um objeto encerrado, mas como um *work-in-progress* que se formula mediante a *performance* construída ao vivo, perante o público. A atuação tem em conta a improvisação do artista

(ou artistas) que mistura imagens, que reage ao ambiente do local onde o espetáculo se desenvolve e que dialoga com o público. O espetáculo tem o seu enfoque não apenas nas imagens apresentadas, como ocorre numa apresentação de cinema convencional em que os olhos dos espectadores estão direcionados apenas para um foco de atenção, mas também no trabalho executado pelo(s) artista(s) em palco, cuja presença é desocultada e, até mesmo, evidenciada. A audiência divide a sua atenção entre o(s) ecrã(s), o labor do(s) *performer(s)*, a arquitetura do espaço de exibição e receção e a *interface* dos dispositivos utilizados para selecionar e editar as imagens ao vivo. Não apenas a capacidade expressiva e criativa do(s) artista(s) é observada, mas também a sua capacidade e destreza na forma de operar os equipamentos. Isso faz com que muitos *performers* procurem construir o seu próprio *software* ou os mecanismos para a sua manipulação. Os dispositivos operados pelo(s) artista(s) condicionam a percepção, não apenas porque a atenção do público é também para aí direcionada, mas porque determinam a execução das imagens. As imagens em movimento apresentadas podem ser pré-editadas e/ou em bruto, e são normalmente uma combinação entre ambas, misturando-se com imagens fixas, textos, gráficos, sons. O seu registo pode ser abstrato ou figurativo; pode ser elaborado com base no registo de uma câmara ou mediante *motion graphics*, pode ser narrativo ou não-narrativo.

Saber que tipo de registo imagético é mais adequado ao contexto do Cinema ao Vivo tem ocupado vários autores que se têm dedicado a este tema e o debate sobre a sua vocação ou não para contar histórias tem sido o mais frequente. Refletindo sobre este tópico, Mia Makela propõe que o Cinema ao Vivo está mais próximo da forma de narrar da poesia, pelo que lhe é possível contar histórias, mas de forma distinta da da estrutura narrativa cinematográfica convencional (2008, 87). Henry Warwick, de modo distinto, vê vantagens na introdução de uma narrativa clássica no Cinema ao Vivo, considerando que isso permitirá torná-lo viável para o grande público (2003).

Os *performers* que desenvolvem espetáculos de Cinema ao Vivo têm múltiplas proveniências e atuam em locais diversificados. Estes são originários do campo da música eletrónica e do *VJing* na sua formulação original (que se se pretender distinguir do Cinema ao Vivo poderá considerar-se que consiste na criação de imagens em movimento para ilustração de registos musicais), mas também das artes plásticas, do *design*, das artes performativas ou do cinema. As suas apresentações acontecem em festivais de música, cinema e *media* digitais, em discotecas e bares, em salas de espetáculo convencionais ou em museus e galerias. Warwick identifica a localização

geográfica dominante destas manifestações cinemáticas. Respondendo à questão ‘Onde está o Cinema Performativo?’, situa-o em S. Francisco, Nova Iorque, Chicago, Londres e Berlim, locais onde é possível encontrar, segundo afirma, uma grande “densidade e distribuição de trabalhadores, artistas, programadores e *performers* das áreas criativa, cinemática, musical computacional e tecnológica” (2003, tradução nossa). Efetivamente, constata-se que é nestas cidades que estas práticas são dominantes e aí está sediada grande parte dos seus executores.

Há já um conjunto amplo de artistas a declarar dedicar-se ao Cinema ao Vivo e uma panóplia de práticas que aparentam integrar-se nesta categoria, embora possam aí distinguir-se várias modalidades e formas de expressão. Talvez pela sua natureza recente, esteja ainda por realizar um mapeamento sistemático das modalidades de Cinema ao Vivo e dos seus principais autores, que seria de grande relevância para a sua compreensão. No entanto, é possível identificar alguns contributos que, pela sua riqueza, sofisticação e autorreflexividade, são significativos para permitir analisar com profundidade este cinema. Destaca-se o trabalho realizado pelo coletivo artístico britânico *The Light Surgeons (TLS)* que tem vindo a explorar as possibilidades do Cinema ao Vivo desde o dealbar dos anos 2000 e tem diversos objetos cinemáticos aí integráveis, todos eles apresentados e reinterpretados dezenas de vezes. Uma análise detalhada deste repertório, que continua a ser atualizado com novas propostas, permite entender o *TLS* como criador de um corpo de trabalho dos mais complexos e profícuos neste domínio e definidor dos seus limites e potencialidades. Este grupo, que se ocupa de várias outras atividades artísticas, realiza *performances* audiovisuais praticamente desde a sua fundação em 1995. Desde essa altura até hoje, elaborou já múltiplos trabalhos assumidos como pertencentes à categoria de Cinema ao Vivo. São estes *Ocularis* (1998), *APB - All Points Between* (2001), *The Z-AXIS* (2003), *The Art of War* (2005), *Self Help Av* (2006), *True Fictions* (2007), *Super Everything* (2011), *Atemporal* (2018) e *Sound in Pictures* (2018). As datas apontadas referem-se à data da sua conceção e apresentação original, tendo sido múltiplas vezes recriadas e reencenadas em novas *performances*, com diferentes formulações.

Além destas obras, o grupo reelabora outras provenientes das suas distintas áreas de trabalho, transformando-as também em *performances* de Cinema ao Vivo. Um exemplo disso é o espetáculo *LDN24 Redux* (2011), uma adaptação e recriação de *LDN24*, instalação originalmente construída em 2009 para o Museu de Londres,

apresentado, pela primeira vez, na edição de 2011 do Festival *On_Off, Experiências em Live Image* no Brasil.

Numa entrevista realizada por Toby Harris no âmbito do documentário *Live Cinema Documentary* (2010), Christopher Thomas Allen, fundador e diretor criativo do *TLS*, procura definir o Cinema ao Vivo relacionando-o com o trabalho que desenvolve. Na opinião deste artista/cineasta as modalidades ao Cinema ao Vivo podem ser as mais diversas, desde um trabalho “totalmente improvisado, criado mediante códigos e programação” (Allen 2010, tradução nossa) à “remistura (*remixing*) de vídeo elaborada a partir de *samples* [amostras] ou de um filme original sincronizado com uma *performance*” (Allen 2010, tradução nossa).

De facto, as *performances* de Cinema ao Vivo do coletivo, conduzidas maioritariamente por Allen e pelos seus colaboradores habituais, os músicos e artistas audiovisuais Jude Greenaway e Tim Cowie, – e que contam ainda com a participação de vários outros artistas na realização de tarefas diversas – assumem modalidades e práticas distintas, herdeiras dos interesses, formação e trabalhos originais dos artistas e, moldadas, com o passar dos anos, pela sofisticação do seu labor concetual e aumento dos orçamentos. Estas podem ser divididas em dois géneros distintos, no que diz respeito ao tipo de imagens que as compõem: as que usam *found footage*, principalmente excertos de filmes clássicos, transformados em *samples* e remisturados, e as que utilizam trabalhos originais de recolha e edição de imagens, em particular do registo documental. Todos os trabalhos incluem música original, tocada ao vivo, e, por vezes, também gravada e sincronizada mediante improviso durante o espetáculo, que se misturam com as imagens e outras músicas e com complexos esquemas de iluminação e projeção. O *design* e os *motion graphics* também aparecem aí de modo recorrente.

Este grupo caracteriza-se, apesar do seu já notório reconhecimento nesta área, por permanecer numa esfera marginal face aos circuitos de produção, distribuição e exibição de cinema dominantes.

Um outro exemplo, assinala, no entanto, um aspeto interessante. Na edição de 2011 da *Comic-Con International*, Francis Ford Coppola apresentou o seu então mais recente filme *Twixt (A Ilusão)* como uma *performance* de Cinema ao Vivo. Na companhia do músico Dan Deacon, autor da banda sonora original do filme, e de Val Kilmer, protagonista do mesmo, Coppola exibiu algumas imagens do filme que foram selecionadas, musicadas e narradas ao vivo em presença de uma audiência. De acordo

com o realizador, citado pelo blogue *Underwire* da revista *Wired*, o seu objetivo seguinte consistiu em levar o filme em *tournee* durante cerca de um mês antes da estreia oficial nas salas de cinema e apresentá-lo com música ao vivo e de uma forma distinta perante cada audiência (Julho 2011). Em 2015, apresentou *Distant Vision*, um novo filme de Cinema ao Vivo.

Aquilo que parece ser mais significativo nestas experiências é a tentativa de integração num contexto *mainstream* e industrializado de uma prática que, apesar do seu alargamento crescente a um público mais vasto e diferenciado, tem permanecido nas suas margens ou mesmo no seu exterior. Não sendo esta a primeira vez que as práticas de Cinema ao Vivo integram os circuitos comerciais de cinema³, é notório a partir do exemplo de Coppola (um nome diversas vezes associado à indústria cinematográfica de Hollywood e que aqui volta a trabalhar nesse contexto) que estas começam a ser alvo de grande atenção.

Isto é, não é possível prever, como tenta o realizador antes citado, se a utilização de práticas de Cinema ao Vivo será um caminho a seguir pelo cinema mais tradicional e se essas mesmas práticas virão a fazer parte das modalidades convencionais do cinema configurado pela indústria, mas é certo que as manifestações deste cinema começam a adquirir uma tal relevância que Hollywood é instada a procurar compreender os seus modos de expressão – ou simplesmente a emulá-los – e a testar a sua validade como produto cinematográfico.

BIBLIOGRAFIA

- Allen, C. T. 2010. Entrevista concedida a Toby Harris. In T. Harris, *Live Cinema Documentary* [vídeo]. Disponível em <http://www.tobyzz.net/tobyzzstuff/projects/livecinemadoc>, consultado a 14/06/2011.
- Allen, C. T. 2010. Entrevista concedida a Marta Pinho Alves, Londres, 25 mar.
- Allen, C. T. 2008. Entrevista concedida a Kevin Walsh/Time Travellers. In Time Travellers, *The Time Travellers meet The Light Surgeons* [vídeo]. Londres, edição de autor Cláudia Tomaz [dvd].
- Alves, M. P. 2017. *Cinema 2.0: Modalidades de Produção Cinemática do Tempo do Digital*. Covilhã: LabCom. IFP.

³ Neste quadro integram-se também outros exemplos que não pertencendo ao contexto cinematográfico *mainstream* têm recebido bastante visibilidade, como as apresentações ao vivo feitas por Mike Figgis a partir do seu filme *Timecode* (2000), por Morten Schjodt a partir de *Switching* (2003) (filme interativo da sua autoria também concebido para visionamentos individuais em DVD) ou por Peter Greenaway com o seu projeto *The Tulse Luper Suitcases* (2003-2004).

