UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEIOS E PROCESSOS AUDIOVISUAIS

CLARISSA OLIVEIRA NANCHERY

A construção do real na obra de Joel Pizzini: uma questão de ponto de vista

SÃO PAULO
2013

CLARISSA OLIVEIRA NANCHERY

A construção do real na obra de Joel Pizzini: uma questão de ponto de vista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr^a. Marília Franco.

Linha de Pesquisa: Cultura Audiovisual e Comunicação.

SÃO PAULO
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Nanchery, Clarissa.

A construção do real na obra de Joel Pizzini: uma questão de ponto de vista / Clarissa Nanchery; orientador Marília Franco. São Paulo, 2013.

127 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Universidade de São Paulo, 2013.

1. Palavras-chave: Ponto de vista, perspectivismo, documentário.

COD

Nome: NANCHERY, Clarissa

Título: A construção do real na obra de Joel Pizzini: uma questão de ponto de vista

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, da Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, ao meu companheiro Fernando Severo, por todo amor, apoio, paciência e por nossas discussões intelectuais. Um *viva* (!) à teoria ator-rede por ter nos aproximado também nisso.

Aos amigos queridos, que sempre trazem alegria nos momentos mais turbulentos. Em especial, à Luana Korossy e Izabel Monteiro de Barros, que tão carinhosamente me acolheram nas suas casas em São Paulo e ajudaram a tornar esse mestrado possível.

À minha família, por sempre acreditar e apoiar minhas opções, em especial a minha mãe Lindalva Oliveira e a minha prima, Lillian Moraes, que esteve muito próxima nesse período da minha vida.

À amiga Flávia Neves, parceira em todos os momentos, com quem compartilho as alegrias e angústias acadêmicas.

A Alexandre Mendonça, amigo de devaneios e esclarecimentos filosóficos que muito ajudaram a consolidar o início desta dissertação.

À minha orientadora Marília Franco, pela aposta, paciência e incentivo e por clarear as madrugadas incertas em que este trabalho foi realizado.

A Joel Pizzini pela abertura, disponibilidade e por contribuir para a realização deste trabalho desde o início com longas horas de conversa e muitos filmes emprestados.

Aos Professores examinadores desta dissertação, pela disponibilidade, interesse e críticas, que certamente muito têm a contribuir para esta pesquisa.

À Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Tudo que não invento é falso.

Há muitas maneiras sérias de não dizer nada,
mas só a poesia é verdadeira.

Manoel de Barros
O Livro sobre o nada

RESUMO

NANCHERY, C. O. **A construção do real na obra de Joel Pizzini: uma questão de ponto de vista.** 2013. 127 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Esta pesquisa pode ser considerada um ensaio analítico a partir de questões de cunho filosófico que transbordam no documentário contemporâneo e encontram um diálogo muito fértil com a obra de Joel Pizzini. A nossa proposta é abordar a obra deste cineasta, especificamente o filme *500 Almas* (2004) como inspiração para repensar o real, no documentário, enquanto uma questão de ponto de vista. Para tanto, torna-se necessário entender tal questão como um gesto de implicações mais profundas, comparativamente às teorizações cinematográficas e literárias acerca deste elemento. Trata-se, quiçá, de *outra* forma de conceber o ponto de vista no cinema, orientada pelo perspectivismo filosófico – pensamento presente nas reflexões de Leibniz, Nietzsche, Deleuze e posteriormente assimilado pelo perspectivismo ameríndio com Viveiros de Castro – que amplia e reverbera o seu significado não se limitando à expressão ou fixação do ponto de vista de um sujeito autor. Trata-se da possibilidade acarretada pelo documentário, uma forma que é por pressuposto híbrida, de questionar, de produzir verdades, de repensar a distinção entre essência e aparência, entre real e invenção. Estas questões são problematizadas a partir de autores como Comolli e Guy Gauthier que pensam o documentário contemporâneo e as implicações de outros sujeitos e elementos envolvidos no filme que se faz em fricção com o real: a *mise-en-scène* dos sujeitos filmados, os sujeitos espectadores, a montagem criativa. Ao analisar o filme *500 Almas*, observamos de que forma esses e outros elementos são engendrados para constituir o ponto de vista do real.

Palavras-chave: *Ponto de vista, perspectivismo, documentário.*

ABSTRACT

This research can be considered as an analytical essay from matter of philosophical that abound in contemporary documentary and find a very fruitful dialogue with the work of Joel Pizzini. Our proposal is to address the work of this director, specifically the film *500 Almas* (2004) as inspiration for rethinking the real as a matter of the point of view. Therefore, it is necessary to understand this issue as a gesture of deeper implications, compared to cinematographic and literary theorizing about this element. It is, perhaps, another way of conceiving the point of view in cinema, guided by philosophical perspectivism - present thought the reflections of Leibniz, Nietzsche, Deleuze and subsequently assimilated by amerindian perspectivism with Viveiros de Castro - which expands and reverberates your meaning not limited to the expression or fastening point of view of an individual author. It brought about the possibility for the documentary, which is a form of hybrid assumption, to question, to produce truths, to rethink the distinction between essence and appearance, between real and invention. These questions are problematized from authors such as Comolli and Guy Gauthier who think contemporary documentary and implications for other subjects and elements involved in the film that is in friction with the real: the *mise-en-scène* of the subjects filmed, the subjects spectators, the creative mounting. When analyzing the film *500 Almas*, we observe how these and other elements are interwoven to build the point of view of the real.

Keywords: *Point of view, perspectivism, documentary.*

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. DOCUMENTÁRIOS CRIAM MUNDOS	16
2.1) O ponto de vista no cinema como elemento de análise cinematográfica	16
2.2) O ponto de vista pensado a partir do Perspectivismo	20
2.3) Sob o risco do ponto de vista	27
3. OUTRAS TESSITURAS NO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO	31
3.1) Tramas do real – documentar, representar?	33
3.2) Recriações da montagem e do espectador	39
3.3) Contribuições da obra de Joel Pizzini	45
4. O PONTO DE VISTA DO REAL EM <i>500 ALMAS</i>	54
4.1) Trajetória entre a hesitação e a criação	55
4.2) Tranças e verbetes: proposta de composição e de análise	57
4.3) Métodos (ou quase-métodos) na composição fílmica	61
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
6. REFERÊNCIAS	82
7. APÊNDICES	
I) Decupagem de planos do filme <i>500 Almas</i>	86
II) Entrevista com Joel Pizzini	103

1. INTRODUÇÃO

Experimentar o real e o compor, estudá-lo, entendê-lo, querer memoi envolver-se dele, reformulá-lo, atravessá-lo e o transgredir, o destituir e o recompor. Ser atravessado por ele, surpreendido, impedido, negociar com ele, repensá-lo, encená-lo, forjá-lo. Por outro lado, apropriar-se de sua representação, questioná-la, experimentá-la, crer nela, não crer, crer, apesar de tudo, porque se quer crer, perceber suas contradições, dissolvê-la, fazer dela o que se bem entende. Falar sobre documentário contemporâneo, de alguma forma, equivale pensar um pouco sobre tudo isso e ainda ter em mente que a lista não se esgota aí. A representação que se estabelece em fricção com o real é algo que afeta e é afetado (pelos) realizadores, sujeitos filmados e sujeitos espectadores, estamos, portanto, numa rede bastante complexa de gestos, sentidos e sujeitos que constroem perspectivas do real e perspectivas reais.

Como é evidente notar, uma dissertação de mestrado não poderia dar conta de tantas questões e não temos esta pretensão. No entanto, vale dizer que todos esses sentidos estão direta ou indiretamente citados neste trabalho. Importa-nos evidenciar o hibridismo que está por trás de um ponto de vista e dizer que ele também funda outras formas e pensamentos heterogêneos. Por ora, é preciso estabelecer caminhos mais delimitados. Esta pesquisa pode então ser considerada como um ensaio analítico experimental a partir de questões de cunho filosófico que transbordam no cinema documentário e que encontram um diálogo muito fértil com a obra de Joel Pizzini.

Sendo assim, o objetivo deste estudo é abordar a obra deste cineasta como inspiração para repensar o real, no documentário, enquanto uma questão de ponto de vista. Para tanto, torna-se necessário entender tal questão como um gesto de implicações mais profundas, comparativamente às teorizações cinematográficas e literárias acerca deste elemento. Trata-se, quiçá, de *outra* forma de conceber o ponto de vista no cinema, orientada pelo perspectivismo filosófico, que amplia e reverbera o seu significado não se limitando ao entendimento de interpretar a realidade por determinado ponto de vista, mas de construir novas realidades.

A ideia de que o ponto de vista não seja pensado na análise do documentário pelo fato de esta forma fílmica não apresentar um foco narrativo e visual parece-nos extremamente restrita. Mesmo sem qualquer aprofundamento teórico, poderíamos afirmar que é justamente no documentário onde se imprimem as marcas mais evidentes

de um ponto de vista político, estético, ético. E isso é ainda mais complexo se pensarmos que o documentário sempre carregou consigo o valor de verdade que lhe foi atribuído historicamente. Buscamos perceber então a questão do ponto de vista para além da sua representatividade visual e narrativa, mas entendendo que a construção de uma imagem do mundo passa, necessariamente, por escolhas políticas, estéticas e éticas que são atravessadas pelo próprio real e por inúmeros outros sujeitos e elementos e acabam gerando novos engendramentos sobre a mesmo.

Para adentrar nas provocações deste trabalho, propomos a seguinte sentença: a questão do ponto de vista é central e deflagradora no cinema, as teorizações clássicas sobre este elemento não se sustentam na análise do documentário e este, por sua vez, já não é visto como mera reprodução da realidade. Assim, compreendemos à maneira perspectivista, que em vez de diferentes pontos de vista sobre o mesmo mundo, o que há são diferentes mundos sendo construídos. Neste caso, não está em jogo a expressão ou fixação do ponto de vista de um sujeito autor, mas a possibilidade, acarretada pelo mesmo, de produzir verdades e mundos, de repensar a distinção entre essência e aparência, entre real e invenção. Dessa forma, o conceito de ponto de vista no perspectivismo não nega a importância dos sujeitos, mas o excede.

Compreendemos que esta noção perspectivista dialoga com algumas concepções de documentário reivindicadas atualmente. Nesse sentido, nos aproximamos principalmente das reflexões de Jean-Louis Comolli por entender que, nas formas de representações de mundo, nesse modo de estabelecer relações que também funda as sociedades humanas – e o cinema evidentemente é uma dessas formas – “o olhar nunca é apenas o olhar do homem para o mundo, ele é também (e às vezes, sobretudo,) o olhar do mundo para o homem.” (COMOLLI, 2008, p.82).

A intenção de discutir o documentário considerando todas essas implicações é motivada pela própria potência estético-reflexiva que vemos surgir nos documentários contemporâneos. Se antes seu principal engajamento estava em torno do discurso social e político e a linguagem era apenas um recurso para deflagrá-lo, hoje pulsa uma veia reflexiva a respeito do próprio *fazer documentário* que não se afasta do aspecto sociopolítico, mas insere a complexidade de se fazer um filme sobre e com o real.

Encontramos na obra de Joel Pizzini esta veia reflexiva e um forte diálogo com o pensamento perspectivista. Desde o seu primeiro curta-metragem, *Caramujo-flor* (1989), o realizador se aproximou de um cinema que transgredia aos apelos da realidade dita objetiva. Em se tratando de uma abordagem sobre a poesia de Manoel de Barros,

muito lhe foi questionado sobre não haver nenhuma alusão direta ao poeta, mas foi justamente com esta “transgressão” que o cineasta iniciou uma trajetória na qual o ponto de vista do real pode também ser considerado como o gesto fundador de realidades e não uma forma de concebê-las, simplesmente.

O atributo do documentário que queremos enfocar diz respeito a esta fundação. Não se trata apenas de criar novos enredos a partir de dados do real, trata-se de estabelecer outra temporalidade, outras relações, outras impressões *de* e *na* realidade. O ponto de vista no documentário, tal como analisamos neste trabalho, carrega consigo a noção perspectiva pois julga a si mesmo como *outra* perspectiva acerca do real e de sua temporalidade, do seu espaço, dos sujeitos filmados, do espectador. E *outra*, nesse caso, não quer sugerir melhor ou pior, mas aquela que evidencia os seus engendramentos como mais uma forma possível de agenciar o jogo da realidade. De fato, sabemos que todos os documentários recriam acontecimentos, personagens, mas, em geral, escondem a sua parte criadora, assumem-se apenas como um recorte da realidade

Para compor este trabalho, paralelamente à pesquisa bibliográfica, realizamos uma longa entrevista com Joel Pizzini durante dois encontros¹, a conversa se desdobrou em uma grande reflexão sobre o processo de construção ao longo de sua carreira. O cineasta não apenas propõe, mas pensa e questiona a sua própria obra, mesmo porque também é professor, é responsável por mostras de grandes cineastas pelo Brasil, foi corresponsável pela restauração da obra de Glauber Rocha e está diretamente envolvido com a formação de plateia. Nesta conversa, foi possível perceber outras tessituras da obra de Pizzini, questões que ainda não foram discutidas na academia e que, certamente, merecem uma atenção maior. Esta pesquisa poderia, inclusive, ter tomado outros rumos mediante esta conversa, poderia agregar mais elementos de sua fala, de suas referências, mas seria preciso realizar um novo estudo e talvez comprometido com outras provocações.

Algumas questões levantadas por Pizzini são diretamente abordadas neste estudo, dentre elas, citaríamos algo que ele diz ter aprendido com Mario Peixoto ao trazer para o cinema a metáfora do tabuleiro do jogo de xadrez. “De cada ponto de vista de uma pedra, você vê o jogo de outra forma [...] Então o roteiro ideal é esse [...] Ao invés de um roteiro que tenha só uma percepção monofocal, você consegue fazer leituras diagonais, de vários pontos de vista”. Esta metáfora está na base do pensamento

¹ As entrevistas com o cineasta Joel Pizzini foram realizadas no Rio de Janeiro nos dias 18 de maio e 14 de junho de 2013.

perspectivista e equivale a assumir que os nossos pontos de vista são apenas ocupações provisórias num jogo que vai ser chamado de realidade, que é também provisório. Cabe a cada “peça” perceber que as artimanhas que estão sendo tramadas e postas em prática pelas outras peças que reorganizam a partida. A diferença, neste caso, é que não haveria xeque mate e também não há dois jogadores disputando a partida, de cima.

Considerando esta noção de ponto de vista perspectivista, resta-nos perceber e analisar as artimanhas que se tramam sobre e com real para que o jogo se torne possível. Se entendemos o documentário como este tabuleiro de xadrez, sabemos que estão em jogo as interferências do realizador (dos muitos realizadores de um só filme), dos sujeitos filmados, as possibilidades tramadas pela montagem, pelo som, as expectativas e apropriações do espectador. Para estudar cada uma dessas “peças” (que não são tão independentes quanto num jogo de xadrez, ao contrário, estão completamente implicadas uma das outras) propomos uma divisão em três partes.

Na primeira parte, apresentamos algumas conceituações acerca do ponto de vista acentuando que este elemento está proeminentemente relacionado ao cinema de ficção narrativo. Isso pode ser verificado através de definições propostas por Jacques Aumont e Michel Marie, Ismail Xavier, Alain Bergala, Michel Chion (especificamente com o ponto de escuta). A intenção, neste primeiro capítulo, é propor um alargamento deste conceito de forma que possamos pensar também o documentário como um processo de construção e formulação de ponto de vista do real. Para tanto, buscamos entendê-lo a partir do perspectivismo filosófico de Nietzsche, Leibniz e Deleuze e, sobretudo, do perspectivismo ameríndio através das reflexões de Viveiros de Castro e de autores que dialogam diretamente com eles. Mais do que um embasamento teórico, o pensamento perspectivista nos permite perceber que a questão do ponto de vista não é central apenas na ficção, na pintura, na narrativa ou no documentário, mas em qualquer expressão de conhecimento de mundo, pois todos pressupõem construções de pontos de vista ocupados por sujeitos, ao mesmo tempo, todos são forças lutando para significar.

Tendo em mente esta dimensão perspectivista, a segunda parte da pesquisa se propõe a discutir as possibilidades e particularidades que o documentário contemporâneo apresenta para repensar o real. Para isso, primeiramente abordamos algumas categorias e conceitos discutidos, principalmente, por Jean-Louis Comolli e Guy Gauthier que estão pensando no lugar e nas estratégias representativas do documentário. Adentramos então na obra de Joel Pizzini notando procedimentos através dos quais o ponto de vista do real é posto em evidência como um processo construtivo e

reflexivo em si mesmo. A obra deste autor nos afeta porque faz com que seus artifícios e procedimentos de criação – a poesia, a *mise-en-scène*, a montagem criativa, o sentido pelo som – sejam também dispositivos deflagradores de outros sentidos do real. Além disso, seus filmes pressupõem um atravessamento e uma afetação do espectador para que a obra seja complementarizada, entendendo que a arte não apenas mostra a experiência do real, mas cria outras experiências a partir do sujeito que dela se apropria. Rancière é o autor que mais evidencia a produção da espectralidade nas suas reflexões sobre o *Espectador Emancipado*, mas Comolli nos faz pensar igualmente neste *sujeito espectador*, cuja inocência foi perdida, o que também faz com que os filmes se reformulem. Justamente por pressupor os atravessamentos feitos pelo espectador, os filmes de Pizzini nunca pretendem ser um núcleo fechado, não somente por negar o caráter narrativo, mas por que agem por quase-métodos.

Este ponto merece uma observação especial pois não nos dedicamos a ele o suficiente, embora o pensamento metapórico permeie toda a construção deste trabalho. Referimo-nos ao entendimento que está na base desta formulação híbrida por assimilar que o mundo é permanente movimento e que nós, inseridos nele, “devemos pensar em movimento, produzir teorias ‘no durante’, sugerir descrições e constatações que considerem a provisoriedade do saber.”(MARCONDES FILHO, 2010, p.247). O filme, então, nunca será um ato a priori, mas está sempre acontecendo em função do realizador, dos sujeitos que dele participam e do espectador, por esta razão podemos dizer que ele não opera por métodos, mas por quase-métodos.

Finalmente, a terceira parte desta pesquisa se detém precisamente no filme *500 Almas* (2004), de Joel Pizzini, por ser uma obra que borra fronteiras entre cena e vida, entre situação experimentada e encenada, entre momento e plano, entre passado e presente, entre ciência e natureza, entre humanidade e animalidade, trata-se de um filme perspectivista na sua opção formal e na sua abordagem da realidade de uma população indígena habitante de uma ilha isolada no meio do Pantanal mato-grossense. Trata-se de um filme que obriga toda equipe realizadora a mergulhar numa outra cultura, que está muito próximo a um trabalho antropológico. No entanto, de forma ainda mais incisiva, *500 Almas* transcende o real, constitui-se dele, respeita suas particularidades, mas o recria, inventa-o. Sabemos que o documentário foi realizado após uma pesquisa densa cujos dados foram levantados a partir de variadas fontes e documentos históricos, entretanto, o filme faz questão de abrir brechas, expor suas fissuras, construir-se por

quase-métodos e pôr em evidência, através da montagem, do som e *da mise-en-scène* o quanto é possível construir realidades com a própria realidade.

Realizamos, assim, um ensaio analítico do filme *500 Almas* que não nega a teoria e análise clássica cinematográfica, mas serve-se dela até o limite em que se impõe, no filme, a necessidade de utilizarmos outros métodos e entendimentos para entender o ponto de vista do real.

2. DOCUMENTÁRIOS CRIAM MUNDOS

2.1) O ponto de vista como elemento de análise cinematográfica

Embora pouco analisada pela teoria do cinema e, quando realizada, esteja fortemente marcada pela importação de conceitos da teoria literária, a questão do ponto de vista é um elemento central no cinema. Referindo-nos a este tema de maneira pragmática, sabemos que, a cada criação de um plano, um ponto de vista precisa ser definido mediante a escolha do objeto filmado, do seu posicionamento, da posição da câmera, da distância entre ela e a figura filmada e do foco, além do ponto de escuta, ou ponto de vista sonoro que a cena deverá ter. Num filme composto por quinhentos planos, no mínimo estarão em jogo quinhentas escolhas diferentes e propositais. Cada imagem e ângulo visual representam uma atitude anterior do realizador, escolhas decisivas para a configuração de um personagem, de um enredo e do filme como um todo, que buscarão criar determinada relação com o futuro espectador.

A expressão *ponto de vista*, na literatura, é absorvida como uma metáfora para se referir à atitude do narrador, às atribuições que ele julga serem pertinentes para a construção da narrativa. Entretanto, o conceito emerge do campo visual, mais precisamente, da pintura renascentista e traz a ideia de representação da imagem de um objeto ou de uma cena em função do ponto de vista do observador. A perspectiva clássica tem por característica um único foco, o “ponto de fuga”, a presença do olhar do sujeito, como foco centralizador, único legislador e controlador da imagem. No que diz respeito à constituição visual, atualmente a noção sobre perspectiva está mais pulverizada e, portanto, estaríamos mais próximos das ideias referentes ao perspectivismo nietzschiano, que sugere uma superposição de visões, um entrelaçamento de olhares, multiplicidade de focos, pontos perspectivos em uma rede de relações.

É possível verificar a apropriação de elementos de composição literária para a análise do ponto de vista cinematográfico quando este é substituído por foco narrativo. É o caso do artigo “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”, de Ismail Xavier (2003). Por se tratar de uma reflexão sobre a adaptação ou transposição literária para o cinema, há propositalmente uma forte referência à questão do foco narrativo. Nele, Xavier parece pressupor que o assunto, em termos

cinematográficos, possui uma limitação que seria superada pela discussão em termos literários:

O problema do ponto de vista não se reduz ao ângulo a partir do qual se conta a história. Há muita coisa implicada aí: afinal, o narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou se esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/espectador faça as suas interferências a partir do modo como apresenta os fatos? Deixa a história correr como se fosse uma janela transparente ou faz questão de lembrar o leitor/espectador de sua atividade como orquestrador de tudo? Assume a posição de narrador onisciente, que sabe tudo e pode garantir que suas personagens realmente pensaram ou sentiram isto ou aquilo num certo momento? Ou assume que o seu saber tem limites, que talvez só se aplique a uma personagem (foco central da história), ou se aplique a nenhuma? Mesmo quando sabe tudo, como ajusta a dose de informação que nos libera ao longo do processo? Faz com que saibamos mais do que as posições em que nos quer colocar, as emoções que nos reserva? (XAVIER, 2003, p.69)²

O autor observa a restrição em se conceber o ponto de vista como gesto puramente estabelecido pelos ângulos de visão ou definido pelas escolhas que compõem o aspecto visual do filme. Para ele, não se trata do lugar onde colocar a câmera, mas como dosar as informações narrativas e como guiar a representação. Nesse caso, a negação de uma limitação talvez esteja sendo substituída por outra, pois, como sabemos, falar em representação é falar de uma ausência e da tentativa de colocar em seu lugar algo que o represente, que fale por ele, que o substitua. Nesse sentido, representar significa também reduzir a um determinado ponto de vista. Além disso, há outros sentidos implicados no processo de construção da obra para além da intenção ou consciência de seu realizador. O “querer dizer” do cineasta é apenas um dos processos. No caso da ficção, também entram em jogo a expressão do ator, o terceiro sentido da montagem e o encontro destes e outros elementos cinematográficos com o espectador.

Já o ensaísta Jacques Aumont (1983) estabelece alguns significados para a expressão ponto de vista que estão mais voltadas para o cinema em si. Há alguns apontamentos para pensarmos sobre este elemento como um dispositivo complexo, mas ainda assim, totalmente associados à composição ficcional e autoral.

1. Em primeiro lugar, é o ponto, o lugar a partir do qual se olha: portanto, o lugar da câmara relativamente ao objeto olhado. O cinema aprendeu muito cedo a multiplicá-lo através da mudança, do encadeamento de planos e a desmultiplicá-lo, através do movimento do aparelho. A primeira característica do cinema de ficção é oferecer um ponto de vista múltiplo e variável.
2. Correlativamente, é a própria vista, considerada a partir de um certo ponto de vista: o filme é a imagem, organizada pelo jogo da perspectiva centrada. O problema maior é aqui o do enquadramento, mais precisamente o da

² XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”. In. PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003.

contradição entre o efeito de superfície (ocupação plástica da superfície do enquadramento) e a ilusão de profundidade.

3. Em si mesmo, este ponto de vista refere-se constantemente ao ponto de vista narrativo; o enquadramento, por exemplo, é sempre mais ou menos, no cinema narrativo, representação de um olhar, a do autor ou a do personagem, e também aqui a história do cinema narrativo é a da aquisição e da fixação de regras de correspondência entre um PDV1 [ponto de vista 1], o PDV2 que ele resulta, e esse ponto de vista narrativo.

4. O todo, finalmente, é sobredeterminado por uma atitude mental (intelectual, moral, política, etc) que traduz o juízo do narrador sobre acontecimento. Este ponto de vista [...] informa evidentemente, antes de mais nada, a ficção sobre si própria (juízos do “autor” sobre as suas personagens, etc, que são o mais evidente da crítica comum sobre os filmes) mas aqui vai apenas interessar-me na medida em que é também susceptível de ter consequências sobre o trabalho da representação, e de modelar o representante fílmico. (AUMONT, 1983, p.127 e 128).³

Já a noção de *ponto de escuta*, segundo Michel Chion (2011), faz referência direta ao conceito de *ponto de vista*, o que pressupõe entender que o som opera com as mesmas funções da visão. Segundo o autor, o ponto de escuta possui dois significados diferentes, que na maioria das vezes estão interligados. O primeiro seria a acepção estritamente espacial do termo: “de onde eu vejo, eu espectador (de que ponto do espaço a cena é considerada, de cima, de baixo, do teto, do interior de um frigorífico, etc)” (p. 74). Há, nesse caso, uma busca pela objetividade do som, sua correspondência com o “modelo real”, próximo de como a cena seria vista ao vivo. A segunda noção de ponto de escuta proposta pelo autor é o ponto de escuta subjetivo, aquele que coloca o espectador no lugar do “personagem na ação, [onde ele] vê aquilo que eu vejo” (p. 74). Segundo Chion, neste caso, “é a imagem que cria totalmente o ponto de escuta, merecendo, neste caso, o seu nome de ponto.” (CHION, 2011, p. 75). Os personagens reagem ao som demonstrando seu grau de interação e afetação com som enunciado e assim o espectador vai sendo conduzido à narrativa.

Observamos, assim, a correspondência entre ponto de vista/ escuta com a condução da narrativa. Por mais elaborada que sejam as teorizações acerca deste elemento cinematográfico, de alguma forma ele acaba sendo reduzido ao domínio narrativo. Aumont e Marie (2003) sintetizam esta concepção associando-o a “um lugar real ou imaginário, a partir do qual uma representação é produzida”. No filme narrativo o ponto de vista, “é identificado com o olhar [...]; a questão será saber se esse olhar pertence a alguém: a uma personagem (plano subjetivo), à câmera, ao autor do filme ou o seu enunciador [...]”.(2003, p. 237). Dito de outra forma, o ponto de vista seria a

³ AUMONT, J. O ponto de vista. In GEADA, Eduardo (org.). **Estéticas do Cinema**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

representação da própria narração assumida pelo autor, pelo narrador ou pelos personagens.

Alain Bergala (2007) desenvolve a centralidade da questão do ponto de vista a partir do material audiovisual intitulado *Le point de vue*, criado para a *Coleção L'Eden Cinéma*, cujos DVDs apresentam filmes livres de direitos para difusão em escolas francesas. O livro, que integra o material, traz algumas reflexões que problematizam este constituinte cinematográfico apontando-o como um elemento presente em todas as fases do processo de criação de um filme: na escolha da história, na escritura do roteiro, na filmagem, na montagem, na mixagem de um filme. Para ele, o ponto de vista é essencial para compreender como funcionam os processos de identificação no cinema observando que uma de suas singularidades mais significativas, em detrimento do romance ou do teatro, é que a identificação é dependente ao mesmo tempo das situações do roteiro (no qual as estruturas são relativamente conhecidas e estáveis) e do ponto de vista tal como é posto em jogo em cada plano e cada cena. O autor ressalta também a condição do cineasta e da criação estética reveladas pelo ponto de vista.

“No cinema a questão do ponto de vista está comprometida ao mesmo tempo com a abordagem formal dos filmes, a do lugar que ocupa seu espectador e a da ética do cineasta com relação ao assunto tratado, aos personagens e ao espectador. Não há uma pedagogia do cinema responsável que não faça do ponto de vista uma de suas prioridades e de suas peças centrais” (BERGALA, 2007, p.5).⁴

Embora não tenha desenvolvido suas reflexões de forma cabal, Bergala parece dar indícios da confluência de elementos que se interpõem no gesto cinematográfico em torno do ponto de vista. Percebermos que não se trata apenas de *um dos constituintes* da composição do filme, ele é a própria constituição a partir da qual o filme se torna possível. Assim, somos levados a pensar que o ponto de vista diz respeito à causa e ao efeito no cinema, um gesto que se compõe do que é próprio ao artístico e do político, enquadramento e engendramento indissociáveis.

Pensar na questão do ponto de vista a partir do documentário envolve uma série de problematizações sobre ambos os temas. Primeiramente porque, como vimos, o ponto de vista é primordialmente estudado, na teoria de cinema, a partir da teoria literária e da narrativa. Desta forma, a análise deste elemento estaria, primordial e simplificadamente, mais próxima à ficção quando esta elege o ponto de vista do narrador/autor ou o ponto de vista do personagem ou de vários personagens para contar uma história. Em segundo lugar, o documentário não costuma ser pensado como um

⁴ Tradução da autora.

dispositivo que precise de análise do elemento ponto de vista e seria previsível que, se isso ocorresse, haveria a apropriação dos mesmos recursos de observação identificáveis no cinema narrativo. Ainda assim, se levarmos em conta o documentário convencional, que pretende ser isento e objetivo ao explorar uma mesma história ou fatos a partir de vários pontos de vista discursivos, o entenderíamos apenas como porta-voz de diferentes maneiras de pensar. E mais ainda se nos ativéssemos a uma forma padrão – imagens de atores sociais que são entrevistados através de uma câmera fixa, num plano médio, cuja imagem é intercalada com material de arquivo e planos de cobertura – a possibilidade de explorar o ponto de vista enquanto composição visual diversificada seria bastante restrita.

A proposta que vamos desenvolver extrapola as teorizações habituais acerca do ponto de vista, sobretudo as que se relacionam exclusivamente com a narrativa ficcional. Digamos que, ao reunir todas essas conceituações e análises, passamos a entender a centralidade da questão do ponto de vista como algo que deve ser entendido para além da organização narrativa, passa por uma problematização de perspectivas, de escolhas de imagens e sons e métodos que criam realidades e mundos através do cinema.

2.3) O ponto de vista pensado a partir do Perspectivismo

Sabemos que as discussões sobre documentário contemporâneo são muito menos ingênuas do que o que poderia ser assimilado através da apropriação da noção de ponto de vista advindas da teoria literária e cinematográfica. E, se estamos sugerindo que a questão do ponto de vista no documentário passa por uma ampliação de fundamentos e método de análise, estamos estendendo o sentido deste *elemento* de composição do cinema.

De fato, a proposição deste estudo é abordar o ponto de vista no cinema - e especialmente no documentário - enquanto um gesto de implicações mais profundas, comparativamente às teorizações cinematográficas e literárias acerca deste elemento. Trata-se, quiçá, de *outra* forma de concebê-lo cujo fundamento é orientado pelo perspectivismo filosófico, pensamento proeminentemente disseminado pela teoria do conhecimento de Nietzsche, mas antes empregado por Leibniz e, posteriormente, por Deleuze sendo então referenciado e reformulado no perspectivismo ameríndio, por Viveiros de Castro. Não está em jogo a simples expressão ou fixação de pontos de

vista, mas a possibilidade, acarretada pelos mesmos, de produzir verdades e mundos, de repensar a distinção entre essência e aparência, entre real e invenção.

Devemos explicitar, antes de qualquer coisa, que a concepção perspectivista precisa, necessariamente, livrar-se da pretensão dogmática de se alcançar certezas através dela mesma, isso seria uma contradição. A grande discussão, possibilitada pelo perspectivismo, está justamente em colocar os dogmas sob suspeita e, nesse caso, ele mesmo estaria nesta condição. Queremos dizer com isso que as proposições aqui sugeridas não pretendem solapar definições anteriores, muito menos negar suas funções. Pretendemos sim evidenciar outras formas possíveis de apreender o conceito de ponto de vista no documentário e, portanto, de apreender a representação do real.

Diante da complexidade e nuances do pensamento perspectivista, não estamos elegendo um só autor para discutir esta questão teórica pois, de fato, trata-se de um estudo, um processo de conhecimento e não de uma formulação hermética e irrepreensível. Além disso, busca-se abordar ideias e não pessoas e, como veremos, ideias não estão vinculadas apenas a um sujeito. Por isso, estamos nos aproximando do perspectivismo de forma panorâmica, captando as possibilidades de associação entre a questão do ponto de vista e o perspectivismo ainda como um estudo em aberto.

Tal como foi compreendido de forma introdutória, o perspectivismo manifesta que as formas de apreensão do mundo variam conforme o ponto de vista, mas, como veremos mais adiante, isso é problematizado. Paralelamente, afirma-se a impossibilidade de atingirmos a realidade por trás de nossas próprias perspectivas, como reflete Nietzsche:

“hoje, pelo menos, estamos distanciados da ridícula imodéstia de decretar, a partir de nosso ângulo, que somente dele pode-se ter perspectivas. O mundo tornou-se novamente ‘infinito’ para nós: na medida em que não podemos rejeitar a possibilidade de que ele encerre infinitas interpretações” (NIETZSCHE, 2001, p.27) .

O conceito de perspectiva e de ponto de vista é certamente uma das mais importantes concepções modernas. Trata-se, como já apontamos anteriormente, de uma experiência erradicada da pintura renascentista, que foi apropriada pelas artes, pela literatura, pelo cinema e também pela filosofia. Originalmente advinda da pintura, a perspectiva refere-se um método de representação dos objetos, dos ambientes e das paisagens que busca forjar a forma do real a partir de um ponto de vista. A transposição deste método para as outras formas de criação humana já é, por si só, revolucionária uma vez que, de certo modo, é como se todas declarassem indiretamente estarem

forjando realidades a partir de um determinado ponto de vista. Sabemos, porém, que esta declaração não se dá de maneira tão simples.

Questionar o conhecimento, a ciência e a filosofia como um jogo de aparências que compõe o mundo significa associá-los a processos de produção da verdade, algo que Nietzsche acentuou nas suas reflexões em *Além do bem e do mal*, *A gaia ciência* e *Crepúsculo dos ídolos*, como mapeia e discute Alexandre Mendonça (2011). Tal como ressalta este autor sobre a seção 54 de *A gaia ciência*, “a consciência da aparência” é emblemática a respeito da estratégia utilizada por Nietzsche para abalar as bases a partir das quais a tradição filosófica teria forjado a sua suposta distinção. No sentido lato, a concepção da vida e do próprio conhecimento como instâncias que se movem no âmbito exclusivo das aparências instaura um regime de pensamento que possibilita tomar qualquer suposição de verdade como um mero efeito, o que se torna legítimo.

Zombando da fúria cega com que os filósofos resistem a ser enganados, Nietzsche coloca em xeque a preconceituosa suposição moral de que a verdade teria mais valor que a aparência, e propõe que se admita ao menos a hipótese de que o caráter meramente perspectivo de nossas avaliações seria um elemento necessário à constituição e ao funcionamento da vida. Entra em jogo mais uma vez a ideia de que a vida poderia ser concebida no âmbito exclusivo das aparências, de que o ilusório e o perspectivo seriam necessários à vida. (MENDONÇA, 2011, p. 9)

Devemos inferir que a noção de artificialidade, forjamento ou aparência se estende à própria noção de mediação, movimento inerente à apreensão do mundo e necessário à sua constituição, portanto não deve ser tomada pelo aspecto negativo, como uma inverdade, ela é, antes de tudo, “averdade”, pois não carrega consigo o senso de verdade. Segundo o próprio Nietzsche, devemos admitir que não existiria nenhuma vida, senão com base em avaliações e aparências perspectivas; “e se alguém, com o virtuoso entusiasmo e a rudeza de tantos filósofos, quisesse abolir o “mundo aparente, bem, supondo que vocês pudessem fazê-lo – também da sua verdade não restaria nada!” (NIETZSCHE, 1992, p. 41)

Em algumas leituras menos cuidadosas, o perspectivismo é associado a um relativismo cético e improdutivo – supondo, neste caso, que não haveria nenhum tipo de realidade confiável já que todas são relativas a alguém. Poderíamos entendê-lo desta forma, numa alusão imagética, considerando que o campo de visão só aparece como tal relativamente a um sujeito. Mas a imputação mais revolucionária do perspectivismo é a compreensão de que um ponto de vista não é “relativo a”, mas sim um “a partir de”, como ressalta Deleuze (1986):

Um ponto de vista, em especial, ele não significa que tudo é relativo. [...] O ponto de vista não indica uma relatividade daquilo que é visto [...]: se o ponto de vista é verdadeiramente potência de ordenar os casos, potência de colocar em séries os fenômenos, - o ponto de vista é, por isso mesmo, condição de surgimento ou de manifestação de uma verdade nas coisas. Não se encontrará nenhuma verdade se não se tem um ponto de vista determinado. [...] A técnica dos pontos de vista jamais significou que a verdade é relativa a cada um, mas que há um ponto de vista a partir do qual o caos se organiza, onde o segredo se descobre.⁵

O ponto de vista não deve ser visto então como uma condição própria a um sujeito, ao contrário, deve ser entendido como um lugar através do qual se definirá o próprio sujeito. Não significa uma dependência em face de um sujeito definido previamente: ao contrário, será sujeito aquele que vier ao ponto de vista, ou sobretudo aquele que se instalar no ponto de vista, ocupando-o. Eis porque a transformação do objeto remete a uma transformação correlata do sujeito⁶ (DELEUZE, 1991). Ao analisar as implicações do perspectivismo em Nietzsche, Silvia Pimenta Rocha aponta outras problematizações trazidas pela noção de perspectiva. Uma vez ocupando determinado ponto de vista, o observador estaria necessariamente excluído dos demais, haveria, portanto uma delimitação do saber. Dessa forma, por mais abrangente que seja uma perspectiva, “há pelo menos um ponto de vista que, por definição, dela está excluído: o próprio lugar que a torna possível.” (ROCHA, 2003, p.215). Talvez por isso, o sujeito, a ciência ou qualquer outro conhecimento nem sempre se veja como uma verdade perspectiva, de fato, eles não se veem.