- Beard, T. 2008. *Thomas Beard Exposes 'Live Cinema'*, In SF 360, 27 abr. Disponível em <http://www.sf360.org/features/thomas-beard-exposes-live-cinema>, consultado a 14/06/2011.
- Coppola, F. F. 2011. In *Coppola's Vision for Twixt: diretor as DJ*, L. Wallace. Wired. Underwire Blogue, 23 jul. Disponível em <http://www.wired.com/underwire/2011/07/twixt/>, consultado a 01/08/2011.
- Coppola, F. F. 2019. *O Cinema ao Vivo e as suas Técnicas*. Lisboa: Edições 70.
- Makela, M. 2006. *Live Cinema: language and elements* (Dissertação de mestrado). Helsínquia: Helsinki University of Art and Design.
- Warwick, H. 2003. *Towards a Theory of Performance Cinema*. Disponível em <http://www.kether.com/liveCinema/SFPCS/Warwick-Index.html>, consultado a 08/06/2011.
- Willis, H. 2009. *Real Time Live. Cinema As Performance*. Disponível em <http://www.thefreelibrary.com/Real+time+live:+cinema+as+performance.a0205863239>, consultado a 14/06/2011.

FILMOGRAFIA

- Coppola, Francis Ford. 2011. *Twixt (A ilusão)*. American Zoetrope.
- Coppola, Francis Ford. 2016. *Distant vision*. American Zoetrope.
- Figgis, Mike. 2000. *Timecode*. Screen Gems e Red Mullet Productions.
- Greenaway, Peter. 2003. *The Tulse Luper Suitcases: Antwerp*. ABS Production, Delux Productions, Focusfilm Kft., Gam Films, Intuit Pictures e Kasander Film Company.
- Greenaway, Peter. 2003. *The Tulse Luper Suitcases, Part 1: The Moab Story*. ABS Production, Delux Productions, Focusfilm Kft., Gam Films, Intuit Pictures, Kasander Film Company, Net Entertainment, Studio 12-A.
- Greenaway, Peter. 2004. *The Tulse Luper Suitcases, Part 2: Vaux to the Sea*. Intuit Pictures e Kasander Film Company
- Greenaway, Peter. 2004. *The Tulse Luper Suitcases, Part 3: From Sark to the Finish*. Delux Productions, Focusfilm Kft., Kasander Film Company, ABS Production, Net Entertainment, A12 Film Studios, Gam Films e Intuit Pictures.
- Harrelson, Woody. 2017. *Lost in London*. Pixoloid Studios e Waypoint Entertainment.
- Harris, Toby. 2010. *Live Cinema Documentary*. Toby Harris.
- Schjodt, Morten. 2003. *Switching: An Interactive Movie*. Oncotype ApS.
- The Light Surgeons. 2001. *APB – All Points Between*. The Light Surgeons [espetáculo cinema ao vivo].
- The Light Surgeons. 2018. *Atemporal*. The Light Surgeons [espetáculo cinema ao vivo].
- The Light Surgeons. 2009. *LDN24*. The Light Surgeons [instalação].
- The Light Surgeons. 2011. *LDN24 redux*. The Light Surgeons [espetáculo cinema ao vivo].
- The Light Surgeons. 1998. *Ocularis*. The Light Surgeons [espetáculo cinema ao vivo].
- The Light Surgeons. 2005. *Self Help Av*. The Light Surgeons [espetáculo de cinema ao vivo].

- The Light Surgeons. 2018. *Sound in Pictures*. The Light Surgeons [espetáculo de cinema ao vivo].
- The Light Surgeons. 2012. *Super Everything*. The Light Surgeons [espetáculo de cinema ao vivo].
- The Light Surgeons. 2006. *The Art of War*. The Light Surgeons [espetáculo de cinema ao vivo].
- The Light Surgeons. 2003. *The Z-AXIS*. The Light Surgeons [espetáculo de cinema ao vivo].
- The Light Surgeons. 2007. *True Fictions: New Adventures in Folklore*. The Light Surgeons [espetáculo de cinema ao vivo].
- The Light Surgeons. 2006. *True Movements*. The Light Surgeons [espetáculo de cinema ao vivo].

BETWEEN REAL AND VIRTUAL - A STUDY ON THE ARTISTIC POTENTIALITIES OF VIRTUAL REALITY SYSTEMS

Rogério Augusto Bordini⁴ & José Eduardo Ribeiro de Paiva⁵

Abstract: Just as photography and film went through periods of experimentation and doubts between scientists and artists until they were consolidated as artistic media, virtual reality headsets (VR) will also have their natural time until they find their own ways of artistic creation. Although experiments with VR systems are still subject to uncertainties among artists in relation to their authenticity as a form of artwork creation, it is possible to perceive that the technology presents potential to bring new aesthetical possibilities, by its elements of immersion and interaction. On the other hand, as this is a recent digital technology, it is necessary to explore its totality to understand its creative limits. Based on some examples, this work promotes a brief discussion about the aesthetical and technical potentialities that VR systems can offer artists in the creation of aesthetic and immersive experiences.

Keywords: Virtual Reality, Interaction, Immersion, Digital Art.

Contact: rogerbordini@gmail.com

Introduction

Machado (2010) stated that art has always been produced with the means of our time. Virtual reality systems (VR), currently known as advanced computing interfaces that enable real-time navigation and interaction in three-dimensional environments through multisensory devices, have become popular in their use for entertainment, health and education (Kirner 2007). The exploitation of these devices for artistic purposes is still incipient, as there is only a small group of emerging artists and scientists experiencing their potentialities.

According to Santaella (2003), new technologies can take a time of transition until they discover their own poetics, styles and original forms through aesthetical experimentations:

⁴ PhD student in Visual Arts at the University of Campinas, Brazil.

⁵ Associate Professor, Department of Multimedia, Media and Communication and Visual Arts, University of Campinas.

Bordini, Rogério Augusto & Paiva, José Eduardo Ribeiro de. 2020. "Between real and virtual - A study on the artistic potentialities of virtual reality systems". In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarnea Álvarez, 354-363. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

“When a new mean of producing language and communication emerges, an interesting transition is observed: first, the new medium has an impact on the oldest forms and means. In a second moment, the medium and the languages that can be born within it are taken by artists as an object of experimentation. So it was with radio, the first effective mass media, capable of remotely reaching millions of people at once. In a first instance, the radio influenced the theatre and later was explored as an autonomous source for creation” (Santaella 2003, 156).

VR itself is not limited only to the current digital headsets which allow 360-degree navigation in three-dimensional, photographed or filmed spaces. According to Grau (2003), these contradictory terms describe a space of possibilities and impossibilities formed by illusory stimuli that are addressed to the senses, promoting the sensation of immersion to the viewer. This technique was widely explored in antiquity to create illusory spaces decorated with large scale paintings capable of simulating alternative realities.

However, to understand how the current VR digital formats can be exploited artistically in their totality, it is necessary to comprehend their origins and how its transformation occurred until it became the format as we know it. According to Pareyson (1993), the formability of any work of art depends on the direct relation of the artist’s intention to the predisposed material, which contains its own limits, rules and values. Before the experimental appropriation of any medium or material, understanding its main characteristics and historical values is fundamental for mastering it. Therefore, the next topic presents a brief overview on how the VR technique arose from the human being’s will of nature imitating.

Virtual Reality as Art

The first artistic manifestations – such as dances, paintings, rhythmic sounds and the first sculptures – emerged as representation forms of the stimuli that men received from nature, or according to Aristotle, *mimesis* (Wagner 2016). For Aristotle, *mimesis* was a representation of the feeling as an object of importance in artistic works, associating pleasure with nature imitation, representation of reality and as a way of

acquiring new knowledge. On the other hand, the sense of imitation here is not based on the mere replication of natural elements, but rather on the representation of the beautiful (nature) through the artist's gaze.

However, for some artists the mere two-dimensional representation of nature was not enough. Some have gone beyond the limits of two-dimensionality and created spaces of illusion that could be experienced through the visual effect that places the viewer at the core of the work, making him an integral part of that artificial nature. According to Grau (2003), the first vestiges of immersive environments were found in the old Roman Republic (60 B.C.) in which frescoes were painted in the Second Style⁶ of Pompeii and that were intended to provide an illusory effect to the visitor who was observing the walls in the center of a living room. An example is the Great Frieze at the Villa dei Misteri in Pompeii, Italy. The painting covers all the walls in Chamber No. 5 in Vila Item and features twenty-nine life-size figures on a red back-ground, inlaid with marble. The fresco, which measures 5 x 7 meters, almost fills the observer's field of view in 360 degrees (Image 1).



Image 1 - The Great Frieze, Chamber n. 5 at Villa dei Misteri, in Pompeii 60 A.C.

The visual technique used in this work was intended to extinguish the barriers between observers and observed through the scenes distributed horizontally in the height of the viewer's eyes, allowing him to be immersed in the same context of those characters. In this sense, the matter of distance is nullified in works of aesthetic illusion that focus on spaces of possibilities formed by illusory stimuli directed to the senses, capable of immersing the observer into a plausible, utopian or fantastic context. The immersion factor in this case is due to living in a space where the field of

⁶ The Second Style is classified as 'architectural style' and it is a mixture of the first period, but with blocks of fake marble along the base of the walls, trying to give an impression that the observer is looking through a window where illusionistic paintings can be seen.

perception of the observer is sealed by plastic objects that expand the perspectives of real space in the illusory space, or in other words, in an artificial world that provides space a totality (Grau 2003).

With the evolution of technological means, artists also altered their ways of thinking about artistic production, which in turn implied in the elaboration of works that were sometimes based on the mime of nature, sometimes overcoming them, creating illusory and intangible contexts – or according to Baudrillard (1991), *simulations* and *simulacra*, respectively. *Simulacra* are simulations of the real that are more attractive to the spectator than the reproduced object itself. The creation and choice of fictional contexts, imaginary characters and narratives allow people to project ideal images of themselves that they would like to be or live in – imperfect simulations of the real that fascinate the user and satisfy him in his yearnings as a sort of *catharsis*, even if satiety occurs only in the illusory or virtual plane. This term began to be used in the 1920s instead of ‘illusory’ and demonstrates the natural and chronological evolution of art history: the field of virtual movement and virtual bodies goes from painting to sculpture, from flat to three-dimensional space, from the illusory to the virtual (Weibel 2009).

However, some artists went beyond the mere superficial and distorted representation of nature as criticized by Baudrillard (1991), evidencing how digital imagery could be explored as a way of evoking new experiences through interactivity. *The Legible City* (1988-1991, Image 2) from the Australian media artist Jeffrey Shaw is a pioneering interactive art installation where the visitor rides a stationary bicycle through a simulated representation of three different cities – Manhattan, Amsterdam and Karlsruhe – constituted by three-dimensional letters that completely replaces the existing architecture of these cities with text. The simulation is displayed in a single large screen positioned in the front of the visitor who can freely navigate through the cities to read texts, form phrases or recombine the words to form different meanings.



Image 2 - *The Legible City*, Jeffrey Shaw.

CAVES⁷ (Cave Automatic Virtual Environment), similarly to the decorated rooms created to immerse viewers in the representation of a given context or scene, adopt the technique of surrounding visitors through digital images in a cubic space with about 3 meters of edge where the walls and floor are projection screens. As an example, Diana Domingues' *HeartScapes* (2005) proposes a virtual reality installation with stereoscopic images and multisensory interfaces for immersion inside a human body. In this CAVE, the viewers' heartbeats are captured by devices that modify the images presented in real time, which generate the feeling of being in front of a fully functioning body. This simulated environment proposes sensitive exchanges of perceptions of the biological system with the digital technologies (Image 3):

⁷The CAVES use multi-synchronized projections of the same image divided by four to six projectors (back projection).



Image 3 - Diana Domingues' *HeartScapes* (2005).

The American artist Rachel Rossin, in her exhibition *Lossy* (2015), created an exhibition in which she explores the two-dimensional and three-dimensional formats of artistic formats, between physical and digital. She painted a set of pictures, scanned them and created a two-minute video from these records. With these images, she created a 3D world through electronic game creation software, *Unity*, which allowed the interaction of visitors through virtual reality headsets. In the work, fragmented objects and shapes float within the environment and occasionally disintegrate. Thus, isolating the eyes with the stereoscopic device, the exhibition simulates the fantasy of living inside of a painting (Image 4):



Image 4 – *Lossy* (2015) – Self-portrait (left) and how it is portrayed in 3D format (right).

Rossin's work draws our attention to the duality of art formats imposed by the digital means – from material to immaterial, from two-dimensional to three-

dimensional – which evokes different experiences and expands the range of possibilities that refer to the process of forming an artwork, which will better discussed in the next topic.

The Formativity Process of a VR Artwork

According to Pareyson (1993), art materials in their physical formats are subject to certain fixed and immutable laws, and in the face of these rules, the artist finds himself in the challenge of respecting or even overcoming them. However, when it comes to the creation of artworks in digital formats what are the limits that may restrict the artistic formativity? Physical materials can be converted into artworks by transforming processes such as modelling, cutting, painting, sculpting, playing and so on. Artistic formation by digital means is subject to obey rules established by programming syntaxes that will be transduced into imagery signals and converted into pixels and luminosities programmed by computer. Therefore, virtual reality experiences created for digital headsets can be developed by the current visual graphics engines which allow both the reconstruction of existing contexts with fantastic elements and the modelling and exploration of illusory contexts as plausible realities.

Aesthetical Aspects

Virtual environments are mainly based on two basic creation processes: three-dimensional modelling and rendering. Three-dimensional modelling refers to the process of creating objects, scenarios and characters in 3D space (represented by the X, Y and Z axes in the Cartesian Coordinate System) by means of polygons manipulated by computer software (among the best known are *Blender*, *Maya*, *3DS Max*, *Cinema 4D*, *MODE* and *SoftImage*). These modelling features also allow the creation of animations, scenario simulations, texture applications, lighting and colours. Rendering is the process of converting and compiling a series of graphic symbols into an image, approaching to the desired visual result. This process can be performed through applications inserted in 3D modelling software and, in order for the three-dimensional elements to transform their polygonal shape, it is necessary to promote rendering to smooth edges, textures, lights and colours to ensure a better image resolution.

The surface of a three-dimensional scenario or object can be composed of three visual elements capable of generating realistic results from the interactions and

configurations between them: *materials* which are 2D visual representations applied to the surface of a 3D object; *shaders* that are constituted of small scripts that contain algorithms that calculate the color of each rendered pixel based on the lighting interactions and the previously applied material configuration; and *texture* which refers to the quality of the material applied to the object (e.g. wood, stone, rough, smooth, etc.), which will influence its color, illumination and reflection

Regarding the choice of colors for the production of a given VR artwork, it is also necessary to think how these colors, commonly seen in reality, will be represented, mixed and converted to build a simulated three-dimensional environment, be it more realistic or fictitious. In the case of Diana Domingues' *Heartscapes*, color fulfils the role of representing the basic elements that constitute the CAVE's visual field, allowing its *interactors*⁸ to identify the shown objects according to their prior knowledge of the world (for example, blood is conventionally represented by red color). Although the simulation built in *HeartScapes* and the chosen colors are not totally reliable to reality (perhaps due to rendering limitations of that period), the work fulfils its role in immersing its interactors in the proposed context through the combination of selected colors. For instance, we can notice that Domingues wanted to use specific colors to intensify the sense of depth through the *chromosteoscopy*, which is a visual illusion by which the depth impression is transmitted in two-dimensional color images, usually caused by the red and blue when they are side-by-side or close to each other.

Besides the visual aspects, sounds can also improve the immersion factor through soundscapes that represents the digital scene in which the interactor is immersed. Through 360-degree audio effects that can be created through audio editing software or even game engines, it is possible to simulate auditory effects such as distance from source sounds as the visitor navigates the digital environment and its spatiality through reverberation.

Interactivity and Agency

Furthermore, *agency* is the main element that needs to be considered when it comes to designing VR experiences. Murray defines this term as “the power to carry out meaningful actions and see the results of our decisions and choices” (2016, 125)

⁸The *interactor* refers to the subject who, when in contact with a work of interactive character, needs to perform physical and/or mental actions in order for the work to exist (Couchot 2003).

that are the result of interactions between interactor and machine. When we perform actions in technological immersion contexts, we expect our attitudes to have significant consequences in the scenario or in the interacting apparatus.

Two elements need to be taken into account during the development process: programming predicted actions and their outcomes generated by the system. For instance, in Unity *colliders* are regions or objects that are endowed with collision property, that is, bodies that are able to physically recognize and respond to the contact of their surfaces with other collisions in the virtual space (e.g. two spheres colliding). Colliders can be used as *triggers* that enable the activation of a planned action by the developer. When the delimited regions of the colliders are interacted by the user or another element within the virtual environment, one or more actions previously programmed through lines of code (*scripts*) can be executed.

Increasingly, 3D Web technologies have been used as powerful integration platforms for visual computing applications. Low-level graphical APIs have made it possible to deliver 3D mesh data to a wide variety of devices in a consistent and platform-independent manner.

Conclusions

Virtual worlds, which bring impossible interactive possibilities to be performed in real life, are now increasingly invented. We have now reached the point where computers have systems capable of reproducing nature in its visual sense. 3D modelling software traces elements found in our reality and even modifies them according to the intentions of the creator. Stereoscopic glasses allow contemplation and transportation of the viewer to three-dimensional worlds that imitate reality: inaccessible, unreal and immutable natures become plausible through pre-established sets of rules programmed by computer software that open doors to universes of possibilities.

Although the experiments with virtual reality are still subject of uncertainties among artists in relation to their authenticity as means for creation of artworks, it is possible to perceive that the technology has sufficient potential to bring new possibilities of relation with the artistic object, by its elements of immersion and interaction. On the other hand, because it is a recent digital device, it is necessary to first master it so then artists will understand its creative limits. As photography and film went through periods of experimentation and doubt between scientists and artists until they were consolidated as artistic means, digital technologies, in particular virtual

reality devices, will also have their natural time of maturation until they find their own ways as means of artistic creation.

BIBLIOGRAFIA

- Baudrillard, J. 1991. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Couchot, E. 2003. *A Tecnologia na Arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: UFRGS.
- Grau, O. 2003. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. São Paulo:Unesp.
- Kirner, C. 2007. *Fundamentos de Realidade Virtual e Aumentada*. In C. Kirner, e R. Siscoutto, *Realidade Virtual e Aumentada: conceitos, projeto e aplicações*. Porto Alegre: SBC.
- Machado, A. 2010. *Arte-Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Murray, J. H. 2016. *Hamlet on the Holodeck: the future of narrative in cyberspace*. New York: The Free Press.
- Pareyson, L. 1993. *Estética: teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Vozes.
- Santaella, L. 2003. *Culturas e Artes do Pós-Humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus.
- Wagner, C. 2016. *Arte e Realidade*. Revista Cultura e Extensão USP, N°. 14, 41- 51.
- Weibel, P. 2009. *É Proibido Não Tocar: algumas observações sobre (partes esquecidas da) história da interatividade e da virtualidade*. Em D. Domingues, *Arte, Ciência e Tecnologia: passado, presente e desafios*. São Paulo: Unesp.

AS FANTASMAGORIAS DA TÉCNICA: UMA ARQUEOLOGIA AOS DISPOSITIVOS DA IMAGEM EM MOVIMENTO

Maria Mire¹

Resumo: O conceito de fantasmagoria constitui um caso excepcional de como se interpenetram dimensões aparentemente contraditórias: é simultaneamente uma manifestação com uma matriz técnica assumida, e o enunciar de um assombro por uma percepção mágica. Esta tensão é comum a múltiplos dispositivos ópticos, porém a progressiva invisibilidade de uma determinada tecnologia oculta o momento em que esta foi apresentada enquanto novidade, esmorecendo a sua dimensão mágica. Esse momento preciso, imediatamente antes da naturalização de uma tecnologia, é precioso para compreender a velocidade de um processo assente no fascínio de um determinado dispositivo tecnológico. Através de uma arqueologia dos media é possível aferir que não existe uma substituição completa entre dispositivos. O seu lastro perdura para além da sua obsolescência, assim como se inicia antes da sua invenção. Contudo, isso não pressupõe a existência de uma narrativa linear que estruture a história dos dispositivos ópticos que, durante o século XIX, sendo portadores de novas visualidades, assumem uma ruptura com o modelo de representação perspectivada da camera obscura. Esta arqueologia aos dispositivos ópticos será assim útil para identificar a origem difusa da experiência da imagem em movimento, colocando em questão o modo como o cinema se reivindicou enquanto pré-destino dos inúmeros aparatos ópticos que, durante o século XIX, se empenhavam em expressar as capacidades visuais de apreensão da síntese do movimento.

Palavras-chave: Fantasmagoria; Imagem em Movimento; Arqueologia dos Media; Dispositivos Ópticos.

Contacto: mariamire@sapo.pt

A frase profética, “a fantasmagoria não morrerá!”, é atribuída a Étienne-Gaspard Robertson no momento em que este vê confiscado o seu fantascópio por funcionários da justiça francesa sob a acusação de ter cometido um crime contra a República ao não revelar os artificios ilusionistas das suas aparições espectrais. Serve, no filme em que ela é dita – *Merci Monsieur Robertson* (Pierre Levie, 1985) –, para dar conta de um intervalo de cerca de cem anos entre os espectáculos cinemáticos de *fantasmagorias* organizados por Robertson e a primeira apresentação pública de imagens projectadas

¹ Maria Mire (Maputo, 1979). Doutorada em Arte e Design pela Faculdade de Belas Artes do Porto, em 2016, com a tese “Fantasmagorias: a imagem em movimento no campo das Artes Plásticas”. Actualmente é professora e co-responsável do Departamento de Cinema/Imagem em Movimento do Ar.Co, em Lisboa.