Outra noção de um conhecimento perspectivo acarreta a ideia de pluralidade ou de multiplicidade de pontos de vista. Segundo Deleuze (1986), o ponto de vista é afetado por um pluralismo fundamental, quem diz ponto de vista, diz pluralidade de pontos de vista⁷. Logo, a multiplicidade exclui de maneira radical a hipótese de síntese em um só. O mundo existe tal como se apresenta hoje em função da multiplicidade de pontos de vista que coexistem nele. No entanto, o perspectivismo não se legitima apenas pelo fato de fragmentar todo conhecimento. Não se trata de somar todas as perspectivas para produzir um conhecimento fundado, do mesmo modo, a soma das aparências não poderia produzir a noção de verdade. Se há uma condição elementar ao pensamento perspectivista, esta não reside na concepção epistemológica de que o conhecimento

⁵ DELEUZE, G. Curso sobre Leibniz (Aula de 16 de dezembro de 1986). Acesso maio de 2013. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=47&groupe=Leibniz&langue=1>.

⁶ Idem, 1991.

⁷ Idem, Ibidem 1986.

varia de acordo com o ponto de vista, mas no discernimento de que não existe um ponto de vista exterior ao mundo capaz de deter a sua essencialidade.

As implicações do perspectivismo há tempos extrapolaram as formulações ligadas à Filosofia, ainda que mantenham reflexões de cunho filosófico. Atualmente, sua mais notável apreensão e problematização se encontra na Antropologia. Trata-se das reflexões acerca do perspectivismo ameríndio, desenvolvidas por Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro ao se referirem ao modo como os índios americanos concebem certos animais, plantas e espíritos, como eles *os* veem e *se* veem. Segundo Viveiros de Castro (1996), o termo “perspectivismo” foi então tomado emprestado do vocabulário filosófico moderno para qualificar um aspecto muito característico de várias, senão todas, as cosmologias ameríndias. Este estudo implicou na busca por novas ferramentas para a produção e a expressão do saber antropológico colocando em xeque a supremacia do pensamento ocidental-moderno fazendo-o experimentar outras ontologias, epistemologias e outras formas de engendramento a partir do saber dos índios.

Podemos dizer que o pensamento ameríndio tem como característica manifestar sua “qualidade perspectiva” segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas, humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos. A “qualidade perspectiva” desses índios permite-lhes perceber o mundo *a partir do* ponto de vista dos animais e de outras subjetividades que povoam o universo — deuses, espíritos, mortos, habitantes de outros níveis cósmicos, fenômenos meteorológicos, vegetais, às vezes até mesmo objetos e artefatos. Isso porque, segundo o pensamento ameríndio, todas essas “formas” que habitam o mundo são pessoas, se veem como pessoas e veem os demais como não humanos. Sendo assim, um animal se veria como pessoa, mas julgaria a forma humana como não-pessoa, uma simples presa, por isso as onças, por exemplo, nos atacam. A justificativa para esta personalização seria a espiritualização de todas as espécies que, além disso, também seriam dotadas de consciência e de cultura. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996).

Esta concepção perspectivista permite um salto maior, permite questionar a dualidade paradigmática entre “natureza” e “cultura”, o que repercute em repensar outras distinções, tais como universal e particular, objetivo e subjetivo, fato e valor, dado e instituído, físico e moral, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, corpo e espírito, animalidade e humanidade e tantas outras. Da mesma

forma, somos levados a compreender a questão do ponto de vista de outra maneira, talvez muito mais vigorosa e potente:

Todo ser a que se atribui um ponto de vista será assim sujeito, espírito; ou melhor, ali onde estiver o ponto de vista, também estará a posição de sujeito. Enquanto nossa cosmologia construcionista pode ser resumida na fórmula saussureana: *o ponto de vista cria o objeto* — o sujeito sendo a condição originária fixa de onde emana o ponto de vista —, o perspectivismo ameríndio procede segundo o princípio de que *o ponto de vista cria o sujeito*; (Viveiros de Castro, 1996, p.126)

A faculdade de ocupar um ponto de vista excede definitivamente o princípio de interpretar ou representar, de forma particular, um mesmo mundo. O que está em jogo é a existência de naturezas ou mundos sensíveis/visíveis, um para cada ponto de vista e por este motivo diz-se que o perspectivismo possui um caráter “multinaturalista”. Considera-se ainda que o ponto de vista está essencialmente ligado aos interesses vitais de cada espécie, são as “mentiras” favoráveis à sobrevivência e afirmação vital de cada existente. “As perspectivas são forças em luta⁸, mais que ‘visões de mundo’, vistas ou expressões parciais de um “mundo” unificado sob um ponto de vista absoluto qualquer.” (VIVEIROS DE CASTRO *in* SZTUTMAN 2008, p.121).

Contrário à ideia de exprimir uma dependência perante um sujeito previamente definido, o fundamento perspectivista, segundo Deleuze (1991), seria justamente a compreensão de que sujeito é aquele que acende ao ponto de vista. O fundamento filosófico é análogo ao antropológico utilizado por Viveiros de Castro, com a diferença de este último ter sido posto à prova por um exercício comparativo num conjunto de etnografias ameríndias. Trata-se de uma antropologia baseada na ideia de que, antes de buscar uma reflexão *sobre* o outro, é preciso buscar a reflexão *do* outro. Dessa forma, experimentarmos-nos outros, sabendo que tais posições – eu e outro, sujeito e objeto, humano e não-humano – são instáveis, precárias e podem ser intercambiadas.

Descartes nos ensinou, a nós modernos, a dizer “eu penso, logo existo” – a dizer, portanto, que a única vida ou existência que consigo pensar como indubitável é a minha própria –, o perspectivismo ameríndio começa pela afirmação duplamente inversa: “o outro existe, logo pensa”. E se esse que existe é outro, então seu pensamento é necessariamente outro que o meu. Quem sabe até deva concluir que, se penso, então também sou um outro. (VIVEIROS DE CASTRO *in* SZTUTMAN, 2008, p.117).⁹

⁸ Viveiros de Castro ressalta a expressão “forças em luta” porque uma das grandes questões indígenas diz respeito a evitar ser capturado por uma perspectiva não humana, isto é, deixar-se fascinar por uma perspectiva alheia e assim perder a própria humanidade, em proveito da humanidade dos outros – da humanidade tal como experimentada por uma outra espécie.

⁹ Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. SZTUTMAN, Renato (org.) **Eduardo Viveiros de Castro (série “Encontros”)**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2008.

O estudo da ontologia ameríndia afeta radicalmente a antropologia e a sociologia e provoca questionamentos sobre a epistemologia ocidental de forma geral, por isso o perspectivismo tem sido tão amplamente discutido por outras áreas do conhecimento. Na verdade não se trata de uma fundamentação teórica, mas de questionar os próprios paradigmas metodológicos de análise em si.

Mesmo sem adentrar profundamente neste emaranhado conceitual, não podemos falar desta afetação paradigmática sem ao menos citar a teoria *ator-rede*, desenvolvida por muitos autores, dentre eles John Law, Michel Callon, Bruno Latour que - baseados em práticas científicas e em muitos autores que põem em xeque a verdade das ciências, – trazem à tona a provisoriidade e o hibridismo da epistemologia científica, o que acaba se desdobrando e imputando um questionamento maior a qualquer conhecimento, sobretudo os que foram fundados no pensamento moderno, iluminista e cartesiano. Apresentada de forma introdutória, esta teoria expõe um olhar voltado para as práticas cotidianas envolvendo ciência, tecnologia e sociedade. Um dos seus princípios compreende a ideia de redes heterogêneas (LAW, 1992, 1994): "uma forma de sugerir que a sociedade, as organizações, os agentes e as máquinas são todos efeitos gerados em redes de diversos (não somente humanos) materiais" (LAW, 1992, p.380).

A radicalização desta teoria está em conceber o conhecimento e as produções sociais como efeitos de redes necessariamente heterogêneas, havendo, portanto, um afastamento da pretensa pureza epistemológica, pois o mundo e as relações que nele se estabelecem são heterogêneos, não obedecem a disciplinas de humanidades ou disciplinas científicas. Isso pode ser percebido nas interações mais simples: quando o próprio Law, em tom exemplificador, menciona que se tirarmos dele seu computador, seus colegas, seu escritório, seus livros, sua mesa de trabalho e seu telefone, certamente ele não seria um sociólogo que escreve artigos, ministra aulas e produz “conhecimento”.¹⁰ Da mesma forma, tal como analisam Latour e Woolgar (1997), temos um desmonte dos fatos científicos quando apresentados sob o prisma de que um cientista, como qualquer outro ator social, está sob um “sistema de inscrição literária” e utiliza estratégias persuasivas que visam garantir a aceitação dos enunciados por ele produzidos. A questão evocada aqui diz respeito à tentativa de suspender, metodologicamente, “ao mesmo tempo nossas crenças sobre a ciência e as nossas

¹⁰ LAW, John. **Notas sobre a Teoria Do Ator-Rede: ordenamento, estratégia e heterogeneidade**. 2007. Tradução: Fernando Manso. Acesso em maio de 2013. Disponível em: <http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas%20sobre%20a%20teoria%20Ator-Rede.htm> > .

crenças sobre a sociedade” (LATOURE; WOOLGAR, 1997 p.23). E uma vez que a circulação do conhecimento é tecida numa rede híbrida, por mediações, traduções e translações, uma realidade vai sendo produzida e ao mesmo tempo entra em jogo a instabilidade ou provisoriedade dos conceitos que se tomaram como verdade. Rever o conceito de ciência e entendê-la como um dos conhecimentos dentro do mundo, necessariamente híbrida e heterogênea, remete-nos a à mesma questão desenvolvida pelo perspectivismo que pressupõe a multiplicidade de pontos de vista para instauração das verdades ou das diferentes formas de apreensão da realidade.

2.3) Sob o risco do ponto de vista

Estamos adentrando num percurso, ainda muito incipiente, que passa pelas questões advindas do ponto de vista no cinema, é problematizado pela noção de perspectivismo e discute a construção de mundos a partir do documentário. Embora organizado como tal, é claro que este percurso não é linear, há uma grande mistura difícil de ser definida e obviamente surgem muitos embates na tentativa de estabelecer uma relação entre estes três eixos de discussão.

Com o intuito de esclarecer as ideias aqui apresentadas, propomos a seguinte sentença: se a questão do ponto de vista é tão central e deflagradora no cinema, se as teorizações clássicas sobre este elemento não se sustentam para analisarmos o documentário e se o documentário não é visto como mera reprodução da realidade, compreendemos à maneira perspectivista, que em vez de diferentes pontos de vista sobre o mesmo mundo, o que há são diferentes mundos sendo construídos através dos documentários.

A questão mais instigante, neste ponto, tem a ver com próprio objeto de pesquisa em si – a obra, o filme do cineasta Joel Pizzini. Se estamos argumentando a favor da sentença proposta acima, temos que admitir que o argumento valeria para qualquer documentário, uma vez que todos são realidades forjadas. Mas é preciso salientar que nem todos os filmes considerados de não ficção se apresentam sob (e a partir de) este prisma, isso se constrói por meio de procedimentos de representação do real, tal como veremos mais a frente. Além disso, ainda existe, no que diz respeito ao documentário, a pretensão e a expectativa em torno da objetividade formal, da isenção, da apresentação da realidade tal como esta seria de fato, de explicação de fatos, enfim, de certo compromisso funcionalista com uma dita realidade a serviço da informação. Neste

sentido, a obra de Joel Pizzini nos interessa por declarar-se abertamente contrária a tudo isso, chegando mesmo a abalar esses aforismos e convicções, gestos que ampliam as discussões sobre o fazer documentário. Há filmes que buscam fazer-se acreditar, outros que, ao contrário, carregam consigo justamente a dúvida, isso já uma questão de ponto de vista. Longe de depositar juízo de valor a cada um, estamos simplesmente elegendo aqueles que nos incitam a descrever.

Compreendemos que a insurgência do conceito de ponto de vista fundamentado pelo perspectivismo filosófico e pelo perspectivismo antropológico dialoga com algumas concepções de documentário reivindicadas atualmente. Nesse sentido, nos aproximamos de Jean-Louis Comolli quando adverte que crer na realidade do mundo através das suas representações filmadas já significa qualificar o mundo como duvidoso. “Crer, não crer, não mais crer, crer apesar de tudo o que desmente a crença.” (COMOLLI, 2008, p.11). Talvez estejamos falando das mesmas dúvidas postas em questão pelo perspectivismo ameríndio, as ambivalências entre universal e particular, objetivo e subjetivo, fato e valor, dado e instituído, físico e moral, necessidade e espontaneidade, imanência e transcendência, etc. A dúvida invocada pela crença no cinema também abala paradigmas. Se cremos no mundo a partir das suas representações filmadas, o mundo demonstra sua provisoriedade e novamente somos levados a crer na sua instabilidade, o que significa colocá-lo sob eterna suspeita, sem deixar de crer nele, acreditando mesmo que é dessa provisoriedade que ele se constitui.

Comolli estabelece o cinema como fato social ressaltando que os filmes não estão fora do mundo, olhando-o de fora, isentos. Ao contrário, “são eles próprios pedaços do mundo, são aquilo que do mundo se torna olhar.” (2008, p.82). De fato, o que se cria com/para/no cinema e possui alguma comunicabilidade torna-se também referência sobre/no /para o mundo. É uma equação que não se fecha e nem tem esta pretensão. Os documentários não estariam simplesmente abertos para o mundo. “Eles se entregam àquilo que é mais forte, que os ultrapassa e, concomitantemente, os funda.” (COMOLLI, 2008 p.170).

O atributo do documentário que queremos enfocar diz respeito a esta fundação. Não se trata apenas de criar novos enredos a partir de dados do real, trata-se de estabelecer outra temporalidade, outras relações, outros entendimentos sobre o que se considera realidade. O ponto de vista no documentário, tal como analisamos neste trabalho, seria esta outra percepção do tempo, do espaço, do personagem, da realidade, de tudo isso que é fabricado pelo cinema e não se resume à questão de como são vistos

ou representados na tela. Ao permear-se pelo dispositivo do cinema, pela mediação do realizador (dos muitos realizadores de um só filme) e pela apropriação do espectador, a realidade é reconfigurada e surgem até mesmo novos indícios a seu respeito que antes poderiam nem ser percebidos.

Isso quer dizer que nós filmamos também algo que não é visível, filmável, não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica, - que ao seu modo é uma parca-, trama. (COMOLLI, 2008, p. 176).

É preciso notar que o conceito de ponto de vista presente na teoria cinematográfica e na teoria literária entrega ao realizador a chancela de sua inscrição por completo, tudo o que existe no filme diz respeito ao ponto de vista de seu criador. Dessa forma, como observamos nos apontamentos de Jacques Aumont, entraria em jogo o lugar a partir do qual o cineasta olha e onde *ele* quer que a câmera seja posicionada para conseguir o efeito que *ele* deseja, com a profundidade que *ele* percebe da cena, para criar uma narrativa conforme as *suas* pretensões - se será sua própria ou se *ele* concederá a possibilidade de sua história ser contada por um de *seus* personagens - e, finalmente, com os juízos de valor do “*autor*” sobre *seus* personagens e sobre o *seu* mundo. Nada o escaparia, seria o controle total, autoral. Se na ficção este modelo ideal já é pouco aplicável, no documentário estas condições são eximidas.

Isso não quer dizer que, no documentário, não esteja presente a subjetividade do autor, muito pelo contrário. Não há como falar sobre invenção, reconfiguração, experimentação do real sem requisitar a sua subjetividade criadora, mas seguimos dizendo que esta reapropriação não cessa diante dos desejos individuais do realizador. Está presente, no ponto de vista analisado a partir do documentário, o risco do real, as suas fissuras, o seu escapamento, o lugar do outro filmado/ entrevistado, a *mise-en-scène* do próprio sujeito filmado, o lugar do narrador (também), o lugar dos co-realizadores (diretor de fotografia, diretor de som, montador), o lugar da evocação do real, o lugar do espectador que é evocado pelo real, o lugar da máquina-cinema que captura os efeitos de realidade. Numa aproximação com o perspectivismo ameríndio, entra em pauta a percepção do mundo *a partir* de outras subjetividades que povoam o real e até mesmo a “subjetividade” material do filme. Nas palavras de Comolli, o documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo. É preciso “reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar,

enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social.” (2008, p.173). Assim, a tensão existente na imprevisibilidade do real é convertida no ponto de vista do documentário, que se converte em linguagem, que se converte em novos engendramentos do mundo, mas não necessariamente nessa ordem.

Em termos gerais, os filmes de Joel Pizzini estabelecem a tensão com a realidade como busca de novos métodos de criação. As dúvidas a respeito do real são inseridas como componentes da obra, são as mentiras favoráveis à consolidação de outras formas documentárias e são, ao mesmo tempo, as verdades de composição do filme em si. A experiência fílmica já é o próprio ponto de vista. Mas, na análise minuciosa de cada filme - a cada sequência, plano por plano - como entender o ponto de vista por uma abordagem perspectivista, fugindo da categorização clássica a respeito deste elemento?

Apresentar novos paradigmas de análise não é uma tarefa simples, sobretudo considerando todas as limitações e a dimensão do tempo impostas a uma dissertação de mestrado. Mas se estamos questionando que o ponto de vista deve ser entendido para além da composição visual ou do foco narrativo e está atravessado pelo perspectivismo, precisamos encarar outras feitura. Assim, o estudo aqui proposto levará em conta alguns eixos de análise, que equivalem, na verdade, aos procedimentos do documentário através dos quais o ponto de vista do real é posto em evidência como um processo construtivo e reflexivo em si mesmo. É preciso salientar que, evidentemente, não se trata de procedimentos estanques e independentes, portanto, para fins apenas elucidativos, podemos dizer que elegemos os seguintes elementos de composição do documentário para analisar a construção do ponto de vista do real: a relação metonímica do cineasta com a realidade; a *mise-en-scène* e *auto-mise-en-scène*, a montagem e a sonoridade recriadoras, o sujeito espectador. Seguimos.