Mire, Maria. 2020. “As fantasmagorias da técnica: Uma arqueologia aos dispositivos da imagem em movimento”. In *Atas do IX Encontro Anual da AIM*, editado por Marta Pinho Alves, Maria do Rosário Lupi Bello e Iván Villarrea Álvarez, 364-374. Lisboa: AIM. ISBN: 978-989-54365-2-1.

pelo cinematógrafo dos Irmãos Lumière. O intervalo que aqui se enuncia é precioso para discutir duas importantes ideias: uma primeira, de que o início da história da imagem em movimento não é coincidente com a datação histórica que mitifica o nascimento do cinema através de uma gestação espontânea a 28 de Dezembro de 1895; e uma segunda, de que é uma tarefa arduosa determinar a invenção de uma tecnologia e de a glorificar enquanto novidade, pois na maioria das vezes esta assunção de inventividade produz, antes de mais, um obscurecimento das relações existentes *a priori* com múltiplas dimensões do conhecimento.

Estas duas ideias vão ao encontro do que Erkki Huhtamo defende serem os princípios metodológicos de uma arqueologia dos media: “o estudo dos elementos e motivos ciclicamente recorrentes que reforçam e guiam o desenvolvimento da cultura dos media” e “a *escavação* das formas segundo as quais estas tradições e formulações discursivas foram *impressas* em máquinas e sistemas mediáticos específicos nos diferentes contextos históricos” (Huhtamo 2000: 313). O exame crítico do passado será então um despiste à visão progressista das narrativas dominantes, e desse modo um novo *medium* quando alvo de uma escavação pode ser descoberto enterrado num anterior estrato geológico. Este modo de aproximação permite observar que existem na história dos media, como refere Huhtamo, fenómenos cíclicos que transcendem contextos históricos específicos, “fenómenos que (re)aparecem e desaparecem e reaparecem” (Huhtamo 1997: 221-224, tradução da autora). Explicar esta sensação de *déjà vu* torna-se então um dos objectivos da arqueologia dos media. Esta expressão, que dá conta da estranha sensação de viver o presente como algo que já teve lugar no passado, é convertido num instrumento analítico que serve igualmente a Tom Gunning para falar sobre o modo como se pode evocar as mitificadas origens do cinema, através do seu presente aparentemente caótico:

“Esse *déjà vu* vai para além do reconhecimento da recorrência de ciclos históricos (sejam trágicos ou dramáticos). Recordar as origens do cinema neste momento deve abrir uma concepção não-linear da história do cinema, na qual uma identidade caótica e proteana possui possibilidades utópicas e bizarras premonições. Em vez de um século completo de história do cinema, esta abordagem ao centenário do cinema aspira à descrição do verdadeiro pensamento histórico de Walter Benjamin: “agarrar-se a uma lembrança que

aparece num momento de perigo”. Para fazer isso, é preciso, como exige Benjamin, ‘abrir o *continuum* da história’ e descobrir no passado os fragmentos de um futuro descartado ou rejeitado” (Gunning 2004: 101, tradução da autora).

Esta sensação de *déjà vu* não é só recorrente quando olhamos para a história do cinema e nos apercebemos que ele é anterior ao seu nascimento, pois também a ‘fantasmagoria’ é anterior à sua evocação nos populares espectáculos realizados num convento dessacralizado em Paris. Podemos nessa arqueologia nomear, como fez Robertson, as apresentações de Athanasius Kircher e os seus conhecimentos em torno da ‘lanterna mágica’,² assim como a importância de *Magia naturalis* de Giovanni Battista Della Porta, que terá sido inclusivamente o seu primeiro manual de física experimental (Cf. Robertson, 1831: 391), e no qual podemos encontrar um paralelismo entre a intensa encenação teatral dos espectáculos de ‘fantasmagoria’ e as apresentações dramatizadas realizadas no interior da *camera obscura* por Della Porta. Ou outros exemplos mais contemporâneos de Robertson, mas esquecidos por ele, como é o caso das *séances* de necromancia do ocultista alemão Johann Georg Schröpfer, que utilizaria as ‘lanternas mágicas’ construídas pelo francês Edmé-Gilles Guyot, adaptadas para conseguirem projectar em cortinas de fumo. Assim como as experiências do físico alemão, Christlieb Benedict Funk, sobre modos de ocultação da lanterna no interior de urnas funerárias e sarcófagos, tendo desenvolvido paralelamente um método de produção de uma cortina de fumo suficientemente densa e opaca que permitia projecções contínuas de alguns minutos.³

Contudo seria a figura enigmática e fugidia, que se apresentava sob o pseudónimo de Paul Philidor, a dar o maior contributo para o início deste novo espectáculo de recreação, realizando um conjunto de apresentações que se estreiam na

² Aliás, como se pode verificar no próprio título da patente, ou *brevet d'invention*, do fantascópio apresentada por Étienne-Gaspard Robertson em 1799, que é ele próprio uma referência directa à Lanterna de Athanasius Kircher: “Le fantoscope ou perfectionnement de la Lanterne de Kircher” in Mannoni, L.; Pesenti, D.; Robinson, D. - *Light and movement: incunabula of the motion picture, 1420-1896* = *Luce e movimento: incunaboli dell'immagine animata, 1420-1896*. Gemona / Paris / Torino: Giornate del cinema muto / Cinémathèque française - Musée du cinéma / Museo nazionale del cinema, 1995, p. 106-117 (Institut National de la Propriété Industrielle, Paris).

³ Sobre estas apresentações que precederam os espectáculos de *Fantasmagoria* de Étienne-Gaspard Robertson – e particularmente as de Johann Georg Schröpfer, Edmé-Gilles Guyot e Christlieb Benedict Funk – vide Mannoni, 2003: 152-153; Levie, F. (1990). *Étienne-Gaspard Robertson: la vie d'un fantasmagore*. Longueuil (Québec): le Préambule, p. 86-88.

cidade de Paris em 1792, e que se intitulariam precisamente de *phantasmagorias*;⁴ nas quais, através de um breve discurso introdutório de teor racionalista, o público seria de algum modo sensibilizado para a natureza ilusória das sessões. Contudo, as suas apresentações terminavam invariavelmente com a projecção de uma figura demoníaca sucessivamente metamorfoseada em retratos de importantes figuras da Revolução Francesa. Tendo sido interrogado pelas autoridades francesas, após terem surgido vários relatos das suas sessões na imprensa, Philidor acabaria por cessar as suas apresentações, desaparecendo após um pedido de concessão de um visto para Inglaterra. Seriam exactamente estas apresentações, que tiveram lugar numa sala bem perto do futuro espaço consagrado às suas ‘fantasmagorias’, o *Couvent des Capucines*, que inspirariam o ainda, na altura, Étienne Gaspard Robert⁵, referência porém, sobre a qual, o emergente *fantasmagore* será omissa. Assistindo regularmente às apresentações de Philidor, terá sido precisamente aqui imerso na escuridão que, segundo Françoise Levie, Robert terá então pensado e projectado o seu futuro espectáculo, assim como apreendido os elementos essenciais a considerar para o seu sucesso, tais como a fundamental ocultação do aparato técnico e a estranha e eficaz mobilidade das imagens projectadas (Cf. Levie 1990, 55).

Não sendo o pioneiro, nem detendo a paternidade dos espectáculos de ‘fantasmagoria’, contudo terá sido Robertson a transformá-lo num espectáculo extremamente elaborado de física recreativa, repleto de truques ópticos e de sofisticadas atracções ilusionistas; e também com um enorme sucesso em termos de afluência de público, tendo-se mantido em exibição de forma praticamente ininterrupta durante cerca de seis anos.

Falar hoje de ‘fantasmagoria’ é porém mais do que aludir ao espectáculo necromântico popularizado em finais do século XVIII. Dado que esta foi capaz de desenvolver um percurso transhistórico, deixando de designar em exclusivo uma particular e imersiva *performance* audiovisual, para se expandir em múltiplas apropriações metafóricas que enunciavam o fascínio com as possibilidades ilusionistas

⁴ Sobre estas últimas, um periódico parisiense publicita um anúncio de uma sessão a ter lugar no Hôtel de Chartes, mais precisamente no nº 31 da Rue de Richelieu: “PHANTASMAGORIA, aparição de espectros e invocação das sombras de pessoas célebres, tal como as realizam os rosa-cruzes, os iluminados em Berlim, os teósofos e os martinistas. [...] [Paul Philidor] previne aos cidadãos que estas operações não têm qualquer influência perigosa sobre os órgãos, qualquer odor nocivo, e que as pessoas de todas as idades e sexos podem assistir a elas sem inconveniente.” in *Affiches, Annonces et Avis divers* (Paris), nº 350 (16 Dezembro 1792), p. 5.189 [Cit. por Mannoni, 2003: 156].

⁵ De nascimento, Étienne Gaspard Robert, este inventor belga mudaria posteriormente o seu nome para “Robertson”, quando se dedica à concretização dos espectáculos de *Fantasmagoria*.

da técnica e com a dimensão mágica que era evocada nas suas realizações espectacularizadas. O modo como a ‘fantasmagoria’ se infiltra no território da ilusão é sintomático de como a produção deste espaço deceptivo e de engano tecnológico, no âmbito da percepção visual, é simultaneamente o mesmo onde se manifesta a pulsação de uma época em que a própria técnica se evangeliza. A ‘fantasmagoria’ constitui precisamente um caso excepcional de como se interpenetram essas dimensões: uma manifestação com uma matriz técnica assumida, mas da qual não desaparece o maravilhamento, o espanto, a estranheza, o assombro. Uma relação extensível, que se manterá com diferentes graus de compromisso, a múltiplos dispositivos ópticos e ao espaço de mediação que estes estabelecem através das imagens técnicas que produzem. Como aliás afirma Max Milner, será precisamente esta propriedade que possui “a imagem óptica e todos os seus derivados, fotografia, cinema, televisão, holograma, de funcionar tanto com a crença como com a não-crença, de instalar ao nível perceptivo uma incerteza que é feita tanto de adesão como de negação, explica o papel privilegiado que serão chamados a desempenhar na criação de um moderno fantástico” (Milner 1982, 19, tradução da autora).

Contudo, nas diversas apropriações que o conceito de ‘fantasmagoria’ conhece, há um momento em que este transita, como nos refere Terry Castle, de uma designação que dá conta de uma manifestação exteriorizada que é partilhada publicamente, mais propriamente uma ilusão espectral produzida artificialmente, para se passar a referir também a algo que ao ser interiorizado pertence ao domínio exclusivo da subjectividade (Castle 1988, 29). Ou seja, os fantasmas são apresentados como derivando invariavelmente de uma ilusão óptica ou de uma imagem fantasmagórica da mente. Desse modo, a visualização de aparições espectrais é explicada pelo pensamento racionalista a partir de dois eixos distintos de argumentos: um que identifica a sua natureza técnica, dando-a como o resultado de um efeito ilusório produzido por um dispositivo óptico, e outro que assume que ela é alternativamente uma produção fantasmática da mente, originária de uma realidade psíquica desordenada.