3. OUTRAS TESSITURAS A RESPEITO DO DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

Ao discutir a questão do ponto de vista, inúmeras problematizações vão surgindo se levarmos em conta as circularidades, as disputas e a coexistência de perspectivas nas práticas contemporâneas. A perda da inocência, de que fala Jean-Louis Comolli em *Ver Poder* (2008), consolida a discussão em torno do audiovisual. Se hoje não temos mais a ingenuidade de acreditar que o mundo se mostra como verdade a partir de um ponto de vista definitivo, o audiovisual exerce um papel fundamental ao evidenciar essa suspeita. A grande mídia ainda insiste em conduzir a sua “concepção” de verdade e certamente continua exercendo forte influência sobre parte significativa da sociedade. Entretanto, mesmo que em níveis diferentes de aprofundamento, todos suspeitamos dela. A multiplicidade de pontos de vista (inclusive sobre um mesmo evento) que atua elaborando outros engendramentos do mundo, dando a ver e sentir outras formas de vivenciá-lo ou concebê-lo permite-nos compreender a complexidade dos fatos, da história, das narrativas. Evidentemente isso se deve também à democratização da tecnologia, ao fluxo da internet, ao poder das redes sociais, enfim, ao caráter transmidiático da sociedade atual que possibilita construir narrativas heterogêneas sobre o mundo, algo que vem ganhando um jargão conhecido como “mosaico de parcialidades”.

O cineasta contemporâneo está inserido nessa conjuntura, também engendra o mundo no seu documentário, reconhece que seu filme é mais uma perspectiva do que uma verdade, percebe que seus espectadores são complexos porque também constroem pontos de vista, sobretudo a partir do suporte audiovisual. Justamente por isso, ele se vê cada vez mais livre para experimentar outras formas, reconstruindo, criando ou até transgredindo a realidade sem que isso signifique um descompromisso ou negligência com o espectador. Ele é, afinal, mais um dentro da arena de discursos e de pontos de vista, “lutando pela sua sobrevivência”, como apontaria Viveiros de Castro.

O documentário solicita invenções. Ruben Caixeta e César Guimarães foram precisos ao falar sobre isto quando relacionaram questões trazidas por Comolli e por Roy Wagner¹¹ na medida em que o pensamento de ambos leva ao entendimento de que o documentário é tanto uma “invenção da realidade” quanto um objeto do mundo. “Se o

¹¹ WAGNER, R. **The invention of culture**. University of Chicago Press, 1981 apud CAIXETA, R. e GUIMARÃES, C.. “Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente” in COMOLLI, 2008. .

documentário exige a invenção, é porque ele não pode pura e simplesmente ser assimilado a um documento desprovido de ponto de vista (produzido por um sujeito, precisamente!).” (CAIXETA; GUIMARÃES, 2008, p. 33)

Entretanto, mesmo que este trabalho se concentre na obra do cineasta Joel Pizzini, devemos lembrar que estamos pensando a invenção do real no documentário para além da noção do autor e de sua subjetividade. É preciso ficar claro que não estamos buscando o ponto de vista *do* cineasta *sobre* o real, mas sim, investigando maneiras de questionar o estatuto desse real a partir do ponto de vista que dele se cria dentro do documentário, que é, necessariamente, uma composição híbrida e tensa entre realizador, sujeitos filmados, espectador, acontecimentos e reconstituições, montagem imagética e sonora e atravessamentos criativos de todos os que nele trabalham. A obra de Joel Pizzini, de maneira geral, permite-nos aprofundar tal questionamento pela maneira como estabelece a relação documentário-elementos do real e esta relação vai além do olhar do cineasta, extrapola suas pretensões e convicções, embora dependa delas para constituir-se. Em outras palavras, poderíamos dizer que o filme não é só uma obra composta, mas ele próprio se compõe diante de tantas fricções com o real. Sabemos que, ao falar em ponto de vista, entrariam em jogo as escolhas do autor, seu engajamento estético e político, no entanto, estamos abordando uma discussão em termos metapóricos da comunicação, pensando-a como o acontecimento em si (MARCONDES FILHO, 2008) e não como ato *a priori*.

A concepção de um quase-método ou metáporo (meta+poros) elaborada por Marcondes Filho no âmbito da Nova Teoria da Comunicação nos impulsiona a compreender o fenômeno comunicacional como o caminho que se desbrava a si mesmo, o que equivale entender que o mundo é permanente movimento e que nós, inseridos nele, “devemos pensar em movimento, produzir teorias ‘no durante’, sugerir descrições e constatações que considerem a provisoriedade do saber.”(MARCONDES FILHO, 2010, p.247). Este pensamento já foi abordado a partir de outros referenciais no capítulo anterior e adentrar nesta nova teoria da comunicação requereria um estudo muito mais aprofundado. Fizemos este apontamento para evidenciar a concepção de filme com a qual estamos trabalhando nesta dissertação e para esclarecer que não se trata de investigar o ponto de vista autoral, mas a inteligência e a complexidade da própria obra, percebendo que a intervenção do autor somada às intervenções dos demais constituintes do filme, inclusive a do espectador, é que estabelecem o ponto de vista do real no documentário.

3.1) Tramas do real – documentar, representar?

Vivemos hoje uma profusão de experimentações em torno do documentário que reinventam o seu modo de constituir-se constantemente. O documentário contemporâneo autentica as invenções do real com o real, tece pontos de vista que inauguram o “olhar para” e não refletem apenas “o olhar sobre”. Essa mudança tem a ver com o próprio “objeto” que se quer documentar: o minimalismo, as relações subjetivas, os personagens ordinários ganharam maior visibilidade na forma estética e política dos filmes de não-ficção.

Somando-se a esse quadro, vemos surgir dispositivos que alteram a forma de se fazer e pensar o documentário ampliando a discussão a respeito de quem produz, de fato, a imagem em tempos em que a tecnologia e a midiatização conduzem os processos de subjetivação. Dentre esses documentários-dispositivos, podemos citar filmes muito emblemáticos, como *Pacific* (2009), de Marcelo Pedroso, construído a partir de imagens amadoras feitas num cruzeiro de navio para Fernando de Noronha por passageiros que não filmaram a sua viagem com o propósito de integrar um filme, mas a narrativa e linguagem do seus vídeos caseiros identificam a espetacularização do cotidiano a partir do momento em que estão com uma câmera na mão, trazendo à tona, principalmente, a questão da *auto mise-en-scène*¹². Outro exemplo notável é o filme *Doméstica* (2012), de Gabriel Mascaro, filmado por adolescentes que registram o cotidiano, as relações de poder e a lógica escravocrata-afetiva que perdura na relação família-empregada doméstica, o que só poderia ser evidenciado a partir da intimidade pré-existente entre eles. Notamos ainda o documentário clandestino *Um dia na vida* (2010), de Eduardo Coutinho, que condensa 90 minutos de trechos da programação e da publicidade veiculadas na televisão aberta brasileira durante 19 horas. Aqui também o diretor, o ponto de vista e o filme em si só se constituem por meio da montagem. O dispositivo de como o filme foi feito traz todas as questões políticas intrínsecas ao que é “documentável” e a quem medeia as imagens posteriormente.

Enquanto isso, a teoria precisa correr para acompanhar o fluxo das experimentações, tarefa árdua que não se propõe apenas a analisar e criticar as criações, como ela própria também precisa criar categorias, reformular entendimentos, reestabelecer definições e nomenclaturas. Cezar Migliorin, nas primeiras páginas da

¹²Conceito proposto por Jean-Louis Comolli sobre o qual discutiremos mais a frente.

apresentação do livro *Ensaio no real: o documentário brasileiro hoje*, afirma que o documentário contemporâneo é o lugar de uma indefinição, uma forma de atuar com liberdade no cinema, “é o nome de uma multiplicidade, de algo indefinível, de uma imagem que é arte e que não é, que é afetada e transforma o real, que é fundamentalmente aquela imagem que no cinema se liberou de identidade.” (MIGLIORIN, 2010, p.9). Tal definição - ou melhor seria, dificuldade de definição - envolve grande parte dos filmes de não-ficção contemporâneos brasileiros a que estamos chamando de *documentário de criação*, os quais se distanciam, de algum modo, das produções pretendentes a serem um tratado histórico, objetivo, sustentado por multivozes que buscam se estabelecer como a verdade e fundamentadas numa linguagem que pouco se diversifica: entrevistas, imagens de arquivo, narrações, blocos de temas ancorados na lógica blocada da televisão.

A respeito do *documentário de criação*, encontramos uma definição provocativa proposta por Guy Gautier que considera que nos referimos a este termo para “opô-lo, no melhor dos casos, ao cinema didático e, no pior, ao cinema medíocre, ao ‘docucu’”, uma abreviação que ridiculariza o documentário já que *cucul*, em francês, significa “ridículo”. (GAUTIER, 2011 p.22). Devemos destacar que, ao aludirmos esta expressão, estamos apontando mesmo para a *criação do real*. Na prática, todos os documentários assim agiriam, no entanto, alguns preferem apagar a dimensão criativa e outros, evidenciá-la. Neste ponto, cabe tecer um comentário importante sobre a aposta deste trabalho. Não se trata de negar uma forma de documentário em detrimento de outra. É inegável a importância que muitos documentários tidos como “convencionais” estabeleceram e estabelecem em termos de apontamento histórico, documentação, engajamento social, tomada de consciência. Por outro lado, parece-nos que existe uma apreensão em estudar mais a fundo estes documentários, a princípio, inapreensíveis, realizados por quase-métodos que fazem pensar na própria constituição do real e da linguagem documentária.

Este comentário parece remontar questões já ultrapassadas nos estudos do documentário, mas notamos que ainda há muitas controvérsias conceituais. José Carlos Avellar, no artigo “A câmera lúcida”, aponta para o esforço de se conceber o documentário enquanto interferência criativa, tal como na ficção: “É a intervenção que deixa a câmera quase tão solta para enquadrar, cortar e montar quanto a de um filme de

ficção.” (2010, p.131)¹³. Embora haja uma produção recente de documentários de criação ou “ensaísticos”, tal como nomeia Ilana Feldman, ainda há uma previsão de formatos, uma rigidez de enquadramentos e métodos, como se a liberdade coubesse à ficção.

Nesse sentido, Avellar procura evidenciar que toda e qualquer cena de cinema traz dentro de si ficção e documentário. Além disso, o hábito de opor essas duas formas se deve à sensação imprecisa de que o cinema foi inventado para reproduzir a realidade em movimento e, conseqüentemente, “à preocupação de definir se quanto o realizador interferiu na cena que filma para pensar os limites, a natureza e intenção desta interferência.” (2010, p.131). Dentro destes limites, o documentarista não poderia agir mais do que como um mensageiro do real, um contador de histórias verdadeiras a serviço da informação.

Persiste ainda um olhar moralista sobre o documentário que o impediria de falsificar o real, acredita-se que seu compromisso com a realidade deveria ser maior. Já assimilamos que a ficção pode se apropriar da experiência concreta, de fatos históricos e mudar totalmente o rumo dos acontecimentos pelo desejo criativo do realizador em construir uma realidade fantástica (*Dr. Fantástico* (1964), de Stanley Kubrick, *Bastardos Inglórios* (2009), de Quentin Tarantino, seriam um dos exemplos máximos). Ao documentário, entretanto, este gesto é interdito. Certamente seria considerado desonesto e ultrajante um documentário completamente construído com base em depoimentos falsos e imagens manipuladas. Permite-se à ficção ser um documento indireto, mas ao documentário, não. No fim das contas, no entanto, todos assim o são.

Por essa razão, o trabalhar com a realidade no cinema remete insistentemente à fronteira entre ficção e documentário já que à primeira é permitido forjá-la e ao segundo, não. Entretanto, sempre nos deparamos com a flexibilização ou, por que não dizer, com a banalização desta fronteira principalmente por parte dos cineastas. Guy Gauthier (2011) elenca alguns depoimentos de grandes diretores e críticos que ressaltam essa questão, Kiarostami é um deles:

Seja documentário, seja ficção, tudo é uma grande mentira que nós contamos. Nossa arte consiste em dizer a mentira de maneira que se acredite nela. Que uma parte seja documental ou outra reconstituída, é esse nosso método de trabalho, ele não diz respeito ao público. O mais importante é que nós alinhamos uma série de mentiras para chegar a uma verdade maior. Mentiras não reais, mas verdadeiras de algum modo. Isso é importante. Pegamos uma

¹³ AVELLAR, J.C. “A câmera lúcida”. In MIGLIORION, Cezar (org.). **Ensaio no real: O documentário brasileiro hoje**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

aqui, outra ali, alugamos uma casa e dizemos: “Esta é sua casa e seus pais”. Tudo é totalmente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade da família. (2011, p. 129)¹⁴

Já Christian Metz assinala que todo filme é um filme de ficção. Para ele, a situação fílmica e a situação onírica são prontamente diferenciáveis à medida que o sonhador sabe que está sonhando e o espectador sabe que está no cinema. “Fala-se, às vezes, de ilusão de realidade tanto para uma quanto para a outra, mas a verdadeira ilusão é própria do sonho e só dele. Para o cinema, é melhor que se note apenas a existência de certa *impressão* de realidade. (2011, p.175)¹⁵

Segundo o próprio Guy Gauthier, há quem diga que tudo é ficção, o que é verdade, mas que tira da ficção um valor operatório: aquilo que pretende englobar tudo não pode servir para distinguir. “Outros dizem: ‘Tudo é documentário’. O que também é verdade (não há invenção delirante que não possa datar a posteriori), mas igualmente estéril.” E, citando Godard, Gauthier procura evidenciar esta questão de maneira mais dedutível: “Ponhamos os pontos em alguns ‘is’. Todos os grandes filmes de ficção tendem ao documentário, como todos os grandes documentários tendem à ficção [...]. E quem opta a fundo por um encontra necessariamente o outro no fim do caminho.” (2011, p.12)¹⁶

Talvez por herança do cinema direto - segundo o qual “fazer com que se seja esquecido, pertencer à paisagem, confundir-se com a multidão é uma atitude fundamental para o cineasta que procura se aproximar do real”¹⁷ - ainda é apreciável a estética do real em que o realizador, teoricamente, não demonstre uma interferência no cotidiano dos seus personagens, que faça o trabalho de etnógrafo, como se propôs Jean Rouch, vivenciando o espaço, o tempo e a cultura daquelas pessoas. Embora esta crença esteja bastante difundida, ainda poderíamos nos conciliar com ela na medida em que, como ressalta Gauthier, o seu maior aprofundamento foi ressaltar a coisa vivida “a possibilidade de transferir a palavra aos ‘atores’ da história”, (2011, p. 145) o que, de certa forma, tornou-se o grande engajamento do documentário.

No entanto, de tudo o que destacamos aqui, a questão que mais nos interessa discutir tem a ver com o valor operatório da ficção, algo que seria inerente ao próprio

¹⁴ **Cinema de notre temps: Abbas Kiarostami** . Realização: Jean-Pierre Limosin, 1994 apud GAUTHIER, 2011.

¹⁵ METZ, C. “Le film de fiction et son spectateur”. Communications, n.23, 1975. Retomado em **Le significant imaginaire**. Paris: UGE, 1977 (Coleção 10/18, Capítulo III) apud GAUTHIER, 2011.

¹⁶ **Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard**. Paris: Ed. de l’Étoile, 1985, p.144 apud GAUTHIER, p. 12.

¹⁷ RUSPOLI, Mario. **Le groupe synchrone cinématographique léger**. Relatório da Unesco, outubro de 1963.

cinema. Longe do pretense distanciamento do cinema direto, sabemos que a partir do momento em que se liga uma câmera para filmar um personagem, a ficção se coloca como uma operação, uma forma de proceder, de buscar cenas, olhares, gestos e até mesmo dirigi-los pela suspeita de que essas imagens ganharão outra dimensão na tela, serão caracterizadoras de um personagem ou de um (outro) espaço-tempo. Talvez a banalização dos cineastas com relação a esta dualidade entre ficção e documentário more aqui. É perfeitamente assimilável que, no momento em que se busca uma imagem, um relato ou uma voz é preciso agir exatamente como num set de filmagem, repetir a cena, falar o texto novamente, impostar a voz, reconstituir algum momento. Nesse sentido, não há diferença e não haveria por que nos confrontarmos com esse dilema, a ficção estará presente, de um jeito ou de outro, ainda que não atenda às expectativas da estética do real. Mas, como ressalta Gauthier, “o problema não é apenas estético, mas de adaptar a uma ética que não se refugie atrás da desculpa fácil de que a verdade não está na representação rasteira” (2011, p.144).

A encenação no documentário, aquela que se deixa ver como encenação, continua sendo um incômodo ao espectador comum. A naturalidade ou espontaneidade ainda parecem ser requisitos necessários à estética deste tipo de filme. Até mesmo a reconstituição de uma cena documental só é válida quando os personagens reais atuam de forma totalmente convincente, repetindo os mesmos gestos, a mesma maneira de proceder. Cobra-se de sujeitos comuns uma atuação tão isenta de resquícios quanto a de atores profissionais. Tudo isso para simular uma realidade passada ou para parecer real e presente, e não há nada mais fictício do que querer parecer real. Por essa razão, muitos realizadores contemporâneos se propõem a questionar estes requisitos e preceitos que circundam o documentário e é possível que assim o façam não para agredir o público, expor a sua ignorância sobre o que estaria por detrás das câmeras de um documentário, mas como um gesto libertador, que manifesta a fragilidade de lidar com componentes do real para fazer um filme, que aborda os próprios engendramentos, as tramas e assim se abre a outros engendramentos possíveis, numa abordagem perspectivista.

A respeito da encenação, poderíamos adentrar numa questão ainda mais específica do documentário: a simulação de si mesmo. Se a representação torna-se um procedimento aceitável e até necessário à composição do documentário, operacionalmente falando, até que ponto assumir o papel de outra pessoa ou de uma pessoa fictícia se diferencia de encenar a si mesmo? E o que isso incorpora à discussão sobre o documentário? Não se trata de uma comparação ignóbil entre atores e pessoas

reais, muito menos de abreviar a importância do profissional, mas de pensar a representação com uma incorporação necessária a quem se deixa filmar e não apenas uma encenação proposta pelo cineasta e, principalmente, de pensar o gesto representativo como produtor de sujeitos. Assim como num filme feito com atores, podemos nos perguntar: o personagem, tal como aparece naquelas cenas, existe fora delas? Sem a dimensão de um star system, provavelmente não. Isso vale para papéis representativos de outros personagens ou de si mesmo, o filme sempre irá criar personagens remissivos ao próprio filme, por mais que haja outros níveis de identificação, isso equivale a inventar novos sujeitos e, no caso do documentário, de tramcar outros sujeitos reais.

A simulação de si pode ser pensada também a partir do conceito de *auto mise-en-scène* formulado por Jean-Louis Comolli (2008), segundo o qual “cada indivíduo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mise-en-scènes* sociais pelas quais passa, sua própria *mise-en-scène*. Filmar o outro é confrontar minha *mise-en-scène* com aquela desse outro.” (2011, p.100). Este seria um dos grandes enfrentamentos do documentário contemporâneo de acordo com o autor, tendo em vista que a questão da encenação proposta pelo realizador já está integrada ao processo. Comolli entende *mise-en-scène* como um fato compartilhado, relacional, algo que se faz junto, e não apenas por um - o cineasta - contra os outros, os personagens. Dito de outra forma, trata-se de um trabalho que depende tanto do primeiro quanto dos segundos, pois cabe à pessoa que será filmada permitir que assim o seja, cabe a ela ter interesse de se colocar diante de uma câmera, relatar, repetir uma história, se deixar dirigir ou dirigir seus próprios gestos pautada numa linguagem audiovisual que já lhe é incorporada.

Questionando o sistema de representações, essa compreensão afeta as relações sociais, pois se entende que os sistemas de representação nos dão a ver as lutas políticas, estão na articulação do poder político e da consciência subjetiva: “inscrevem, trabalham a questão da relação de cada um com o outro, do reconhecimento e da ignorância de cada sujeito nas formas artísticas e/ou políticas da inscrição da alteridade” (2011, p.99). No caso do personagem de um documentário, a *auto mise-en-scène* o possibilita, ao mesmo tempo, as reformulações em torno de si mesmo, (o devir outro representando a si mesmo), o questionamento sobre as relações de poder entre cineasta e personagem e a reapropriação do sistema de representação como algo em constante disputa. Esta crise no gesto representacional, por assim dizer, tem necessariamente a ver com a

complexidade a respeito do ponto de vista no documentário, corroborando com a ideia de que o mesmo não se constitui a partir da perspectiva do realizador, somente.

3.2) Recriações da montagem e do espectador

Em termos de objetividade textual, este trabalho poderia revelar uma falta de recorte ou uma iniciativa muito ampla para ser trabalhada em tão poucas páginas. No entanto, como já afirmamos anteriormente, a concepção de ponto de vista do real no documentário aqui abordada pressupõe uma teia complexa e híbrida e isso precisa ser justificado. Trata-se de um pensamento realmente multifacetado, ancorado em diversas fontes e que depende de muitos interventores para ser posto em evidência. Dessa forma, falar sobre este conceito requer falar da intervenção de quem filma o quê, dos sujeitos filmados, da relação representacional e também da montagem e do espectador. Ainda assim, não esgotaremos a complexidade desta trama. Talvez por isso, a questão do ponto de vista no documentário não se apresente nos estudos de cinema. O real filmado, revisitado, confrontado, observado, acreditado. Se estes gestos são fundamentais para a composição do documentário, obrigatoriamente teremos que pensar em diferentes constituintes, ignorar a importância de algum deles seria como negar esta trama complexa do real.

Pautando-nos nisso, podemos então pensar na importância da montagem para o documentário, uma constatação que não seria nenhuma novidade, mas que, sendo examinada relativamente à construção do ponto de vista do real, traz aprofundamento a esta categoria de análise. Consideremos um filme realizado somente a partir de imagens de arquivos. Consideremos também a noção convencional de ponto de vista cinematográfico - tal como elencamos no começo do primeiro capítulo - cuja maior implicação encontra-se na fase da filmagem uma vez que o ponto de vista é identificado como o olhar da câmera assumindo o papel do narrador. Guiando-nos por esta concepção, estaríamos negando ou obliterando o ponto de vista dos filmes de montagem já que o material filmado é alheio ao trabalho do documentarista, não havendo intervenção na composição da imagem, de seus enquadramentos e tomadas. Ou seja, mais uma vez nos damos conta da limitação a que certos preceitos teóricos nos levam. É preciso pensar o ponto de vista a partir da montagem porque, sem dúvida, ela é fundamental para que haja uma proposta de sentido e perspectiva de filme, ainda que as

imagens não sejam alheias ao diretor, que tenham sido realizadas ou acompanhadas por ele.

Desde Eisenstein e Vertov, assim como os demais cineastas da vanguarda soviética dos anos 1920, a montagem ganhou um sentido em si e passou a ser defendida, por muitos cineastas e teóricos, como o principal elemento deflagrador da expressividade do filme. Naturalmente, existem entendimentos controversos e há quem negue esta preponderância da montagem. Gauthier elenca algumas declarações de realizadores que se posicionam a este respeito e que defendem o sentido do plano filmado, talvez a afirmação mais contundentes seja a de Tarkovski:

Não posso concordar com os que acham que a montagem é o elemento determinante do filme. [...] a imagem cinematográfica nasce durante a filmagem e ela existe apenas no interior de um plano. Por isso, ao filmar, presto atenção no passar do tempo no plano, para tentar fixá-lo e reproduzi-lo com precisão. A montagem articula, assim, planos já preenchidos pelo tempo, para reunir o filme como um organismo vivo e unificado, cujas artérias contêm esse tempo de ritmos diversos que lhe dão vida. (TARKOVISK, apud GAUTHIER, 2011 p. 166)

No cinema narrativo cujo roteiro é decupado cuidadosamente, é comum encontramos certa obsessão pelo domínio e expressividade da imagem no momento da filmagem quando se compõe o plano. Mas, no documentário, as implicações são outras. Por mais que haja encenações tácitas ou declaradas e acordos entre realizador e sujeitos filmados, não é possível estabelecer um domínio completo das imagens do real, existe um fluxo inalcançável. Gauthier aponta para a preocupação de alguns cineastas, entre eles Pierre Perrault, com a tarefa de manter presente, mesmo depois da montagem, a autenticidade das imagens filmadas para não criar a suspeita de manipulação do real. Nesse sentido, a montagem deveria ser um prolongamento da experiência vivida no real. “”(...) Afirmando que a montagem, para ser válida, deve dar conta da filmagem sem procurar se apropriar dela, esforçando-se ao mesmo tempo para lhe trazer justiça (Apresentação de *L'oumigmag*) (PERRAUL, apud GAUTHIER, p.161). É curioso observar que, mesmo negando a intervenção da montagem, Perrault propõe a *mise-en-scène* em muitos dos seus filmes, a manipulação do real, portanto, estaria presente de qualquer forma.

Outra questão específica da montagem do documentário abordada por Gauthier tem a ver com o caráter inalcançável do real em sua totalidade. A montagem seria uma escolha ou uma necessidade? Uma circunstância, uma ação interrompida dentro de um acontecimento filmado e eis que isso resulta numa montagem rítmica, com planos curtos. Qual seria, então, o papel da montagem? Preferimos nos aproximar da

compreensão e das práticas cinematográficas, segundo as quais a montagem exerce um papel criador no documentário. Longe da ideia de que ela ameaça a “integridade do real”, entendemos - tal como sustenta Vertov - que a montagem é, na verdade, uma outra concepção do real.(GAUTHIER, 2011, 171).

Para refletir sobre o ponto de vista a partir da montagem, poderíamos ainda atentar para o cinema de arquivo ou os filmes conhecidos como *found footage*¹⁸ que depositam a sua própria condição de existência na montagem e no seu papel ressignificante. Como questiona Deleuze “o mundo da representação se caracteriza por sua impotência em pensar a diferença para si mesma, pois esta só é apreendida através da reconhecimento, da repartição, da reprodução, da semelhança, na medida em que elas alienam o prefixo RE”. (2006, p.229) . Pensar neste tipo de cinema significa, justamente, “desalienar” a condição do prefixo e assumir que a ressignificação e a reapropriação por meio da montagem são fundadoras de outros sentidos de realidade e que o real é passível de ser reformulado.

Falamos sobre documentários realizados a partir de material de arquivo ou perdido, mas a mesma reflexão seria pertinente a qualquer filme que admita o papel criador da montagem ou que confie a ela a possibilidade de fabular uma obra para além do que significa uma imagem filmada. Queremos ressaltar que esta fabulação não precisa se dar apenas sobre imagens que são alheias ao realizador, ela também é revelada a partir da matéria fílmica filmada e pensada por ele mesmo. Gautier (2011) aponta para o trabalho do cineasta armênio Artavazd Peleshian que, usando imagens de arquivo ou suas próprias imagens, criou obras manifestando o que ficou conhecido como “montagem distante”. Seus curtas-metragens, todos desprovidos de diálogos, são um registro do movimento do mundo, da relação simbiótica entre homem e natureza, numa observação lírica desta realidade, com usos constantes de colagens, lentes teleobjetivas e diversas camadas de som. Em entrevista concedida à Godard, em 1992,¹⁹ Peleshian reflete sobre o fato de o cinema ser constituído por três fatores: o espaço, o tempo e o movimento real e aponta que esses três elementos existem na natureza, mas entre as artes, apenas o cinema os reencontrou. Graças a eles, o cinema pode trazer o movimento secreto da matéria. Essa apreensão das formas e dos constituintes do real ou

¹⁸ Filmes realizados a partir de gravações encontradas ou perdidas, um movimento cinematográfico experimental que ganhou força nos últimos 15 anos impulsionado pela tecnologia digital e que destitui a proposta original das imagens e, necessariamente, as ressignificam.

¹⁹ **Conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard**, 1992. Entrevista disponível em: <http://www.derives.tv/Conversation-entre-Artavazd>. Acesso: julho de 2013.

sua maneira é acentuada pela intervenção da montagem distante, que, segundo o próprio Peleshian pode ser caracterizada da seguinte maneira:

Em presença de dois planos importantes, plenos de sentido, eu me esforço não para aproximá-los, nem para confrontá-los, e sim, para criar uma distância entre eles. Não é pela justaposição de dois planos, e sim pela interação deles por intermédio de vários elos que consigo expressar a ideia de maneira perfeita. A expressão do sentido adquire, então, um alcance bem mais forte e mais profundo do que pela colagem direta. A expressividade torna-se, então, mais intensa e a capacidade informativa do filme ganha proporções colossais. (PELESHIAN, apud GAUTHIER, 2011, p.164)

O cinema de Peleshian concede à montagem o estilo absoluto de apreender o real, não se trata de um adorno no documentário e também não seria a montagem dialética proposta pelo cinema soviético da década de 1920, pois não é por aproximações que o cineasta busca o sentido das coisas e sim pela distância – entre planos, entre a ausência e presença das imagens, entre o som e a imagem. A montagem realizada por Peleshian seria como a poesia – convictamente aleatória –, que dá sentido às imagens pela forma que se produz.

Até aqui estivemos detidos do lado de quem, em princípio, produz o ponto de vista do documentário, pois falar sobre representação, auto *mise-en-scène* e montagem significa falar de realizador, artistas, sujeitos filmados, ou seja, de todos os constituintes presentes na fase de composição do filme. Mas, se estamos tentando compreender o ponto de vista do real, é fundamental pensar no momento posterior, na fase em que a representação do real encontra um interlocutor. Dessa forma, precisamos refletir sobre quem produz a espectralidade, tendo em vista que o documentário é, no fim das contas, um pacto entre todos estes produtores em torno do que se sustenta como realidade documentada.

O documentário contemporâneo permite uma experiência singular ao espectador ao desmistificar a expressão *ver para crer* e se aproximar mais da ideia de *ver para duvidar*. Este espectador, constantemente afetado pelos diferentes pontos de vista do real, pode finalmente entender que, se a representação do real o coloca numa condição provisória, envolto em subjetividades e desejos, há de se duvidar também do real. Esta questão aparece nas reflexões de Comolli quando ele nos faz notar que “crer na realidade do mundo por meio de suas representações filmadas era imputar-lhe uma dúvida. Crer, não crer, não mais crer apesar de tudo o que desmente a crença – são questões do cinema.” (COMOLLI, 2011, p. 11).

Anita Leandro já havia apontado para a questão do ponto de vista e suas implicações com relação ao papel do espectador considerando que, ao designar o lugar

do espectador, o ponto de vista inscreve uma abertura que garante a margem de interlocução necessária de cada obra com o mundo do qual faz parte. Esta seria a “margem de indefinido sem a qual as ficções e os documentários nada mais seriam do que espaços fechados e autossuficientes, que dispensariam qualquer participação ativa [...]” (LEANDRO, 2010, P. 83).

As reflexões destes autores nos fazem pensar que, se hoje podemos afirmar que há espectadores que duvidam mais do que creem, é porque o documentário se colocou como ponto de vista provisório, “indefinitivo” e que carece ser complementarizado pelo espectador para ter alguma relação com o real. Isso não quer dizer que o espectador tornou-se cético e impenetrável, mas que ele pode eleger a realidade que lhe é pertinente, por isso dizemos que ele produz uma espectadorialidade. Esta condição é também o motivo pelo qual já não há uma relação ingênua, por parte do cineasta, de utilizar uma cena para impor uma lição ou a sua versão sobre fatos e ele vai se distanciando cada vez mais da ideia de que “o que o espectador *deve ver* é o que realizador lhe *dá a ver*”, numa pretensa relação de causa e efeito (RACIÈRE, 2010, p. 23). E por que podemos afirmar que o espectador se tornou emancipado?

Rancière elabora seu pensamento reconhecendo que a associação que é feita entre o *olhar* e a *passividade* parte do pressuposto de que o ato de olhar significaria apenas deleitar-se na imagem, ignorando a verdade que estaria por trás dela. Assim, desqualifica-se o espectador, porque nada faz, uma oposição entre ver e fazer. Mas o filósofo reconhece que, quando opomos olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade, instauramos o que ele chama de “partilha do sensível, uma distribuição a priori das posições e das capacidades e incapacidades ligadas a essas posições (RACIÈRE, 2010, p.21)”.

Distanciando-nos desta lógica, entramos no paradoxo da emancipação: o espectador apreende da obra criada e do artista o que este último não sabia que podia transmitir ligando o que viu com suas outras experiências estéticas, com as suas catarses mais singulares e, nas palavras do próprio Rancière, compondo o seu “próprio poema”.

Além disso, notamos mais uma vez a dimensão transmidiática que nos é característica e que aponta para a quantidade massiva de pessoas que estão com suas câmeras integradas ao celular na mão; para a internet e para as redes sociais, que garantem a circularidade de tudo o que pessoas comuns produzem. Nesse cenário, não somos mais realizadores *ou* espectadores, podemos ser ambos. O espectador

experimenta a sua própria criação e sabe que ali habita a dimensão subjetiva, seu olhar sobre o mundo a partir de valores socioculturais, enfim, seu ponto de vista.

Jean-Louis Comolli reafirma e até insiste na invenção do espectador como sujeito do cinema, sujeito do filme e sujeito da experiência vivida na projeção de um filme. Para ele, todos os demais discursos que censuram a dimensão do sujeito no acontecimento cinematográfico “são discursos que manipulam o cinema sem se dar o trabalho de compreendê-lo” (2008, p.97). Pensando o sentido mais global dessa reflexão, podemos dizer que negar a dimensão do espectador é um gesto proposital, significa considerar que a produção de verdades é restrita a alguns pontos de vista, é condicionada a determinados “promotores” da comunicação.

Comolli observa ainda que o cinema fabrica duas “matrizes” de espectador. A primeira ainda o entende como um consumidor, fixado no lugar assinalado do entretenimento, que o supõe como um sujeito menor, cujos desejos devem ser atendidos. Esta seria a matriz da indústria. A segunda, chamada pelo autor de matriz da cinematografia, entende que o espectador é *sujeito do cinema*, envolto em relações complexas, emoções contraditórias, móvel e que é convidado a ocupar não um lugar no filme, mas vários.

Situação plural, precária, mutável, em que há o risco e a perda, em que o desejo está perdido. Transformações, deslocamentos, desvios e voltas. O mundo é atingido por uma dúvida, sua existência se aprofunda em uma dimensão crítica – como a do próprio espectador. (COMOLLI, 2008, p. 65)

Nesta matriz da cinematografia, o documentário que nos faz pensar na relação *realizador – sujeito filmado* (discutida anteriormente) é complexificado à medida que traz mais um elemento para esta interdependência: *realizador – sujeito filmado - sujeito espectador*. E, como na relação anterior, percebemos que o sistema de representação no cinema é posto em xeque, ou melhor, a sua existência passa a depender do ponto de vista desses três constituintes, o espectador produz a espectadorialidade, mas também produz, de certa forma, o filme uma vez que a representação do real depende dele conjuntamente. De acordo com Comolli, “o olho está no limite da imagem. O olhar é, ele também, uma produção. Olhar é, portanto, desposar um sistema de pensamento (tomemos ou não consciência disso) incorporando um ponto de vista determinado pelo próprio efeito que ele deve produzir.” (COMOLLI, 2009, p.98). Neste caso, o que estamos abordando é o efeito do real na sua forma projetada e captada e ambas igualmente o recriam.

3.3) Contribuições da obra de Joel Pizzini

Talvez nem fosse preciso evidenciar que as discussões aqui sintetizadas poderiam ser perfeitamente consideradas para analisar o documentário contemporâneo de maneira geral. Neste universo de experimentações, há uma correspondência entre métodos ou quase-métodos, intervenções e questionamentos de linguagem que nos permitem assim pensar. Entretanto, a obra de Joel Pizzini foi, de fato, a grande motivação para a realização deste trabalho, levando em conta o seu engajamento poético e as experimentações do real que circundam toda a sua obra.

Autor de filmes-ensaios que se situam entre o cinema de poesia, o documentário de criação, a videoarte, o cinema de arquivo e de montagem, Joel Pizzini realiza uma obra plural, que investiga e investe na linguagem revelando um interesse por desconstruir a pretensa realidade objetiva do documentário convencional. Não poderíamos enquadrar sua obra em uma categoria, até porque isso não seria possível diante da diversidade do trabalho realizado por Pizzini. Buscamos, entretanto, perceber algumas questões elementares a sua obra, a fim de salientar o diálogo existente entre o quase-método do cineasta e as questões relativas ao ponto de vista aqui trabalhadas.

Joel Pizzini faz questão de enfatizar que seu interesse pela arte surgiu através da poesia, a vontade de fazer cinema veio da vontade de fazer poesia no cinema, desde que se deu conta de que isso era possível ao assistir *Limite* (1931), de Mario Peixoto.²⁰ Não é por acaso que a obra do cineasta é associada ao *Cinema de Poesia*, há um engajamento do autor neste propósito. Segundo ele, a poesia tem um papel essencial no cinema de “alargar a percepção do mundo, ressignificar palavras e imagens e sondar formas de percepção não visitadas”(In: CAETANO, 2005, p.30).

Desde seu primeiro curta-metragem, *Caramujo-Flor* (1989), Pizzini empenhou-se por um tipo de filme que possui uma relação metonímica com real, no sentido de ter com ele uma relação de contiguidade e aproximação com seus elementos e, ao mesmo tempo, reinventar a parte pelo todo – o real, na obra de Pizzini, não é universalizante, ao contrário, ele é apenas uma parte de uma realidade reapropriada. Seria, portanto, um modo de proceder imbricado, tanto de ícones do real, quanto de reapropriações e invenções.

²⁰ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

Em entrevista concedida para o desenvolvimento desta pesquisa, Joel Pizzini fala a respeito de *Caramujo-flor* e conta que - embora já pensasse em fazer um curta com a ideia de colagens, - quando o poeta Manoel de Barros se indispsôs a participar do filme que seria “sobre” ele, abriu-se uma porta para um experimentar outras maneiras de se fazer um filme em que o poeta estivesse presente, de alguma outra forma. O problema surgido com a recusa do poeta significou também um esforço para encontrar uma solução “anarrativa” para o filme. A partir daí, o cineasta dedicou-se ainda mais à obra do poeta e optou por trazer figuras/ personagens identificadas na poesia do próprio Manoel de Barros e chegou então aos personagens Andarilho e Cabeludinho, que possuem seus correspondentes em *Caramujo-flor*. Além disso, abordar o aspecto fragmentário da poesia do poeta mato-grossense já seria uma motivação para experimentar o cinema na poesia e não só a poesia no cinema: fragmentos de poesia, fragmentos de imagem que se reintegram num filme poético. Assim, *Caramujo-flor*. não é nem um filme sobre Manoel de Barros, nem a reprodução da sua poesia, é poesia audiovisual. Para Pizzini, “é uma recriação do mundo e não uma reprodução do mundo, não uma tentativa de representar, mas de atravessar, de incluir, de se contaminar para partir para algumas correspondências que me levaram àquela poesia”²¹.