De algum modo esta dualidade do pensamento iluminista sobre a natureza das imagens atravessava os próprios espectáculos de ‘fantasmagoria’, pois para além do necessário conhecimento científico implicado na realização destas *performances* imersivas, os seus autores advertiam antecipadamente para a raiz técnica destas aparições espectrais e evocavam o domínio da ilusão óptica como o campo em que se inscreviam os seus espectáculos. Esta advertência preliminar era uma garantia,

segundo os próprios, para a emancipação dos seus espectadores, considerando inclusive que o pré-aviso clarificava que este entretenimento se encontrava ao serviço da instrução científica, e por isso estaria automaticamente liberto da dimensão mágica para a qual era remetido⁶. A reivindicação da cientificidade destas aparições era claramente assumida por Robertson, que afirmava de forma categórica que “as ilusões foram desenhadas como um antídoto para a superstição e a credulidade” (Robertson 1831, 284, tradução da autora).

Contudo a força do próprio espectáculo, mesmo que antecedido de uma advertência sobre a sua natureza técnica, era de tal modo imersivo que facilmente os espectadores eram conduzidos para uma zona nebulosa de dúvida racional. Pois, como lembra Terry Castle, a pretensa pedagogia desvanecia-se quando nos encontrávamos perante a própria ‘fantasmagoria’, pois apesar do prelúdio que antecipava a dimensão científica do espectáculo, de facto nunca eram revelados os exactos procedimentos técnicos que levavam à produção destas estranhas e assustadoras aparições, o que intensificava o seu efeito sobrenatural. Essa materialização dos espectros colocava assim o paradigma da ‘fantasmagoria’ em evidência, e apesar da auto-proclamada cientificidade na produção destas ilusões ópticas, os fantasmas tinham uma estranha presença objectiva, e eram dotados de uma presença sensitiva concreta e por isso desconcertante. Estes flutuavam diante de nós, como uma entidade corpórea diáfana que era perceptível à nossa visão e, nesse sentido, eram de facto presenças reais (Castle 1988, 49-50).

A via da compreensão da imagem espectral como uma manifestação mental, fez com que o fundamento técnico do termo caísse gradualmente em favor de uma abordagem mental às obsessões assombradas. Nesse sentido, como aponta Castle, Sigmund Freud não conseguiu escapar completamente a uma visão racionalista que apontava culturalmente para uma perspectiva assombrada da mente, refém da força demoníaca do pensamento, mesmo que propusesse o seu exorcismo pelas possibilidades cognitivas da psicanálise. Ou seja, mesmo em Freud, o fantasma

⁶ A natureza dialéctica entre a técnica e o obscurantismo que sobressaía dos espectáculos de ‘fantasmagoria’, está bem presente numa destas declarações, neste caso de Paul Philidor, e que precedia as suas apresentações: “Farei vir diante de vós todos os mortos ilustres, todos aqueles cuja memória vos é cara e cuja imagem ainda vos é presente: não vos mostrarei espíritos, pois que não existem de modo algum; mas produzirei diante de vós simulacros e figuras, tais como supomos serem os espíritos, nos sonhos da imaginação ou nas mentiras dos charlatães. Não sou nem padre nem mágico; não vos quero iludir de modo algum; mas pretendo vos assombrar. A mim me cabe apenas fazer ilusão; prefiro servir à educação”. *La phantasmagorie*, La Feuille Villageoise. N° 22 (28 Fevereiro 1793), p. 508 [Cit. por Mannoni 2003, 158].

continua a inscrever-se como uma perturbadora realidade psíquica, um mecanismo de uma imaginação fantasiosa que nos persegue enquanto sujeitos atormentados (Castle 1988, 59).

De algum modo, o conceito de ‘fantasmagoria’ dificilmente se libertaria de uma certa negatividade, mesmo quando este se tornou operativamente moderno. Saindo da exclusividade do campo da imagética óptica, mas não perdendo a sua filiação no que ele evoca de percepção ilusória, este conceito é utilizado, nomeadamente, por Karl Marx como figura metafórica para descrever uma falsa percepção, à semelhança do que este autor já tinha feito relativamente ao funcionamento do próprio dispositivo da *camera obscura*.⁷ Mais propriamente, a metáfora da ‘fantasmagoria’ serve a Marx para descrever o fetichismo da mercadoria como “uma relação social determinada entre os próprios homens que adquire aos olhos deles a forma fantasmagórica de uma «relação entre coisas»”. Aplicando assim o termo para tentar explicar o que refere como o “carácter misterioso da forma-mercadoria” – ou seja, como se “apresenta aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como se fossem *características objectivas dos próprios produtos do trabalho*, como se fossem propriedades sociais inerentes a essas coisas” (Cf. Marx 1867-1894, §4) – utilizando curiosamente Marx, no texto que precede o uso do termo, uma comparação concreta com a percepção óptica, falando da visão como um fenómeno exclusivamente físico que nada tem de subjetivo, contrapondo-o com a percepção da forma-mercadoria a qual se constrói alheia à sua natureza física.

Por outro lado, Walter Benjamin desenvolveria uma clara associação entre o espectador da ‘fantasmagoria’ e o consumidor moderno urbano que emerge do capitalismo, a partir de uma definição proposta por Theodor W. Adorno e que Benjamin transcreve nas suas reflexões sobre o próprio pensamento marxista, no Konvolut K, em *Das Passagen-Werk*. Nessa citação, a ‘fantasmagoria’ é definida por Adorno “como um item de consumo no qual já não existe nada que seja suposto lembrar-nos de como ele surgiu. Ele torna-se um objecto mágico, na medida em que o trabalho nele armazenado se afigura como sobrenatural e sagrado no exacto momento em que já não pode ser reconhecido como trabalho” (Benjamin 2002, 699, tradução da autora). Contudo, veremos como a ‘fantasmagoria’ em Walter Benjamin é também pensada a partir do modo como a própria modernidade é proposta por Charles

⁷ Sobre o modo como Karl Marx usa este dispositivo óptico como metáfora retórica para a distorção da experiência e da ideologia no capitalismo, *vide* Kofman 1999, 1-20.

Baudelaire.⁸ Inclusive a *flânerie* cunhada por Baudelaire constituiria uma condição de um nova experiência da vida urbana moderna, em que a excitação dos sentidos através da omnipresença das mercadorias e dos seus espaços desencadearia a própria ‘fantasmagoria’ do consumo. Como descreve também Benjamin, no seu texto “Paris, Capital do Século XIX”: “A multidão é o véu através do qual a cidade comum acena ao flâneur enquanto fantasmagoria – agora uma paisagem, agora um quarto. Ambos se tornariam elementos dos grandes armazéns, que fazem uso da própria flânerie para vender mercadorias. Os grandes armazéns são o último passeio para o *flâneur*” (2002, 10, tradução da autora). No pensamento crítico que desenvolve neste e noutra versão deste mesmo texto datado de 1939, em torno das grandes exposições mundiais e feiras industriais, o visitante é assim visto como um espectador de uma ‘fantasmagoria’, que se passeia entre mercadorias, assistindo ao sedutor espectáculo de consumo que é transformado aqui num modo de entretenimento, onde os produtos existem para serem glorificados pelas suas inovações técnicas e por vezes industrialmente excêntricas. A sua utilidade é simplesmente evocada, pois não existe manifesto uso por parte do visitante, e desse modo a sua real operatividade encontra-se diluída numa possibilidade que não é concretizada, nem por vezes totalmente compreendida pelo espectador. Este espaço expositivo constitui o próprio simulacro do consumo, onde se constrói acima de tudo uma poderosa percepção de sedução numa magnífica glorificação do progresso técnico e industrial.

Benjamin, de algum modo, coloca este visitante-espectador numa posição acrítica de deslumbramento perante estas mercadorias, que encontra algum paralelismo com a ideia de ingenuidade espectral induzida pelos ilusionismos dos próprios espectáculos de Robertson, que pela sua força imersiva colocavam intencionalmente os espectadores numa instável fronteira entre a razão e o assombro. Aliás, como refere Margaret Cohen,

“(…) se os fantasmas que assombram a fantasmagoria de Robertson lembram os fantasmas das arcadas de Benjamin, a fantasmagoria efectua nessas presenças espectrais uma

⁸ Afirmando aliás Benjamin, claramente, que “esta resignação sem esperança é a última palavra do grande revolucionário. O século era incapaz de responder às novas possibilidades tecnológicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra foi deixada aos negociadores errantes entre o antigo e o novo que estão no coração dessas fantasmagorias. O mundo dominado pelas suas fantasmagorias é, para fazer uso do termo de Baudelaire, a própria «modernidade»” (Benjamin 2002, 26, tradução da autora).

transformação que exemplifica a transposição ideológica da realidade material que Benjamin descreve” (Cohen 1989, 92, tradução da autora).

É, desta forma, de salientar como diversos autores, que pensaram a modernidade da própria ideia de ‘fantasmagoria’, utilizam precisamente um conjunto de figuras que dão conta da força disruptiva que este conceito contém no campo da percepção, muito para além da negatividade – de algum modo histórica – que atravessa a ideia de intoxicação. Se Terry Castle nos descreve o estado de “consciência dividida” (1988, 49-50, tradução da autora), em que o espectador da fantasmagoria é colocado nesse estranho movimento de oscilação entre a força ilusionista da imagem e a sua natureza técnica; por seu lado, também Max Milner dá conta deste conceito ser utilizado para designar uma certa “alquimia mental” (1982, 23, tradução da autora) no contexto da literatura fantástica, dando assim expressão a uma reflexão que convoca a imaginação e a óptica. Ou, como bem resume Susan Buck-Morss, esta assume-se enquanto um conceito que paradigmaticamente dá conta da alteração da percepção enquanto fenómeno socialmente aceite.⁹

Começando por designar um espectáculo específico, num contexto histórico e geográfico preciso – mais propriamente, França, na passagem do século XVIII para o século XIX – a ‘fantasmagoria’ foi-se tornando cada vez mais polissêmica, transportando consigo inúmeros conflitos e ambiguidades. E emergindo constantemente enquanto uma figura metafórica que dá conta de uma radical experiência subjectiva. A possibilidade de pensar a ‘fantasmagoria’ como um *medium* em si, parece ser o modo mais acertado de olharmos para ela a partir da escavação que propusemos ao longo deste texto. Esta é uma figura que, de um modo transhistórico, se vai corporalizando num dispositivo de reflexão sobre as imagens e o seu particular

⁹ “As fantasmagorias são tecno-estéticas. As percepções que elas proporcionam são «reais» o suficiente – o seu impacto sobre os sentidos e os nervos é ainda «natural» de um ponto de vista neurofisiológico. Mas a sua função social é, em cada caso, compensatória. O objectivo é a manipulação do sistema sinestésico através do controlo dos estímulos ambientais. O que tem o efeito de anestesiar o organismo, não através do entorpecimento, mas através de inundar os próprios sentidos. Estas sensações simuladas alteram a consciência, tal como uma droga, mas fazem-no através da distração sensorial ao invés da alteração química, e – mais importante – os seus efeitos são experimentados colectivamente e não individualmente. Todas as pessoas vêm o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de facto objectivo. Enquanto que os toxicodependentes enfrentam uma sociedade que desafia a realidade da sua percepção alterada, a intoxicação da fantasmagoria por si só torna-se numa norma social. A dependência sensorial de uma realidade compensatória torna-se um meio de controlo social” (Buck-Morss 1992, 22-23, tradução da autora).

modo de percepção. É um pouco esse sintoma que encontramos, por exemplo, na análise de Noam Elcott à obra de Tony Oursler, referindo de forma assertiva que “o medium principal de Oursler não é o vídeo ou a escultura, mas a fantasmagoria. Uma vez nomeado, o fantasmagórico – ou seja, a assembléia de espectadores humanos e de imagens fantasmáticas – pode ser reconhecido na obra e arquivos de Oursler (Oursler 2015, 438, tradução da autora).