Seus filmes consecutivos, *Enigma de um dia* (1995) e *O Pintor* (1996) também integrariam o ciclo que ficou marcado como *Cinema de Poesia*. No primeiro, uma tela do pintor Giorgio De Chirico desencadeia o processo de enfrentamento do homem com a arte, transportando um vigia de museu ao universo metafísico proporcionado pela pintura. A angústia do vigia trata, na verdade, da experiência estética *quietante*, no sentido de provocar desassossego, mas um desassossego quieto, sem que nenhuma palavra precise ser dita para que o espectador vivencie a mesma angústia do personagem que é sugado pelo quadro, enquanto nós somos sugados pelo filme. A relação espaço-tempo exerce um papel protagonista, estes elementos não estão ali representando o cenário e a passagem do tempo, são a própria questão sobre a qual o filme reflete, tal como na pintura de De Chirico, que não altera, nem distorce a realidade, mas a questiona através da interferência nas suas formas, luz e espaço vazio.

Já *O Pintor* surge como seu primeiro ensaio documentário, propriamente dito, trazendo a figura de Iberê Camargo, um filme realizado com base na memória do cineasta e de sua relação pessoal com a arte do pintor. Na época, Pizzini o convidou a

²¹ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

participar de *Enigma de um dia*, já que ele havia sido aluno de De Chirico. Iberê Camargo não aceitou. Mais uma vez, a recusa ao convite resultou numa proposta: um filme sobre o próprio pintor gaúcho. Antes que fosse gravada uma tomada sequer, Iberê faleceu e, com a ausência do personagem principal falando sobre si mesmo, o documentário ganhou dimensões intimistas em torno do processo criativo Pizzini e de experimentação da arte em torno da própria arte.

O cinema de poesia é uma das mais marcantes fabulações na obra de Joel Pizzini e é possível notar muitas proximidades com o que estamos considerando como o documentário contemporâneo. Dentre as primeiras impressões do que seria o cinema de poesia, podemos citar o aspecto descontínuo e fragmentado no texto e na organização das imagens, os procedimentos alegóricos, os acontecimentos que existem além da experiência ordinária do tempo e do espaço, a força com que são colocadas as sensações, a acentuação da subjetividade, o caráter transcendente, a insubordinação dos elementos lançados na obra, o que vai além do que poderia ser chamado de incoerência, uma vez que o paradigma deste cinema não habita na coerência.

Embora o termo *cinema de poesia* tenha ganhado força a partir da conferência proferida por Pasolini no Festival de Pesaro, em 1966, a poesia no cinema já havia sido defendida antes. Luís Buñuel, por exemplo, em 1958, alega que é preciso deixar as imagens fluírem com “liberdade”, através de uma prática cinematográfica que se utilize da poesia para criar: “Um cinema no qual as imagens do desejo, os desvios da ordem cronológica, os espaços do sonho, o caráter insólito das coisas ordinárias encontrassem a expressão concreta de sua liberdade”. (MACIEL, 2004, p.71)

O cineasta e ensaísta Pier Paolo Pasolini talvez seja o autor que mais se aprofundou sobre este tema, embora muitas das suas reflexões já não particularizem o cinema de poesia como antes. Uma das discussões travadas por ele diz respeito à distinção feita entre cinema de prosa e o cinema de poesia. Segundo Pasolini, o primeiro equivale efetivamente a uma corrente dominante que imprimiu, desde o surgimento do cinema industrial, convenções narrativas herdadas da língua da comunicação através da prosa. Já o cinema de poesia estaria “profundamente alicerçado sobre o exercício do estilo como inspiração, na maior parte dos casos, sinceramente poética”, “um cinema onde o verdadeiro protagonista é o estilo.”²²

²² Para Pasolini, a transmutação da técnica do “discurso indireto livre” (da literatura) numa “subjetiva indireta livre” é a operação fundamental de passagem à linguagem de poesia no cinema. Tomando como parâmetro três cineastas contemporâneos seus – Godard, Bertolucci e Antonioni – Pasolini expõe o

Referindo-se a esta reflexão de Pasolini, o próprio Joel Pizzini aponta para o seu interesse por esta forma de construção, quando cita o fato de que, “no cinema de poesia, o personagem é a linguagem e o estilo protagonista”. (In. UTARI, 2006, p. 6) Percebemos um forte engajamento do cineasta em descobrir formas de trazer para o cinema uma linguagem promotora de sentido, para além dos constituintes da forma narrativa (narrador, personagens, enredo, etc.).

Adalberto Muller, no entanto, provoca a ideia de que, se uma das marcas fundamentais no cinema de poesia é o protagonismo do estilo, é preciso dizer que tal cinema não deve estar necessariamente associado a um só tipo de cinema, sobretudo em relação ao que destacou Pasolini acerca de procedimentos do cinema de poesia: “contraluzes com reflexos na câmera, movimentos manuais de câmera, *travellings* exasperantes, montagens falseadas, raccords irritantes” (MULLER, 2006, p. 102)²³. Este autor reflete sobre o fato de que estes recursos já não são tão especiais ao cinema de arte e de poesia. De fato, já transpomos os limites que demarcavam o que é próprio da ficção, o que é próprio do cinema de poesia, o que é próprio do documentário, o que é próprio - até mesmo - do filme industrial ou do filme de autor, esses códigos já não se sustentam e a obra de Pizzini parece evidenciar a queda dessa barreira.

Podemos dizer que, o cinema de poesia, em Joel Pizzini, estaria mais próximo à busca pelo caráter transcendente da arte. Esta questão está muito presente no trabalho e no discurso de Joel Pizzini: uma busca pela transcendência da realidade, uma forma de se contaminar dela para poder criar uma outra relação com ela, por isso falamos em relação metonímica com o real. Na poesia, sempre encontramos este caráter, mas, no cinema, ainda há certa dificuldade em assumi-lo e os filmes acabam sendo sustentados como *experimentais*, numa categoria mais generalista e simplificadora. Pizzini, entretanto, assume com veemência este caráter:

O *Limite* foi um filme muito impactante pra mim por conseguir esse estado de suspensão, sabe? Eu acredito muito nisso. Acho que o que me fascina no

quanto já não se sustentavam os elementos de uma narrativa clássica (a narrativa indireta objetiva, sob o ponto de vista da câmera, e a narrativa direta subjetiva, do ponto de vista do personagem) transmutando-se tais elementos numa subjetiva indireta livre em que os dois tipos de imagens dialogam, de modo a não discernimos o que é visto pela câmera e o que é visto pelo personagem. Por isso, o cinema de poesia emergente para Pasolini apresenta um conjunto de filmes duplamente caracterizados: 1) o filme visto é uma subjetiva indireta livre “por vezes irregular e aproximativa”, cujo realizador aproveita-se de um “estado de alma psiquicamente dominante do filme”, operando uma permanente mimese “que lhe permite uma grande liberdade estilística, anômala e provocativa”; 2) sob esse filme, corre um outro que o realizador “teria feito mesmo sem o pretexto da mimese visual do seu protagonista”, filme cuja consistência é “inteira e livremente expressivo-expressionista”.²²

²³ MULLER, A. “O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade” in *Devires* (UFMG), Belo Horizonte, n. 3, 2006. p. 88-105.

cinema é tentar atingir um sentido de transcendência. Eu não acredito nesse cinema realista, sabe? Terreno, que fica só próximo ao chão. Justamente pra você olhar a partir de outros pontos de vista a realidade.²⁴

Pizzini ressalta que “a valorização do que está fora do quadro me possibilita fazer vigorar o tempo da memória numa tentativa de alcançar uma certa transcendência. Acho ainda que a poesia pulveriza os gêneros”.(UTARI, 2006, p. 6). Quando perguntamos ao cineasta sobre como ele nomearia a sua obra, ele responde que todo o seu esforço é se libertar disso [dessas nomenclaturas], “mas é inevitável, porque você acaba sendo enquadrado.” Não é à toa que a sua obra é tão multifacetada, trata-se de um gesto consciente de pulverizar os gêneros e buscar a transcendência em cada nova experimentação fílmica que se torna também uma experimentação poética. “E aí, claro, que o meu interesse pelo documentário sempre tem um viés de encontrar alguma transcendência.”²⁵ Se o documentário, para Joel Pizzini, precisa ter um caráter transcendente e suspenso, a sua relação com o real, na arte, é também transcendente, por isso, seus filmes não criam teses, mas criam novos mundos, configuram outras realidades possíveis.

Falar de cinema de poesia a partir da obra deste cineasta requer pensar também na montagem, num processo de colagens, numa aposta na aleatoriedade e experimentações com imagens e sons, ao invés de ser com palavras (como na poesia). Além dos curtas-metragens realizados no começo de sua carreira, esta montagem poética está muito presente em *Dormente*, um filme que se passa na estação e nos trilhos do trem e não mais do que isso. É como se a espera e o caminho fossem os próprios personagens, apesar de haver pessoas paradas ou transitando dentro deles. Trata-se também de uma experimentação sonora a partir da velha sinfonia que emana dos espaços urbanos, do ruído modular dos trilhos quando o trem está sobre eles em alta velocidade. Esta velocidade é contrastada, através da montagem paralela, com o estado de letargia da espera na estação. O filme poderia ser associado à montagem distante realizada por Peleshian, em que as imagens só ganham sentido pelo contraste entre os planos. Há de se notar, inclusive, que o cineasta armênio realizou um trabalho muito similar a este em 1991, num filme chamado *The End*, que também está centrado no percurso do trem e no estado de letargia das pessoas que estão sendo levadas por ele. Ambos trazem uma experiência sensorial a partir do real, são documentários que

²⁴ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

²⁵ Idem.

transcendem o valor pragmático dos elementos reais que o compõem e fazem poesias audiovisuais com eles.

Não poderíamos refletir sobre a montagem na obra de Joel Pizzini sem atentar para o uso de material de arquivo, do resquício do cinema, das sobras, dos ensaios que, para o cineasta, são momentos reveladores da performance ou do método ou da expressividade dos personagens ou dos tipos²⁶. Pizzini conta que, de tanto perguntar a sua avó sobre sua família, sobre como as histórias ocorreram, de onde as pessoas tinham vindo, ela um dia lhe falou: “você adora revirar defuntos”, o que aponta para o fascínio do cineasta por aquilo que está nos sótãos e porões, pelo material desprezado, pela iconografia mais remota. Ele mesmo ressalta:

eu gosto de me impregnar de tudo, mas, depois, me livrar de tudo. Se eu não consigo me livrar, o filme não acontece. Então é quase como se fosse um mergulho na matéria pra conhecê-la nas suas ranhuras, na sua textura, no seu sentido mais imperfeito, [...] nas veias, nas rugas...²⁷

Nesse caminho obscuro dos resquícios do cinema e de reapropriação de imagens, Joel Pizzini realizou dois longas-metragens a partir e, unicamente, de material de arquivo: *Anabazys* (2009) e *Mr. Sganzerla, os signos da Luz* (2011). As imagens e os áudios desses dois filmes, entretanto, já haviam sido revisitados em diversos outros filmes ou programas anteriores. Por exemplo, o projeto de restauração da obra de Glauber Rocha, realizado por Joel Pizzini e Paloma Rocha, é anterior a *Anabazys*. Nesse projeto de restauração, foi integrado à coleção uma série de documentários, dirigidos por Pizzini e co-dirigidos pela filha do cineasta: *Depois do transe* (2007), *Barravento visto por...* (2008), *Milagrez* (2008), *Primerydade* (2007). Esses filmes aprofundam-se na persona Glauber e no método glauberiano a partir de imagens de arquivo, de entrevistas de Glauber, de depoimentos sobre ele e dos seus próprios filmes, mas não se trata apenas de um material extra, há uma verve na montagem desses documentários. E, em diversas vezes, as imagens e os sons presentes nestes filmes reaparecem em *Anabazys* remontados, ressignificados.

Similarmente em *Mr. Sganzerla: os signos da Luz*, o material de arquivo que compôs alguns dos programas realizados por Joel Pizzini para o Canal Brasil é revivido no longa-metragem sobre a obra de Rogério Sganzerla. A série televisiva criada pelo cineasta – constituída pelos documentários *Elogio da Luz* (2004), sobre o cineasta Rogério Sganzerla; *Helena Zero* (2006), sobre a atriz Helena Inês; *Paulo José: um*

²⁶ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

²⁷ Idem.

auto-retrato (2002), sobre o próprio ator; *Manual de Barros* (2006), sobre o poeta Manoel de Barros; *Um Homem só...* (2000), sobre o ator Leonardo Villar, *Evangelho Segundo Jece Valadão* (2002), sobre o próprio ator – buscam os traços da obra desses artistas, não são documentários biográficos, mas pesquisam a arte do artista, que naturalmente mescla-se à vida de cada um deles. Dentre esses filmes, muitas imagens e depoimentos que estavam presentes em *Elogio da Luz* (2004) e também em *Helena Zero* (2006) são posteriormente remontados em *Mr. Sganzerla: os signos da Luz*. (2011) Esta recorrência de imagens e sons na obra de Joel Pizzini, não é exclusiva ao material de arquivo. O filme *500 Almas* retoma os depoimentos de Manuel de Barros produzido para o documentário *Manual de Barros*. O mesmo ocorre com as imagens de Paulo José presentes neste mesmo longa-metragem e também no documentário para a série do Canal Brasil. Com um intervalo ainda maior, vemos imagens do personagem de Ney Matogrosso no curta *Caramujo-Flor* serem ressignificadas no documentário *Olho Nu*, o filme mais recente do cineasta realizado em torno da obra do cantor. “Repetir, repetir até ficar diferente. Repetir é um dom de estilo” (BARROS, 2010, p.300). A frase de Manoel de Barros parece se aproximar do gesto cinematográfico que encontramos em Joel Pizzini. Mas não se trata apenas de repetir. As imagens e sons são experimentados de forma diferente, por vezes, a cena é montada com uma fala em um determinado filme e vai reaparecer com outro som no próximo e se contradiz ou se complementa, mas sempre apresenta outra faceta da mesma imagem.

Analisando esse gesto na obra de Pizzini, entendemos o quanto a montagem pode fabular personagens reais e o quanto ela é recriadora de sentidos. De alguma forma, o cineasta nos faz pensar na vulnerabilidade e provisoriedade do discurso que se engendra através das imagens. Este procedimento nos faz refletir também que elas não se esgotam, que a cada novo encontro com a matéria fílmica, é possível se reapropriar dela.

[...] porque eu acho que aí tem uma certa sensualidade que me fascina [...]. tátil, de compor, de recombina. Talvez tenha algo químico também, de uma substância com a outra e ver como uma coisa se comporta com a outra. Eu gosto muito de fazer essas relações: de ver um filme, relacionar com outros, criar outras correspondências, que estabelecem um circuito que transcendem ao tema, ao tempo histórico. [...]. E muito curioso, pra mim, trabalhar com coisas que estão no tempo, uma determinada emoção que foi colocada ali por alguém, que causou um certo desperdício, que se perdeu... E aí você revitalizar isso de alguma maneira, sabe?²⁸

²⁸ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

Restaurar a memória, recriar sentidos, transgredir as primeiras impressões, reelaborar as formas de ver, ressignificar a matéria fílmica, fazer poesia com o audiovisual. Tais são os papéis atribuídos à montagem que se explicitam na obra de Joel Pizzini. Mas o cineasta e os montadores das suas obras não agem sozinhos, há um importante espaço a ser complementarizado pelo espectador. Retomando o conceito utilizado por Comolli, os filmes de Joel Pizzini certamente compreenderiam o sujeito espectador pela matriz da cinematografia, pois eles não pretendem encerrar o assunto, o personagem ou o tema em si. A montagem tem um papel central neste processo na medida em que deixa brechas, constrói um tempo suspenso, uma contradição, ou seja, os filmes de Pizzini permanecem em aberto, o que não significa que eles serão fechados pelo espectador, mas, de alguma forma, a responsabilidade é partilhada com ele.

Ainda em torno do espectador, mas relativamente a outro método (ou quase-método) presente na obra de Joel Pizzini, podemos pensar na representação do real encenado, nas questões ligadas à *mise-en-scène*. Talvez aqui não seria apropriado falar de complementarização, mas da participação do espectador nos meandros do cinema, fundamentado na perda de sua inocência. Nas palavras de Comolli, trata-se ao mesmo tempo de suspender e reativar este sonho contraditório que liga o espectador ao filme. (COMOLLI, 2008, p.94).

Citamos especificamente o documentário *Um homem só*. Neste filme, há uma negociação entre realizador e sujeito filmado da qual o espectador participa, pois houve uma opção de expor a fragilidade de lidar com o real e o encenado dentro do documentário. Na cena, Joel Pizzini está atrás da câmera, ouvimos somente a sua voz e, na frente, está o ator Leonardo Villar, que pretensamente estaria apenas sendo ele mesmo, já que a proposta é realizar um documentário sobre sua vida e obra. E temos, então, uma quebra desse protocolo e o espectador vivencia algo que o constrange e ao mesmo tempo o convoca. Diante da escadaria de um prédio antigo, escutamos a voz do cineasta: “Você pode vir lendo em voz alta”, ao que Leonardo Villar responde: “Ah, Joel. Isso eu nunca faria, fica falso.”. Pizzini insiste: “Não, é como se fosse um ensaio, você está lendo um trecho, decorando...” e então o ator rebate: “Eu tenho medo de que você esteja construindo um personagem Leonardo Vilar e não uma entrevista do Leonardo Vilar. Entende? Porque você está fazendo coisas que eu jamais faria.”. O cineasta então acata: “Então como você faria? Você faria sem livro, é isso?”. E Leonardo Villar se tranquiliza: “Claro. Eu poderia até ler, mas jamais iria pra escada dizendo em voz alta”.

A cena poderia ser descartada na edição já que a *mise-en-scène* não “funcionou” como deveria, mas o cineasta convoca o espectador a participar desse processo de construção do documentário. O real é negociado, os pontos de vista entram em disputa e é o espectador que vai decidir o quanto isso significa naquele filme. Talvez seja também uma aposta do cineasta, como nota Comolli, na contradição que fragiliza a cena, e por isso aviva o interesse. Aquilo que faz vacilar as referências, aquilo que mina as certezas, incluindo aquelas marcadas no instante anterior, só se faz para trazer novamente à tona a crença – imputando-lhe todas as dúvidas. Trata-se, sempre, de atizar os fogos do desejo. O cinema não gosta da paz nem da indiferença. (COMOLLI, 2008, p.95).

Sem a pretensão de ter esgotado as artimanhas e engendramentos presentes na obra de Joel Pizzini, partiremos, então, para um estudo mais detalhado deste ponto de vista do real, no próximo capítulo, analisando especificamente o documentário *500 Almas* (2004).

4. O PONTO DE VISTA DO REAL EM *500 ALMAS*

Ao longo da escrita da dissertação, por diversas vezes, deparamo-nos com o desafio de chegar neste último capítulo e analisar o filme *500 Almas* sustentando e sendo coerente com a discussão que tracei até aqui. Isso significava, a priori, que seria preciso realizar uma análise que se afastasse da noção clássica de ponto de vista – já que a mesma não dá conta de trabalhar sobre documentário, principalmente o documentário contemporâneo – e, ao mesmo tempo, deveria haver uma metodologia ou categorias mais específicas que permitissem apontar, no filme, os elementos que só poderiam ser analisados desta forma e não de outra.

Percebemos, enfim, que esse dilema seria pretensão ou ingenuidade, e que o papel deste trabalho não é negar uma forma para estabelecer outra. Esse gesto, por si só, seria uma contradição com toda a reflexão teórica realizada até aqui uma vez que, numa abordagem perspectivista, as análises têm a inconstância e a suspeita como condição irrevogável, portanto não podem ser dadas como fechadas. Além disso, sabemos dos limites de uma dissertação de mestrado e, por ora, não seria o caso de propor um método aperfeiçoado.

Nesse sentido, podemos sim trabalhar com a análise clássica e com os seus limites que, por existirem, vão evocar, necessariamente, outro tipo de análise: uma abordagem perspectivista, enfim. Essa noção é importante na medida em que notamos que um filme, por mais revolucionário que seja, vai carregar consigo os métodos inovadores e também os métodos clássicos. Mesmo provocando uma nova linguagem, de alguma forma, estará presente a linguagem mais universal do cinema. Desta forma, não podemos negar um tratado em detrimento de outro, eles coabitam a obra, embora com sensíveis fricções.

E finalmente é preciso evidenciar que entendemos o ponto de vista, no documentário, como o próprio método. Dessa forma, falamos de um sentido mais geral de ponto de vista e não específico. Não seria o caso, por exemplo, de analisar um enquadramento e perceber nele de que forma o ponto de vista perspectivista aparece, mas compreender que os elementos que ali estão, da forma como são abordados, da maneira como são recriados frente ao real podem ser mais bem compreendidos a partir do conceito de ponto de vista tal como refletimos aqui.

4.1) Trajetória entre a hesitação e a criação

O filme *500 Almas*, dirigido por Joel Pizzini e lançado em 2004, tem uma longa trajetória entre criação, hesitação e reformulações. Na entrevista realizada para este trabalho, o cineasta conta que houve um hiato no começo da sua carreira, logo depois de *Caramujo-flor*, com a Era Collor. Depois de uma temporada entre Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro, ele retorna ao Mato Grosso do Sul num momento em que muita gente havia, forçosamente, abandonado o cinema, as produtoras quebraram e toda a infraestrutura cinematográfica no Brasil ficou comprometida. Nesse retorno, Pizzini torna-se Diretor de Cultura do Estado, um cargo equivalente ao de um Secretário de Cultura.

Ocupando essa função administrativa, Joel Pizzini realizou projetos culturais diversificados trabalhando com patrimônio histórico, bibliotecas, política cultural e, entre as atividades executadas, organizou uma expedição à região habitada pelos índios guatós, no Pantanal, que ainda estavam lutando pela reconquista dessa área. Desde sua adolescência, essa população indígena permeava o seu imaginário pelo caráter mítico de ter “ressurgido” no meio do Pantanal e o trabalho para o Estado permitiu-lhe encontrar-se com esse universo que até então era apenas fabuloso. Ao voltar para São Paulo, foi convidado, por João Luis Viera, a apresentar um projeto à Fundação Rockefeller e então, por volta de 1994, escreve um projeto de documentário sobre os índios guatós. Recebendo um aporte inicial, Pizzini dedicou-se à pesquisa, viajando para a Alemanha onde pode atualizar-se a partir do vasto acervo guató do Museu Etnológico de Berlim.

Em 1996, o cineasta realiza o filme *Enigma de um dia*, através do edital *Resgate do Cinema Brasileiro*, e volta a produzir com uma vontade acumulada após uma pausa forçada. O desejo criativo fez com que ele decidisse fazer uma genealogia de toda a população Guató realizando um mapeamento precioso, algo que nem a FUNAI poderia pensar em executar. O projeto original vinha de uma vontade política, mas foi se tornando um problema à medida que tinha pretensões inalcançáveis ou que não faziam sentido para ele pelo aspecto da criação.

O impasse inicial teve a ver com a própria dimensão antropológica que o filme foi ganhando. Ao propor este documentário, o cineasta sabia da importância antropológica que o filme agregaria, não se tratava de mais um documentário sobre índios, ali estava presente uma população que foi considerada extinta, sobre a qual se

falou muito pouco ou nada nos meios não específicos. Os trabalhos anteriores realizados por linguistas, etnólogos, missionários religiosos identificaram que a população guató não deixou de existir e o filme evidenciaria tudo isso, trazendo também as contradições que acompanharam esses estudos, ampliando na tela os detalhes mais sutis - dos corpos, dos gestos, das falas, dos artefatos -, fazendo circular esta cultura entre pessoas que jamais se dariam conta da existência desta população indígena isolada. Nesse sentido, havia um aspecto antropológico inerente ao trabalho. Entretanto, sem poder exercer tal função, Pizzini deparou-se com uma crise: ele não podia e nem queria fazer um filme antropológico, então como dar prosseguimento?

Somando-se a isto, após fazer outra viagem em função do documentário, Joel Pizzini descreve uma situação em que os índios pareciam estar num estado de letargia, sem horizonte, além de viverem entre problemas sociais gravíssimos. Com isso, surge a sensação de que ele próprio pudesse estar agindo aos moldes de um colonizador, extraíndo daquela população o que ela não podia oferecer. Inicialmente pensou que deveria fazer um filme sobre esse estado atônito e o primeiro argumento era estudar a presença e a ausência da memória, num filme silencioso, sem falas.

Fazer um documentário que trazia consigo questões políticas inerentes ao tema e ser, ao mesmo tempo, engajado e comprometido com um tratamento criativo da linguagem. Esse dilema é traduzido por Joel Pizzini pela fala da personagem Sara (Glaube Rocha) dirigida ao personagem Paulo Martins (Jardel Filho) em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha: “A política e a poesia são demais para um só homem”. Mas esta problemática moral do começo do projeto foi sendo superada na medida em que a “tese” do cineasta também caiu por terra, quando percebeu que os índios não eram tão decifráveis assim e que eles estavam igualmente estudando todas aquelas pessoas que diziam formar uma equipe e estar ali para fazer um filme sobre eles.

Ao negociarem como isto se daria e iniciarem as filmagens, houve então uma excitação por parte dos índios e aquele estado de letargia - que lhes era aparentemente característico - desapareceu. Eles se propuseram a construir canoas, a levar a equipe para conhecer outros familiares indígenas, a contar novas histórias e apresentar novos dados. De acordo com Pizzini: “o filme foi ganhando um fluxo e sendo autenticado pelos próprios guatós.”²⁹ Poderíamos entender esse episódio de acordo as palavras de

²⁹ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

Comolli, para quem “o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real. O imperativo do ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se com a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme.” (COMOLLI, 2008, p.168). No caso de *500 Almas*, o documentário só ganhou sentido em si ao se entregar também ao desejo de quem estava sendo filmado. Nesta relação habita uma noção perspectivista: cabe ao cineasta perceber que o seu ponto de vista é também determinado pelos pontos de vista alheios e pelo fluxo do real, apenas a sua *maneira de ver* não determinaria como seria o filme, algo que Viveiros de Castro havia discutido entendendo que o sujeito não é a condição originária fixa de onde emana o ponto de vista, mas que *ponto de vista cria o sujeito*. (Viveiros de Castro, 1996, p.126). Aqui, os sujeitos não seriam apenas os índios guatós, mas também o próprio Joel Pizzini.

4.2) Tranças e verbetes: proposta de composição e de análise

Se estivéssemos realizando uma análise pragmática ou mais generalista, poderíamos até pensar que o filme *500 Almas* opera, na sua essência, por procedimentos que pouco se diferem dos documentários convencionais. Em síntese, o que vemos na tela é a cultura diluída dos índios guatós vivendo numa ilha do Pantanal mato-grossense, numa região em que chegaram a ser dados como extintos nos anos 1960. No filme, de fato há algumas informações sobre a aparição dos guatós na história do Brasil, há uma busca por evidências arqueológicas a partir de objetos cerâmicos, há referências aos primeiros escritos que os identificavam, realizados pelo historiador Alvar Nunes no século XVI, quem os considerou canibais. Há também a notoriedade do povo guató nas gravuras do pintor francês Hercule Florence, no século XIX. São retomados os escritos do etnólogo alemão Max Schmidt, que iniciou os estudos sobre o povo guató no começo do século XX e o depoimento do antropólogo Lévi-Strauss. Além disso, o filme é também estruturado a partir da fala de testemunhas “entendidas” sobre os guató, como é o caso da missionária italiana Ada Gambarotto quem primeiramente conseguiu localizar os índios remanescentes espalhados pelo Pantanal; de estudos de teor mais científico, presentes na fala da linguista Adair Pimentel Palácio, do biólogo Paulo Robson Oliveira e do arqueólogo José Erimetes.

Estamos diante, portanto, de procedimentos previsíveis a qualquer documentário e que, analisados de forma superficial, não introduziriam nenhuma questão capaz de

fazer pensar para além do que já é mostrado. Neste ponto, cabe uma provocação: o filme opera *para* o real ou *com* o real? A resposta salta do fato de *500 Almas* ser construído por pontos de vista imagéticos e sonoros que complexificam estes procedimentos, questionando-os, colocando em evidência sua vulnerabilidade, ou seja, o filme faz-se desses procedimentos e concomitantemente os interpela. Dito de outra forma, *500 Almas* apoia-se na linguagem convencional do documentário para questioná-la ou desvendá-la, usa elementos consagrados como testemunhos da realidade e depois os põe à prova através da própria construção fílmica. Por esse motivo, podemos dizer que o filme não opera *para* o real e sim *com* o real, pois não busca o pragmatismo de responder a perguntas tematizadas com relação ao passado, presente e futuro dos guatós, mas pretende investir em métodos de fazer cinema *com* a realidade, o que significa também construí-la. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que temos um tratado sobre a cultura guató, temos um tratado sobre o próprio documentário ou *o fazer* documentário.

Em sobrevoo, o filme começa como se estivesse pousando na região entre as formas montanhosas monumentais do Pantanal, regidas absolutamente pela força da natureza, para chegar a este lugar secreto, mítico, isolado do mundo. Ao mesmo tempo, em montagem paralela, surge a plasticidade criada dentro de um Museu, a intervenção humana, as relíquias ocidentais guardadas. Da mesma forma, ouvimos duas sonoridades mixadas que, para o espectador comum, são similarmente incompreensíveis: palavras em alemão e palavras em guató. Esta introdução já aponta para dois eixos que fundamentam a composição do filme: o mergulho na cultura guató e a ancoragem na cultura cientificista ocidental. Estas são, em princípio, as duas facetas que povoam o imaginário do documentarista para fazer este filme.

Mesmo distanciando-se da narrativa linear, o início do filme marca o retorno da missionária italiana Ada Gambarotto à região, chegando numa canoa junto com a índia Josefina. A cena, talvez por acaso, carrega a possibilidade de um sentido em si. Antes, é preciso deixar claro que não estamos fazendo um julgamento da personagem em questão, mas sim ampliando o sentido da imagem. A irmã Ada aparece em primeiro plano deixando antever a figura de Josefina em segundo plano. Com o movimento do barco, a missionária esconde a índia e, em seguida tornamos a vê-la. De alguma forma, a imagem possibilita a imaginação de três sentidos pertinentes, paradoxais e sintéticos com relação à história dessas nações: 1) o europeu que se coloca à frente do índio colonizado; 2) o europeu que determina o apagamento da presença do índio; 3) o europeu, carregado da culpa cristã, que permite o reaparecimento da figura indígena.

Plano 10 (03'27'')

Mais à frente, descobriremos que essa introdução irá se desdobrar num falso *flashback* (plano 64), quando a missionária está sozinha numa sala repleta de artigos artesanais e lê, no verso de um objeto de palha trançada: “Josefina - Guató. Mas os livros dizem que não existem mais esses índios. Onde é que eles estão”. Esta construção dramática, ou, em última instância, a reconstituição deste fato através da encenação da própria irmã Ada evidencia a rejeição pelas tomadas realistas. De forma alguma somos convencidos pela teatralidade exercida pela missionária, mas essa também não seria a intenção. Possivelmente, o cineasta busca, com esta cena, valorizar a figura e o objeto pelo qual ela começou a reunir os indícios fragmentados da cultura guató, trata-se, portanto, de sublinhar dois importantes elementos dessa história. Compreendemos, assim, por que a missionária foi a primeira pessoa a desfiar o fio da memória, como ressalta Joel Pizzini³⁰, sobre a existência dos guatós naquela região.

Entenderemos também que esse objeto artesanal trançado (a partir do qual foi possível sustentar que de fato a população indígena não estava extinta, pelo contrário, continuava produzindo) tornou-se um dispositivo de composição rítmica do filme. Como já apontamos anteriormente, a montagem é um dos principais elementos propulsores de sentido nos filmes de Joel Pizzini e, em *500 Almas*, há uma aposta num método ou quase-método de montagem, considerando que a proposta surge pelos próprios elementos da cultura guató e que ele não é fechado em si. A partir do trançado daquele objeto artesanal, surge a ideia de uma montagem trançada, sugerida pela montadora Idê Lacreta: o elemento que permitiu reencontrar a cultura guató seria também deflagrador da feitura do documentário. Dessa forma, eles trançaram o tempo presente com o tempo da memória, através das gravações em fitas cassete da pesquisa realizada pela linguista Adair Palácio; trançaram a imagem do presente com a sonoridade do passado, com o canto dos guatós, com os depoimentos científicos, com os relatos históricos, com a poesia sobre genealogia guató de Manoel de Barros. Trançaram também os três eixos do filme: a língua e a memória guató trazidas pelos

³⁰ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

anciões; a questão social que envolve tanto a luta pela terra quanto a inserção forçada numa outra dinâmica econômico-cultural externa a eles e, finalmente, a mitologia que permeia o imaginário dos índios e o do próprio cineasta.

Ainda com relação a este trançado, atentamos para a paisagem sonora que permeia o documentário e através da qual fazemos uma profunda imersão no filme e na cultura dos índios guatós. Há uma forte valorização dos sons diegéticos que nos situam da ambiência deste lugar e destas pessoas e nos conduz ao ritmo de suas vidas, remetendo-se ao templo do silêncio em que se torna possível ouvir, cuidadosamente, o som que reverbera quando o índio toca uma simples viola de cocho (plano 234), ou quando ele escama o peixe na beira do rio (planos 282 a 286) e ouvimos até o momento preciso em que o personagem risca um fósforo para acender seu cigarro, mesmo que, na mesma cena, o ruído da chuva e o som em voz-off do depoimento da linguista Adair também estejam presentes.

Falar do trançado, com relação à paisagem sonora, significa falar especialmente da aglutinação dos sons, da mixagem entre os sons diegéticos: a língua falada, os cantos indígenas, os murmuros e os depoimentos que se dispersam em meio a tantos outros ruídos. É como se todos tivessem o mesmo nível de importância com relação ao filme, todos o constituem igualmente formado esta trança una. Podemos notar, inclusive, que a fala de quem poderia ganhar uma grande notoriedade no filme é diluída nesta trança. Assim, o discurso do antropólogo Levi-Strauss é inserido em francês, sem legenda, quase como um comentário quase sussurrado. Talvez não seja mesmo para ser ouvido, talvez esteja ali como um índice - no sentido semiótico do termo - apontando mais um elemento que povoa o universo do cineasta na composição do filme.

Se estivéssemos nos apoderando de um instrumental clássico para pensar a questão do som e do ponto de escuta, perceberíamos que o filme tenderia a superar o instrumento. Isso não quer dizer que *500 Almas* seja um filme insuperável, mas sim que os instrumentais não dão conta de pensar estruturas mais complexas que se colocam no cinema contemporâneo. Tomamos como referência a proposta de análise sonora pensada por Michel Chion (2011), para quem a análise se guiaria a partir de quatro etapas: 1) a descrição geral da *consistência* dos sons – falas, ruídos, música; 2) a percepção do dominante sonoro mais destacado; 3) identificação dos pontos de sincronização importantes – referindo-se às sincronizações que existem entre imagem e som ou entre dois sons diferentes que produzem sentido e efeito na cena; 4) a

comparação entre som e imagem no que diz respeito à representatividade de cada um. (CHION, 2011).

Esse instrumento seria superado à medida que: 1) o som extrapola a ideia de *consistência* sonora. Através dos sons memorizados na língua guató, ele se torna quase um personagem que se impõe à construção do documentário; 2) O efeito da cena não é dado pela sincronização da imagem e do som, mas da anacronia com relação a sobreposição da imagem presente e o som do passado; 3) Como notamos anteriormente, há uma diluição dos diferentes elementos sonoros que compõem o filme, isso significa que não haveria uma hierarquização, mas sim um proposta de nivelamento entre eles. 4) a representatividade sonora é tão importante quanto a representatividade imagética, portanto a comparação seria um gesto em vão.

4.3) Métodos (ou quase-métodos) de representação

Voltando às imagens, notamos uma cena que surge logo no começo do filme, (plano 12) e que mostra os índios virados de costas, perfeitamente dispostos no quadro em plano conjunto, como se fizessem uma coreografia de estátuas. A imagem é perturbadora. Por que eles estariam de costas? Com que objetivo o cineasta pediria para que aparecessem assim? Não pretendemos definir uma resposta, porém, de alguma forma, a imagem quer dizer que os corpos falam, antecipa que não será com depoimentos e falas bem articuladas dos índios que nos inteiraremos de sua cultura, é preciso perceber os gestos, os corpos, a sutileza dos seus movimentos e comportamentos para tentar compreendê-la.

Plano 12

Essa cena é retomada na segunda metade do filme. Desta vez, os índios estão de frente talvez porque, no primeiro momento, o cineasta demarca a desconfiança dos índios com relação a ele. No segundo momento, eles já encaram a câmera, encaram a

possibilidade de recuperarem suas imagens que ficaram sublimadas por tantos anos, apagadas dos registros oficiais e dos livros. Nesse caso, o filme torna-se referência para a permanência dessas imagens. Cabe mencionar que, após o documentário estar pronto e ser exibido numa sessão em Campo Grande, Josefina - uma das personagens-elo do filme – foi questionada por Joel Pizzini sobre a aprovação do resultado, ao que ela responde que agora sim, poderia entrar para a eternidade. Para o cineasta, esta fala sintetiza, de certa forma, o quanto os índios estavam conscientes da importância de ser realizado um documentário sobre eles e que, de fato, houve uma apropriação do filme por parte dos guatós.³¹

Plano 516 (01:01'43'')

A presença das imagens com os corpos estáticos, silenciosos e encenados são um aspecto relevante na composição do filme, elas sugerem a intermitência do tempo para a fruição dos mesmos e surgem como uma quebra na expectativa realista. Há uma clara menção à imagem fotográfica, sobretudo quando se quer mostrar os indícios mais simbólicos da cultura indígena, do índio idealizado e romantizado, aquela figura clássica presente nos documentos históricos. Dessa forma, os vemos eternizados em sua canoa, com o seu cocar, com o seu arco e flecha, enfim, com elementos que podem não ter mais a mesma função e importância para aqueles índios já tão absorvidos pela cultura ocidentalizada, mas que, ainda assim, remontam o seu imaginário e o imaginário construído sobre eles. Torna-se, então, um gesto de reverência, ao mesmo tempo irônico, como se houvesse uma provocação: esta bela imagem do índio tal como os conhecemos é atravessada por muitas controvérsias, é preciso notá-la e repensá-la.