De algum modo, pensar a ‘fantasmagoria’ enquanto *medium* vincula-se com o modo como esta subjectiva os próprios programas tecnológicos até estes se tornarem aparentemente irrelevantes. Esta propõe assim a imagem enquanto um enigma, para o qual não é reclamada uma solução¹⁰, convocando não só a imagem mas a própria visão, e colocando em confronto as relações iminentemente subjectivas da sua apreensão com a sua existência técnica. A ‘fantasmagoria’ será então um *medium* espectral, que atravessa sem se deter em nenhuma tecnologia em particular. E tal como nos diz Friedrich Kittler: “os fantasmas, a.k.a. media, não podem morrer de todo. Onde um pára, outro começa em algum lugar” (Kittler 1999, 130, tradução da autora).

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, W. (1927-1940) 2002. *The Arcades Project*. Cambridge, MA: Belknap Press.
- Buck-Morss, S. 1992. *Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*. October, Nº 62 (Autumn), 22-23.
- Castle, T. 1988. *Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie*. Critical Inquiry. Vol. 15, Nº 1 (Autumn), 26-61.
- Cohen, M. 1989. *Walter Benjamin's Phantasmagoria*. New German Critique. Nº 48 (Autumn), 87-107.
- Gunning, T. 2004. *Animated Pictures: Tales of the Cinema's Forgotten Future, After 100 Years of Film*. Em Schwartz V. & Przyblyski J. (eds.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*. New York: Routledge.
- Huhtamo, E. 1997. *From Kaleidoscomaniac to Cybernerd Towards an Archeology of the Media*, Leonardo, Vol. 30, Nº 3, 221-224.
- Huhtamo, E. 2000. *Ressuscitando o passado tecnológico: Uma introdução à arqueologia da «media art»*. Revista de Comunicação e Linguagens, N.º 28 (Outubro), 235-246.

¹⁰ Pois, tal como afirma Milner: “A fantasmagoria não é apenas a arte de fazer falar o fantasma. Pela complexa relação que estabelece entre ilusão e realidade, entre o desejo de ver ou de saber e as lacunas de um universo narrativo, onde perspectivas contraditórias se sobrepõem sem se ajustar, onde identificações tranquilizadoras cedem o seu lugar, a fantasmagoria toca nas próprias raízes do fantasma. Ela expressa evanescência e descentramento ao frustrar o olhar no próprio momento em que ele se enche, e constitui assim o meio por excelência desse vai-e-vem em torno dos limites, dessa interferência nas pistas e nos parâmetros de referência que levam o leitor a confrontar a sua própria verdade sob a forma de um enigma que não deve ter uma resposta” (Milner 1982, 259, tradução da autora).

- Kittler, F. 1999. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Kofman, S. 1999. *Camera Obscura: Of Ideology*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Levie, F. 1990. *Étienne-Gaspard Robertson: la vie d'un fantasmagore*. Longueil (Québec): Le Préambule.
- Mannoni, L. 2003. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: Arqueologia do Cinema*. São Paulo: SENAC.
- Marx, K. (1867-1894). *O Capital: Livro I*, Vol 1, Cap. 1, Secção 4.
- Milner, M. 1982. *La fantasmagorie: essai sur l'optique fantastique*. Paris: PUF.
- Oursler, T. 2015. *Imponderable: The Archives of Tony Oursler*. Zurich / Arles: LUMA Foundation / Parc des Ateliers, Julho-Setembro.
- Robertson, E.-G. 1831. *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E.-G. Robertson* (2 Vol.). Paris: Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz.

O CINEMA EM EXPOSIÇÃO: A NARRATIVA E O IMAGINÁRIO NO MUSEU DE CINEMA

Thaís Lara¹

Resumo: Nos últimos anos, a relação entre cinema e museu tem atraído pesquisadores de diferentes áreas que buscam compreender as conexões cruzadas entre os campos do cinema e da museologia. A exposição do cinema seduz o público e provoca nos arquivos de filmes uma necessidade de compreender a representação dessas imagens no espaço museológico. À luz da teorização da morte do cinema (Cherchi Usai 2001; Aumont 2012; Bellour 2012; Gaudreault & Marion 2016) e da morte e o morrer (Kübler-Ross 1996), esta comunicação discute se é possível um (re)nascimento do cinema nos museus e de que modo a montagem das exposições provocam a construção de uma narrativa ou a reafirmação de um imaginário sobre uma obra ou um gênero cinematográfico. O fio condutor da apresentação é a exposição de pré-cinema da Cinemateca Júnior, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e a campanha publicitária *Zootropo, Bravia-Drome* da Sony.

Palavras-chave: cinema em exposição, museu de cinema, Cinemateca Júnior, morte do cinema

Contacto: thaislara.pesquisa@gmail.com

Introdução

A comunicação proposta é um recorte da investigação de doutorado em Multimeios / Museologia, cujo tema central é a relação entre cinema, museu e educação que se estabelece nas cinematecas. Nos últimos anos, o interesse pelas exposições de cinema tem crescido e habitado diferentes espaços culturais. Dos tradicionais museus como o Louvre² (Paris, França) até museus interioranos como a Casa Museu de Vilar³ (Lousada, Portugal) passando por locais consagrados da cinéfila, como as cinematecas. De fato, o binômio cinema e museu tem atraído

¹ Doutoranda em Multimeios no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas em cotutela com o doutoramento em Museologia da Universidade do Porto. Bolsista FAPESP.

² O Museu do Louvre possui um departamento dedicado ao cinema com uma programação que inclui projeção de filmes vinculados tanto às exposições da instituição quanto aos ciclos temáticos. Ver <https://www.louvre.fr/films>.

³ A Casa Museu de Vilar é mantida pelos realizados de animação Abi Feijó e Regina Pessoa. O Museu une pré-cinema e animação contemporânea em três espaços ocupados por uma exposição permanente de pré-cinema, uma sala dedicada à obra dos realizadores e uma sala destinada à exposição temporária de cinema de animação. Ver <http://www.casamuseudevilar.org/>

pesquisadores de diferentes áreas que buscam compreender as “conexões cruzadas”⁴ entre os campos do cinema e da museologia. O cinema em exposição⁵ tem seduzido artistas, cineastas e teóricos de cinema que intencionam compreender a representação dessas imagens no espaço museológico. No caso das cinematecas, a musealização do cinema lida com temas além da estética das imagens e pauta tópicos como preservação, digitalização, valorização do acervo e a comunicação.

Apesar do consenso sobre a necessidade de um espaço expositivo e uma prática museográfica para o cinema, pouco ou nada se fala sobre os museus luso-brasileiros, suas coleções e o seu papel educativo. Nesta apresentação buscou-se um caminho para responder à questão: O cinema pode (re)nascer nos museus? O objetivo é analisar se uma exposição de cinema provoca a (re)afirmação de um imaginário sobre uma obra ou um gênero cinematográfico.

Parte-se do princípio que a construção da narrativa, aqui exemplificada pela exposição de pré-cinema da Cinemateca Júnior e pela campanha publicitária *Zootropo Bravia-Drome*, propicia o fortalecimento de um imaginário já construído na sociedade em torno da representação do nascimento do cinema. A intenção não é analisar em profundidade as duas narrativas, mas dialogar com “a(s) morte (s) do cinema” (Gaudreault, e Marion 2016), como processo de morrer (Kübler-Ross 1996) e o possível (re)nascimento do cinema no museu.

A morte, o processo de morrer e o (re) nascimento do cinema

“Do início dos anos 90 até hoje, o cinema deixou de ser um dispositivo fotoquímico-mecânico para se transformar num meio eletrônico-digital. Este processo revolucionário parece ter acontecido agora mesmo, mas, na realidade, ocorreu através de pequenos passos, numa transição que começou pelo som, passou pela montagem e pela cinematografia digital, terminando na projeção cenográfica. O cinema é agora quase todo digital. Ainda assim, o

⁴ Entre 6 e 8 julho, a Universidade de Cambridge organizou o congresso *Moving Image and Institution: Cinema and the Museum in the 21st Century* que reuniu acadêmicos, curadores de museus, museólogos, arquitetos, cineastas e artistas de nível nacional e internacional para discutir as conexões cruzadas entre os campos do cinema e da museologia.

⁵ O cinema em exposição é utilizado aqui no sentido tanto do filme, como dos artefactos pertencentes a produção e exibição do cinema que são exibidos no museu como objeto principal, diferenciando-se, assim, dos conceitos de vídeo arte, intermedialidade e *live cinema* (cinema ao vivo).

nosso amor e respeito pelas obras-primas do cinema, da era do mudo ao cinema sonoro e mais além, incluindo o extraordinário trabalho cinemático realizado pelo mundo fora, inspiram-nos a fazer muito mais com o novo cinema eletrônico do que simplesmente emular os filmes do passado” (Coppola 2019, 9).

A advertida ‘morte’ do cinema é um tema recorrente ao longo de sua existência – e provavelmente este ainda terá muitas mortes. De fato, as transformações com a transição do analógico para o digital impulsionaram as discussões sobre os ‘fins do cinema’. Assim cineastas, artistas e teóricos têm-se dedicado a analisar as transformações técnicas e sociais da arte cinematográfica (Cherchi Usai 2001; Aumont 2012; Bellour, 2012; Gaudreault & Marion 2016; Rodowick 2007; Casetti 2015; Dubois 2011).⁶ Nem tudo, no entanto, é obscuridade e morte. O diretor Francis Ford Coppola, por exemplo, remarca que essa ‘revolução’ digital não foi imediata e se mostra entusiasmado com as possibilidades do cinema eletrônico. O que o levou a publicar recentemente o livro *O Cinema ao Vivo e as suas Técnicas*, uma espécie de relato / diário de suas experiências nos *workshops*-piloto experimentais.

Para a análise, optou-se por apresentar as oito mortes do cinema elencadas por Gaudreault e Marion (2016) que mostram a relação do cinema com os diferentes dispositivos de imagem e som. Quais são estas mortes? Os autores expõem do fim para o início esses fins do cinema: 8) o domínio da tecnologia digital – com a morte da película, o digital se torna predominante na produção e exibição. O cinema perde sua hegemonia diante da propagação de telas; 7) a aparição do controle remoto – é possível intervir no tempo da obra (‘pausar’, ‘zapear’); 6) O surgimento do vídeo cassete – o aparelho liberta o espectador ao permitir-lhe gravar o que passa na TV, além deste poder alugar ou comprar fitas; 5) A chegada massiva da televisão a partir dos anos 50 – a exibição das imagens em movimento deixa de ser exclusividade do cinema; 4) a introdução do som no final dos anos 20 – o cinema falado torna-se predominante e muda a produção e o consumo dos filmes; 3) A morte do cinematógrafo – o início de 1910 marca a passagem do cinematógrafo (dispositivo) para o cinema (princípio da narrativa); 2) Institucionalização do cinema – entre 1907 e 1908 ocorre amudança no sistema de exibição e distribuição em decorrência da formação das salas de cinema. 1) Uma arte

⁶ Fernão Ramos apresenta uma revisão bibliografia atual sobre o tema no artigo *Mas Afinal, o Que Sobrou do Cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim*.

sem futuro, como sentenciou Antoine Lumière quando negou vender a patente do cinematógrafo a George Méliès: “Ela pode ser explorada por algum tempo como curiosidade científica, fora isso, não tem nenhum futuro comercial” (Bessy & Lo Luca 1948 *apud* Gaudreault, e Marion 2017, 38).

A sistematização das mortes do cinema proposta por Gaudreault e Marion aborda as principais discussões sobre o tema e se concentra nas modificações do dispositivo para compreender a morte provocada pela tecnologia digital. Fernão Ramos alerta que o “perigo é que, na variedade de formas maquínicas, o cinema surja como acidente de percurso” (2016, 46). Para contribuir para a discussão, tomei de empréstimo as reflexões sobre a morte e o morrer da psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross (1996). As atitudes diante da morte humana e seus ritos são associados às mortes do cinema de forma apontar semelhanças entre esse processo do fim do cinema com as configurações sociais do morrer na sociedade.

A morte tornou-se um tema tabu na sociedade ocidental, o medo de morrer desencadeou num impedimento de falar sobre a morte. É preciso proteger a vida, a morte deve passar despercebida (Aries 1990). Ao notar a dificuldade de médicos, enfermeiras, religiosos e parentes de pacientes terminais diante da morte, Kübler-Ross realiza um estudo em que assinala como as inovações tecnológicas afetavam o contato com esses pacientes “morrer é (...) muito solitário, muito mecânico e desumano” (Kübler-Ross 1996, 19). Para a médica, a distância das relações dos seres humanos, o virtual, a falta de contato, a educação e o contato para as massas e não para o indivíduo, desencadeiam o medo e a fuga da morte. As pessoas precisam ser mantidas vivas mesmo que seja através de máquinas, computadores e/ou equipamentos eletrônicos. Kübler-Ross questiona se o doente pode opinar sobre sua morte e afirma “tudo é feito na tentativa de que ele [o paciente] viva e, se salvarem sua vida, podem dispensar atenções à sua pessoa mais tarde” (1996, 21).

Numa aproximação com a arte cinematográfica, pode-se questionar se o cinema precisa ser mantido vivo? Declarar sua morte pode ser salvar-nos ou salvá-lo? Ou seria uma forma de negar sua mortalidade? Jacques Aumont sublinha que “[...] como pode o que pertence tanto à ‘nossa’ modernidade (já) ser dedicado à história? se o cinema se tornou histórico, não é porque envelheceu? E se é suscetível de envelhecer, não corre o risco de morrer?” (Aumont 2012, 68, tradução da autora). Se o cinema corre o risco de morrer pode-se ponderar: o cinema pode opinar quanto à sua morte?

Corroborando a tendência já enunciada, José Manuel Costa, diretor da Cinemateca Portuguesa, afirma que “Morreu o Cinema, viva aí o Museu de Cinema” (2016). Emblemática ou atemorizante, a frase referida numa comunicação sobre os públicos das instituições culturais contemporâneas, faz alusão a transição do cinema analógico para o digital que alterou e tem alterado não somente a forma de produção, exibição e preservação, mas também o consumo e, por consequência, a difusão das obras fílmicas. Neste caso, se o cinema morreu e habita agora o museu, como e o que expor do cinema?

Narrativa e Imaginário: os brinquedos ópticos

“O sonho do cinema, a magia das visões, é tão antiga quanto o homem o é. Nem a expressão pré-cinema é correta. Invertendo a proposição de [Henri] Langlois e entendendo por cinematógrafo o termo com que os irmãos Lumière batizaram o seu aparelho (...), o cinema precede, em séculos ou milênios, o cinematógrafo” (Costa 1996, 23).

No decorrer das visitas aos museus de cinema europeus e algumas exposições no Brasil, notou-se um ponto em comum: a exposição de objetos pré-cinematográficos. O espaço ocupado pelo tema é sempre muito relevante, quando não a única temática. Nesse aspecto, essa reprodutibilidade desencadeou curiosidade em compreender a razão dessa narrativa. Afinal, quais os tipos de afeto que o pré-cinema provoca no público para que todas estas instituições possuam determinado espaço que lhe é dedicado. Gilbert Durand atribuiria esse fato ao imaginário, como explica:

“Todo o imaginário é articulado pelas estruturas irredutivelmente plurais, mas limitadas a três classes, gravitando em torno dos *schèmes* matriciais do ‘separar’ (heróico), do ‘incluir’ (místico) e do ‘dramatizar’ – suspender no tempo as imagens numa narrativa – (disseminatória)” (2002, 62).

Para Durand o imaginário exerce a função de esperança e ‘equilibração’ do mundo, pois para o homem a consciência de sua mortalidade e a percepção da passagem do tempo são fontes de angústia por aproximá-lo do seu fim. Assim,

“a equilibração que o imaginário realiza pode tanto recusar, combater a morte e o tempo, como aderir às suas imagens, invertendo a sua negatividade inicial, ou dominar o tempo, aniquilando sua fatalidade ou acelerando o seu fim” (Almeida & Morales 2015, 129).

Como o imaginário se forma numa exposição de cinema? Ao analisar um espaço expográfico é preciso considerar a articulação entre espaço, obra e dispositivos museográficos, pois cada instituição possui uma dinâmica de comunicação. Sendo assim, pesquisa-se na montagem (narrativa) das exposições compreender como e por que razão as pessoas se interessam em ver equipamentos técnicos antigos de cinema, ou roteiros e figurinos de um ou outro determinado filme, ou ainda, qual o interesse das réplicas de brinquedos ópticos ou cenários?

1) A exposição de pré-cinema da Cinemateca Júnior

Em abril de 2007, a Cinemateca Portuguesa inaugurou a Cinemateca Júnior com objetivo de “aproximar os jovens do cinema, dando a conhecer a história das imagens em movimento” (Costa 2007). Instalada no Palácio Foz, em Lisboa, o histórico espaço foi sede da Cinemateca Portuguesa, entre 1958 e 1980, e hoje alberga a exposição permanente de pré-cinema e a sala de exibição. A Cinemateca Júnior prioriza em suas atividades o público escolar, mantendo durante a semana atividades direcionadas às escolas e aos sábados às famílias e ao público geral.

No texto de inauguração, João Bernard da Costa, à época diretor da Cinemateca Portuguesa, já ressaltaria esta vertente:

“A concepção básica era criar um espaço expositivo de características permanentes, essencialmente destinado ao pré-cinema, e onde se pudessem realizar espetáculos que o revelassem aos que nunca com ele contactaram, aproveitando a sala de cinema para sessões, semanalmente em colaboração com as escolas, e, aos

sábados, abertas ao público com programação adequada” (Costa 2007, 197-198).

De fato, as questões educativa e museológica percorreriam a história da instituição com atividades pontuais ao longo dos anos. Entre as projeções de lanterna mágica, a criação de exposições temporárias e as publicações⁷, o pré-cinema fez-se presente na programação.

“a exposição permanente não é uma mostra de objetos diversos, mas uma exposição **didática, lúdica e interativa**, composta basicamente por réplicas dos objetos mais significativos que contribuíram para a descoberta do cinema, afim de que as crianças possam interagir com esses objetos, manuseando-os, conhecendo o seu funcionamento e sua importância histórica” (Costa 2007, 198, grifos do texto original).

Passados mais de dez anos, a exposição de pré-cinema continua a ser a principal atividade da Cinemateca Júnior. A análise apresentada aqui parte de uma visita realizada como observadora em maio de 2018. Acompanhou-se um grupo escolar do 3.º ano – 7/8 anos – para uma sessão sobre os primórdios do cinema e uma visita guiada à exposição permanente de pré-cinema.

O edifício Palácio Foz está localizado no centro da cidade e próximo a outros museus e pontos turísticos, o que desperta o interesse dos passantes. No *hall* de entrada encontra-se uma placa com a programação, uma pequena loja, e ao centro um enorme zootropo⁸ que divide a atenção com o painel do filme *Viagem à Lua*, de Georges Méliès. Ainda no mesmo piso, se encontra uma sala dedicada à história da fotografia.

⁷ João Bernard (2007, 197) esclareceria que a Cinemateca Portuguesa havia organizado, após 2003, espetáculos de pré-cinema (lanternas mágicas, sombras javanesas) para escolas e visitas guiadas. A Cinemateca Portuguesa também publicaria os livros/catálogos: Pina A.; Costa, L.1986. “Da Lanterna Mágica ao Cinematógrafo Seguido de roteiro de viagem pelo museu da cinemateca portuguesa” e Cinemateca Portuguesa. 1996. “A Magia da Imagem: Arqueologia do Cinema através das Coleções do Museu Nacional do Cinema de Turim”.

⁸ O zootropo é um tambor com fendas que possui em seu interior uma tira com desenhos similares dotados de pequenas variações. Ao girar o tambor é possível ver a partir das fendas as imagens em movimento.



Imagem 1 – Hall de entrada, Cinemateca Júnior – 2018 © Thaís Lara

A visita com o grupo escolar teve início na sala de projeção com as duas educadoras que iniciaram a conversa perguntando como as crianças assistiam aos filmes e a resposta foi unânime: *Netflix*. Em uma dinâmica de perguntas e respostas, a sessão teve início com uma explicação sobre o que eram imagens fixas e em movimento, P&B x colorida, silencioso x sonorizado. As educadoras aproveitaram a situação para explicar o que era uma sessão de cinema silencioso e apresentar a pianista que iria acompanhar o filme. Durante todo o período da apresentação, as crianças foram muito receptivas e participativas. Um ponto observado foi o fato de, por diversas vezes, as professoras terem inibido a participação dos alunos, com receio de que estes atrapalhassem a visita. Depois de se assistir aos filmes, deslocaram-se para a sala de brinquedos óticos.



Imagem 2 – Sala de brinquedos ópticos, Cinemateca Júnior – 2018 © Thaís Lara

Na sala, os alunos puderam manusear os brinquedos ópticos para compreender o funcionamento do movimento das imagens em cada objeto. Notou-se uma imensa curiosidade das crianças e das professoras pelo pré-cinema, os alunos se mostraram entusiasmados pela exposição e tiveram resistência em deixar a sala.

2) O Zootropo Bravia-Drome da Sony

Em 2009, a Sony lançou o comercial *Zootropo, Bravia-Drome* para divulgar a chegada do sistema *Motionflow*⁹ à sua linha de televisores *Bravia*. Para comunicar a nova tecnologia de movimento, a empresa utilizou o zootropo, um aparelho inventado por William George Horner, em 1834. A campanha publicitária foi criada pela agência londrina *Fallon* e o vídeodirigido por Vernie Yeung que, a partir de uma sequência de imagens do jogador de futebol Kaká, simulava o efeito dele jogando.

⁹ É uma tecnologia que permite que a transição de cada *frame* seja feita de forma mais sutil, evitando tremores ou distorções nas imagens. O sistema possui diferentes nomenclaturas conforme a marca de televisores, como *Auto Motion Plus*, *True Motion*, interpolação de imagens ou taxa de atualização.

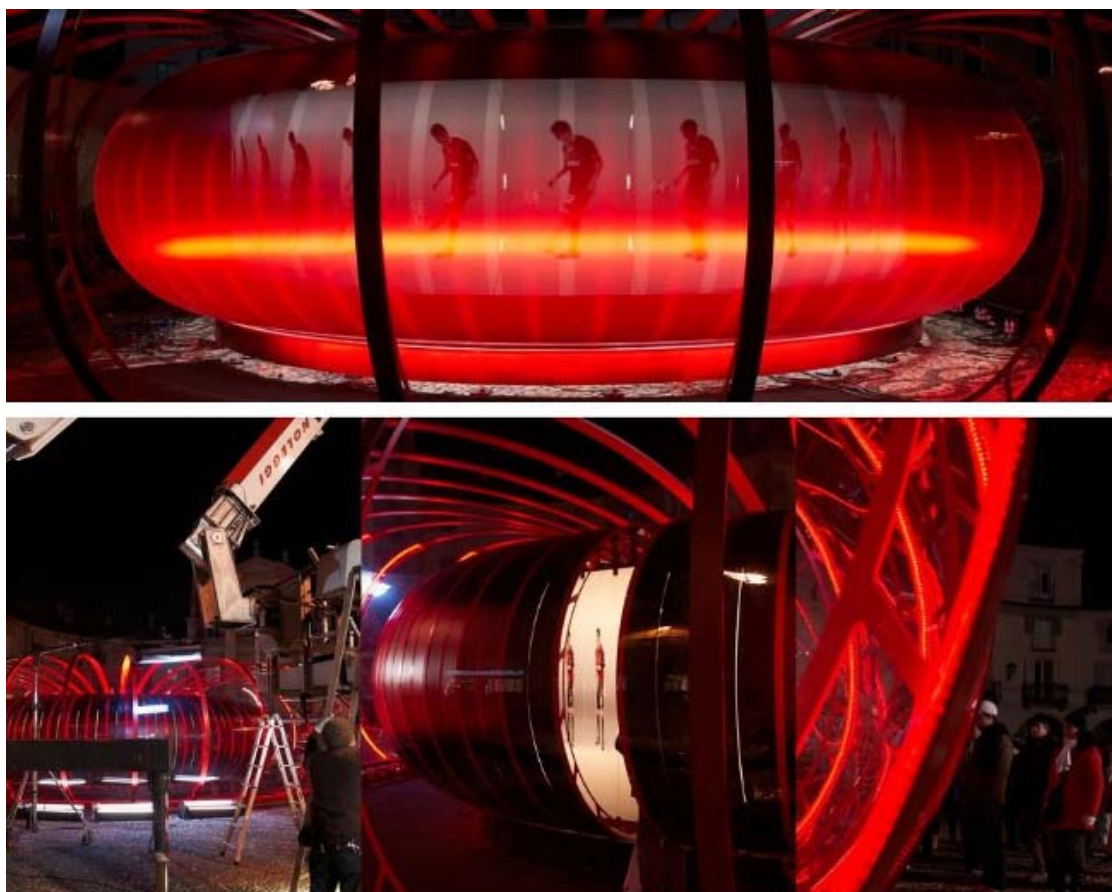


Imagem 3 – Zootropo Bravia-Drome © Sony Bravia (flickr)

O diferencial dessa reinterpretação do zootropo está no seu tamanho: o *Bravia-Drome* da Sony entrou para o *Guinness Book of Records* como o maior zootropo do mundo. Construído na cidade de Venaria, perto de Turim, na Itália, o *Drome* tinha 10 metros de diâmetro, podia atingir uma velocidade de 50kph, e levou seis semanas para ficar pronto (Chacksfield 2008). Intencionalmente, ou não, a campanha publicitária foi produzida na mesma região em que está instalado uma das maiores coleções de pré-cinema: o Museu Nacional de Cinema de Turim.

O imaginário contemporâneo sobre o cinema passa hoje por um hibridismo de linguagens, no caso a campanha publicitária *Zootropo Bravia-Drome* une pré-cinema, cinema – narrativa, instalação e televisão para, de certa maneira, formar um espetáculo cenográfico.

À guisa de conclusão: a “Morte morrida” e a “Morte matada”

Nos dois casos analisados constatou-se que os brinquedos ópticos foram escolhidos para representar um imaginário de descoberta e inovação conexos às

imagens em movimento. Os museus de cinema alternam entre a técnica (dispositivo) e a imagem (projeção), assim como as mortes do cinema. No vai e vem entre a vida e a morte de uma arte social em constante transformação questiona-se, então, é possível ‘morrer de morte matada?’. Recorrendo a gramática, o linguista Aldo Bizzocchi explica que:

“O grego tem dois adjetivos, ambrósios e athanásios, para designar o que chamamos em português de ‘imortal’. Mas há uma diferença entre eles que nós não fazemos. Ambrósios significa literalmente algo como ‘imorrível (ou ‘imorredouro’, como manda o bom português); já athanásios quer dizer ‘imatável’. Pois, se para nós tanto faz, os gregos distinguiam duas situações que não são, a rigor, idênticas. Nós, seres humanos, somos, digamos assim, morríveis e matáveis, pois podemos morrer tanto de ‘morte morrida’ (por causas naturais) quanto de ‘morte matada’ (por acidente ou crime). Mas há seres – pelo menos em tese – que podem morrer espontaneamente, mas não ser mortos, enquanto outros só morrem quando assassinados, nunca de morte natural (...) Essa distinção entre o matável e o morrível, o matado e o morrido, tem, aliás, implicações gramaticais. Se ‘estar’ indica estado transitório, e ‘ser’, condição definitiva, por que se diz que alguém ‘está morto’ e não que ‘é morto’, se a morte é definitiva?” (2018).

Mas afinal, o cinema está morto ou o cinema é morto? Pois bem, se considerarmos que está morto é que ele havia morrido. Já no caso definitivo é dizemos que o cinema foi morto, ou seja, o cinema foi matado. Alguém ou algo o matou. Quem?

Ao pensá-lo enquanto objeto social, cultural e técnico, observou-se ao longo do texto que o cinema já morreu mais de uma vez. No entanto, pode-se afirmar que nas exposições de pré-cinema ele continua a nascer? A campanha publicitária da *Sony* usou uma técnica de mais de cem anos para mostrar o aprimoramento na resolução das imagens em movimentos nos seus televisores. Gaudreault e Marion (2016, 189) criaram o neologismo “animagem” para sustentar sua linha de pensamento de que as técnicas contemporâneas resgatam a animação como princípio estruturante do cinema.

Nessa perspectiva, pode-se considerar que a animação é o princípio estruturante das exposições de cinema.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, R. & Morales, P. 2015. *A Ética Plural da Imaginação: uma abordagem antropológica do imaginário e da educação*. Atualidades Pedagógicas, (65), 127-146.
- Ariès, P. 1990. *Homem diante da morte*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Aumont, J. 2012. *Que reste-t-il du cinéma*. Paris: Vrin.
- Bellour, R. 2012. *La Querelle des Dispositifs: cinema - installations, expositions*. Paris: P.O.L. Editeurs.
- Bizzocchi, A. 2018. *Morte Morrida e Morte Matada*. Blog Diário de um linguista. 1 de agosto.
- Casetti, F. *The Lumière Galaxy – seven key words for the cinema to come*. Nova York: Columbia University Press, 2015.
- Chacksfield, M. 2008. *Sony's Bravia-Drome Zoetrope unveiled*. Techradar. 05 dez.
- Cherchi Usai. 2001. *The Death of Cinema: History, cultural memory and the digital darkage*. London: BFI.
- Coppola, F. F. 2019. *O Cinema ao Vivo e as suas Técnicas*. Lisboa: Edições 70.
- Costa, J. B. 2007. *A Cinemateca e a Iniciação ao Cinema*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema / Os Filhos de Lumière Associação Cultural.
- Costa, J. B. 1996. *Como Nos Nossos Sonhos*. A Magia da Imagem. A Arqueologia do Cinema através das coleções do Museu Nacional de Cinema de Turim – Catálogo da Exposição (pp. 21- 26). Lisboa: Comissão Portuguesa para as Comemorações do Centenário do Cinema.
- Costa, J. M. 2016. *Ciclos de Conferências Preso Por Ter Cão Preso Por Não Ter*. Fundação Carmona e Costa, Lisboa. 15 de abr.
- Dubois, F. 2011. *La Question Vidéo: entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now.
- Durand, G. 2002. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gaudreault, A. & Marion, P. 2016. *O fim do Cinema? Uma mídia em crise na era digital*. Campinas: Papirus.
- Kübler-Ross, E. 1996. *Sobre a Morte e o Morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. São Paulo: Martins Fontes.
- Moving Image and Institution: Cinema and the Museum in the 21st Century*. Cambridge: Universidade Cambridge. 6 à 8 julho, 2011. Disponível em <http://www.crassh.cam.ac.uk/events/24026>, consultado a 04/02/2016.
- Ramos, F. P. 2016. *Mas Afinal, o Que Sobrou do Cinema? A querela dos dispositivos e o eterno retorno do fim*. Galáxia, São Paulo. n. 32, pp. 38-51. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S198225532016000200038&script=sci_abstract&tlng=pt, consultado a 12/02/2020.
- Rodowick, D. 2007. *The Virtual Life of Film*. Cambridge: Harvard University Press.

FILMOGRAFIA

Yeung, Vernie. 2009. “Zootropo Bravia-Drome”. Agência Fallon/Sony. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F2u4buxWjIM>, consultado a 12/02/2020.