³¹ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

Plano 18

Plano 59

Plano 166

Plano 256

Plano 292

Plano 308

Plano 395

Plano 517

Plano 764

Essa cristalização imagética sugere outras duas análises. A primeira diz respeito à consagração da imagem fotográfica como aquela que persiste. Uma imagem em movimento não consegue captar, com a mesma constância, todos os elementos que a compõe. Enquadrar no tempo de uma fotografia surge como uma proposta de estacionar o olhar de quem vê. Além disso, há uma certa imortalização na fotografia. O plano 517 sugere perfeitamente esta ideia. Assim como os porta-retratos acima do personagem, a sua própria imagem ganha o status de outra fotografia, também fixada na parede, mais uma para esta coleção de imagens eternizadas na memória de quem vê.

A outra análise revela um movimento (ou a ausência dele) regido pelos próprios índios. Na entrevista feita com Joel Pizzini, ele conta que esta imobilização dos corpos era espontânea, quando a câmera era ligada, eles ficavam estáticos. Provavelmente isso revela que eles compreendiam o ato de filmar como o de fotografar, ou estavam mais acostumados com o funcionamento do segundo em detrimento do primeiro e se colocavam diante de uma câmera em silêncio e imóveis para não facilitar a captura da sua imagem. Este gesto seria chamado por Comolli como a inscrição dos corpos, algo que, para este autor, é mais forte entre todas aquelas que o cinema possibilitou. “Talvez não haja outro realismo no cinema além daquela dos corpos filmados. Potências do

documentário” (2008, p.176), uma vez que ele filma também algo do indizível, do “infilmável”, aquilo que escapa à trama planejada, o risco do real.

Poderíamos pensar também em outra questão trazida por este mesmo autor: a *auto-mise-en-scène*, uma condição formulada pelos sujeitos filmados no momento em que se liga a câmera. “Cada indivíduo passa de uma *mise-en-scène* a outra, produz, na articulação das *mise-en-scènes* sociais pelas quais passa a sua própria *mise-en-scène*. Filmar o outro é confrontar minha *mise-en-scène* com aquela desse outro.” (COMOLLI, 2008, p.100). Mais uma vez, um confronto dos pontos de vista do cineasta e dos sujeitos filmados. Cabe ao filme reapropriar-se de todas essas encenações não previstas, mas igualmente significativas.

Seja *auto mise-en-scène* ou *mise-en-scène* do cineasta, o filme é abastecido pelo que podemos chamar de ponto de vista performativo do documentário, seria esta encenação declarada, evidenciada, que não pretende diluir-se como uma forma realista para não comprometer o purismo do real, pelo contrário. A sequência a seguir mostra a índia Francolina caminhando no quintal em direção à câmera. Imaginamos o cineasta dirigindo os seus passos, pedindo que avance ou que ande mais devagar a fim de que a câmera fixa decupe todos os seus movimentos. E eis que temos, no mínimo, três enquadramentos na cena: um plano americano, um plano médio e um primeiro plano, em que Francolina ganha toda a dimensão da tela. Nela, a índia surge pequena e inofensiva e, alguns instantes depois, revela-se enorme e imponente, num movimento que conhecemos bem desde o início do cinema com *A chegada do trem à estação* (1895), dos irmãos Lumière.

Plano 107

A cena seguinte apresenta Francolina em plano conjunto, contando que seu nome, em guató, é nome de um passarinho cujas cores são amarelo e preto, ou meio azul. A imagem nos remete à cena de um monólogo teatral, é como se a personagem estivesse diante de uma plateia falando sobre si ou recitando um texto poético, já que a etimologia do seu nome é quase uma poesia de Manoel de Barros. O enquadramento favorece a descrição do cenário, um quintal comum, com roupas estendidas no varal que

certamente não foram deixadas ali por negligência, elas compõem este cenário que é, ao mesmo, tempo real e construído.

Plano 108

A propósito deste cenário real e construído, notamos que som traz, em um certo aspecto, um cenário comum em função do trançado sonoro entre muitos elementos de que falamos anteriormente, mas também na mixagem entre sons diegéticos ou simuladamente diegéticos. É o que ocorre na passagem destes planos abaixo em que ouvimos o som da água se movendo, em seguida o ponto de escuta surge por detrás da índia, por isso (imaginamos) ela se vira para ver o que há, é como se alguém estivesse chegando. A cena seguinte mostra o barco se aproximando e o ruído da água. Sabemos, entretanto, que as cenas não se ligam de fato, nem necessariamente o som que a senhora ouviu era também de água se movendo. Nesta passagem de cenas, podemos observar o *raccord* sonoro criado na montagem que faz com que o filme ganhe uma unidade espacial e os personagens pareçam integrados numa mesma trama e numa mesma comunidade indígena.

Plano 160

Plano 161

Plano 162

Adentrando no eixo da memória, podemos dizer que o filme, de maneira geral, está comprometido em resguardar esta cultura indígena e, em última análise, a realização deste documentário é fundamentalmente motivada pelo não apagamento da sua existência na nossa história, uma forma de preservá-la, algo bem próprio ao documentário. Como ressalta Comolli, este é o impulso humanista que está alma do cinema, um gesto ao mesmo tempo político e cinematográfico:

Convivência do político e do cinematográfico: o cinema não é o que mantém o elo até na descrição do desaparecimento do liame? Ressoldar fragmentos. Reconduzir o sentido. Reconstituir a ligação. Antiga missão do cinema, ela também ontológica – e da qual o cinema de hoje tem alguma dificuldade de se desvencilhar, porque o primeiro moderno, Rossellini, longe de resfriar, afastar ou ultrapassar a questão do homem, apenas levou às maiores intensidades de sofrimento o elã humanista que está na alma do cinema. (COMOLLI, 2008, p. 101)

Percebemos então um debruçamento especial com relação à da língua guató, um dialeto prestes a desaparecer do uso, que não aparece nos registros históricos até por ser uma língua ágrafa. Assim, palavras em guatós permeiam todo o filme revelando-se através da paisagem sonora, dos relatos, do material de arquivo sonoro da linguista Adair Palácio e em algumas conversas dos índios, em som diegético. O dialeto guató assume, então, a função de paisagem, de personagem sonoro, de trilha musical e até de bloco temático e surge desobrigado de acompanhar a imagem, pois ele é imperativo.

De fato, o filme nos faz conhecer esta linguagem através da lembrança vaga dos índios anciãos que já não se comunicam através de sua língua nativa comumente. Vemos o esforço dos guatós em se lembrar das palavras, das construções frasais e, de fato, é um esforço, é como resgatar a memória sem memória: “Não sei, eu não sei mais, não tinha com quem conversar aqui. Não tinha com quem conversar aqui. Se tivesse, eu não esquecia”. É o que fala uma das índias, enquanto um jovem remanescente, com a mesma dificuldade, tenta se lembrar de palavras simples: “Eu não sei nome de quase nada. Lembro de alguma coisa, porque eu... já esqueci um pouco.” Ao tentar se lembrar dos numerais do seu dialeto, outra velha índia conta até o número quinze. “Dezesseis, se lembra?”, pergunta a linguista Adair. “Eu to esquecida”, responde a senhora. Na sequência seguinte, outro índio tenta se lembrar do número “um”, mas não consegue. Uma terceira senhora diz “se fala....”, mas não conclui. E outro senhor tenta se lembrar de uma palavra: “Como se fala? A gente até esquece...”.

Neste ponto, podemos recuperar a noção de Comolli para quem o documentário se faz "sob o risco do real" e o "real" para ele são também os lapsos, as frestas, as pausas, os silêncios, os resíduos, o excluído, “a parte maldita” (2008, p.172). São indeterminações e descontroles capazes de sugerir mais sobre o real do que a própria completude. Cezar Migliorin completa esta questão trazida por Comolli dizendo que o documentário se faz sob o risco também das imagens, “com ou sem roteiro ou dispositivos, sozinho ou com outros corpos; as imagens têm a potência de se desdobrarem em mundos desconhecidos, irredutíveis à programação”. (MIGLIORIN, 2010, p.15). É preciso atentar para o quanto se conta da história desses índios através do

silêncio que se impõe, das falas incompletas, das palavras esquecidas e da falta de memória com relação à sua própria língua. Seria um processo de apagamento natural ou imposto por uma cultura dominante? Sabemos a resposta desde que o Brasil foi colonizado, no entanto, séculos depois, a palavra colonização se dilui, mas o gesto não.

Em termos de representação imagética, é interessante atentar para uma imagem recorrente ao longo de todo o filme: fluxo das canoas. Há dois relatos que explicitam o fato de os índios guatós não construírem aldeamentos por serem, originalmente, nômades e que isso configurou uma dificuldade em identificá-los e mapeá-los na região pantaneira. Essa seria, então, uma possível justificativa para que os guatós tenham sido dados como extintos na década de 1960. O fluxo seria um dado constitutivo e a canoa é o elemento simbólico característico dessa não fixação, eles estão o tempo inteiro em trânsito.

Plano 23

Plano 25

Plano 165

Plano 199

Plano 245

Plano 254

Plano 290 (1)

Plano 290 (2)

Plano 341

Plano 370

Plano 371

Plano 537

Plano 670

Plano 718

Plano 791

Plano 857

Plano 860

Plano 871

Fizemos uma seleção excessiva de imagens para demonstrar o quanto este ponto de vista do fluxo e das canoas é mostrado insistentemente. De fato, a recorrência de imagens como essas é ainda mais frequente ao longo do filme, o que é mais revelador do que o próprio discurso. O filme é constituído por inúmeros enquadramentos dessas pequenas embarcações conduzidas pelos índios e também recupera imagens de arquivos e fotografias que demonstram o quanto essa condição de fluxo é significativa para esta cultura. É claro que, sendo uma ilha, os barcos e canoas são os únicos transportes possíveis para que essa população se desloque. Mas há uma insistência propositiva em mostrá-los nas suas canoas. É como se, ao observarmos e embarcarmos com os guatós, fosse possível transcender a esta terceira margem do rio, “na vagação, no rio ermo, sem dar razão do seu feito”³². A terceira margem, para os guatós, seria um estado inerente de devir. Nesse sentido, não se trata apenas de uma imagem informativa, mas sim de percepção estética para a condução de um enredo a partir da insistência das imagens.

Quando nos reportamos à ideia de representação, é imprescindível notar um momento especial do filme que nos faz pensar na questão do real como construção de ponto de vista e, nesse caso, no gesto de criar ponto de vista da realidade através da montagem. A sequência diz respeito a uma série de relatos sobre a militância e a morte do líder guató Celso. As cenas mostram, individualmente, o neto, a mãe, a missionária religiosa, a linguista Adair, o irmão, a tia e o filho de Celso. Todos falam do líder guató e de como teria sido a sua morte e este é o único momento do documentário em que aparecem cartelas identificando os personagens. A cena de um julgamento fictício do assassinato de Celso é inserida nesta sequência. E, no meio de

³² Trecho do Conto “A Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa.

tudo isso, temos a imagem e o depoimento inflamado de um líder indígena. Mas não é Celso.

Obs.: A montagem dos planos ocorre exatamente nesta ordem, embora tenhamos suprimido os planos em que aparecem os mesmos personagens enquadrados de outras maneiras.

A montagem dos planos, entretanto, nos impulsiona a achar que a imagem e o discurso que aparecem são de fato, do guató Celso, mesmo que haja uma legenda sobre a imagem em que se lê “líder guarani”. Ao final do filme, os créditos mais completos indicam que aquele índio se chama Marçal de Souza. O que poderia ser dito sobre esta montagem? O cineasta foi desonesto e quis enganar os espectadores para que pensássemos que aquele discurso proferido é do líder assassinado? De fato não. Há uma clara menção escrita de que aquela imagem é do líder guarani e não do guató, mas estamos tão condicionados e acostumados à certa coerência interna infalível e incontestável dos documentários, que contamos com a previsibilidade das imagens. Era previsível que, no meio de uma sequência a respeito da morte de um líder indígena, houvesse uma imagem de arquivo com o discurso do próprio índio, mas não foi o que ocorreu. Cabe retomar uma reflexão feita anteriormente a respeito do prefixo *-re*, em Deleuze, ao observar que o subtraímos mentalmente de nossas práticas discursivas e de entendimento do mundo. Quando falamos em representação, falamos de algo que já não pode se tornar presente, portanto é ausente e é então *re*-presentado. Por mais que

capture alguns momentos reais e presentes, o cinema sempre irá representar uma semelhança, mas coloca ao mesmo tempo a ausência do que havia. Comolli ressalta:

A potência do cinema estava em conferir um efeito de real à ilusão, um efeito de presença à ausência, um efeito de atualidade ao passado. Essas oposições indicam uma dialética: cada elemento supõe o seu contrário, a ausência supõe a presença, etc. exatamente como o *in* e o *off* se opõem e se completam ao mesmo tempo. (COMOLLI, 2008, p. 102)

Nesta sequência sobre o líder guató, a lacuna da ausência de Celso é completada pelo outro líder. O engajamento pelas causas indígenas provavelmente é o mesmo para os dois líderes, mas, de fato, temos a representação de uma figura, no sentido simbólico da presença. Em função dessa inserção, passamos a colocar sob suspeita os outras personagens. Será mesmo que todos os índios que aparecem no filme são guató? Provavelmente não, inclusive porque sabemos que na região do Pantanal coabitam inúmeras etnias. Esta questão poderia ser entendida como uma declaração, do próprio cineasta e do próprio documentário, que a história e a cultura dos guató, ao se tornarem um filme, passam a ser engendramento e ponto de vista, a representação sempre será um ponto de vista do real. Mas, na sequência acima, o procedimento revelado pela montagem é também uma forma de suplantar o realismo previsível do documentário, num gesto quase irônico. Esta suplantação pode ser verificada em inúmeros procedimentos realizados no filme, entretanto, a construção dramatúrgica realizada com o ator Paulo José é a mais relevante.

Ao trazer cenas teatrais – com um ator reconhecido, cenário, figurinos, objetos cênicos – o filme coloca em evidência a possibilidade performativa do real, rompendo de vez os limites entre ficção e documentário, expondo, da maneira mais radical, que um filme que aborda a realidade passa, igualmente, por inúmeras criações de sentido. Dessa forma, o ator Paulo José encena os papéis de antropólogo, juiz, promotor, fazendeiro, militar, emissário papal, missionário e também de narrador. Além disso, o filme acaba colocando em xeque o papel do narrador, a “voz de Deus”, que tanto conferiu o “tom da verdade” aos documentários. Esse “Deus” não seria só uma voz, ele é agora também a imagem de um personagem fictício que pode mentir, inventar ou, quem sabe, falar a verdade.

Plano 66

Planos 255

Plano 531

Plano 542

Plano 549

Plano 550

As cenas apresentam Paulo José ora como antropólogo (numa postura professoral, detentor de um conhecimento legítimo – plano 66 e 256), ora como religioso (apontando para a injustiça que sofreram os guatós por parte dos fazendeiros – plano 531), ora como militar (explicando que o exército efetivamente desapropriou a ilha pertencente aos guatós arrendando-as para os fazendeiros porque eram os maiores defensores do Pantanal – plano 542), e ora como fazendeiro (justificando que quando chegou lá não havia mais índio, apenas gente misturada – plano 550).

Esses personagens são, ao mesmo tempo, fictícios e reais, considerando o fato de que todas essas pessoas poderiam estar presentes no filme proferindo aquele mesmo discurso e com o mesmo gestual. Podemos atentar, inclusive, para a diferença com que os corpos se colocam diante da câmera: antropólogo e religioso (planos 66, 255 e 531) estão de frente e assumem um discurso a favor das causas indígenas. Militar e fazendeiro (plano 542, 549 e 550), que estão mais interessados em diluir a presença indígena, aparecem em enquadramentos que simulam a interdição da sua imagem por eles mesmos, assim, a câmera só pode captar as mãos ou enquadrá-los de costas.³³

Durante a entrevista realizada nesta pesquisa, Pizzini conta que, quando se deparou com a história de Celso, líder guató que havia sido cruelmente assassinado e cujo caso não havia sido julgado, o cineasta percebeu que se tratava de um ponto de conflito importante da memória social e política daqueles índios e que isso precisava ser

³³ Na entrevista realizada com Joel Pizzini, ele conta que, de fato, quando a equipe estava gravando em locais que aparentemente os índios não habitavam mais, apareciam figuras incomodadas e ele foi um fazendeiro que dizia: “aqui não tem nenhum índio!”. “Então eu sofri uma série de pressões durante a filmagem e pensei: ao invés de dar um tratamento realista, eu vou recriar essas figuras todas que existem lá: o fazendeiro, o antropólogo, o promotor... E aí eu criei esse teatro da impunidade.” (Informação verbal).

abordado no filme³⁴. Entretanto, não era sua intenção trazer esta questão ancorando-se no realismo dos depoimentos das pessoas que, de alguma forma, testemunharam este episódio. O que vemos, então, é um “teatro da impunidade” (segundo o próprio autor). Neste teatro, sim, há o julgamento do caso, baseado nos textos originais do processo arquivado. (Esta explicação é fornecida nos créditos finais). Talvez tenha sido uma forma que o cineasta encontrou de questionar e desestabilizar esta impunidade reescrevendo, com o filme, o rumo da história. Paulo José encarna assim a figura do juiz e, em contraplano, a figura do promotor. Já sabemos que se trata de personagens e acontecimentos irrealis, mas como apontaria Comolli, entramos no dilema de crer e não mais crer. “Sei muito bem que é apenas uma imagem, mesmo assim quero a coisa...” (COMOLLI, 2008, p.94). Cineasta e espectadores, todos projetam na imagem o que gostariam que, de fato, tivesse ocorrido diante deste episódio tão mal resolvido na história dos índios guatós.

Plano 593

Plano 594

Plano 595

Joel Pizzini revela que a motivação para inserir estas intervenções teatrais no documentário veio da peça *Controvérsia em Valladolid* (1992), do roteirista e dramaturgo francês Jean-Claude Carrière, que estava sendo encenada pelos atores Paulo José e Matheus Nachtergaele na mesma época em que o filme estava sendo composto. O texto remete à questão levantada no século XVI sobre o fato de os indígenas terem ou não alma, com críticas à violência do processo de colonização pela Espanha. Estas encenações parecem terem sido inseridas no documentário como uma maneira de criar associações livres, porém pertinentes à condição subjulgada sob a qual os índios foram submetidos ao longo da história. “Eis porque o cinema é a mais política de todas as artes: ele força e, às vezes constrange o espectador a se incumbir – imaginariamente – de uma parte da *mise-en-scène*, a se virar nela e, então elaborar sentido.” (COMOLLI, 2008, p.106).

O filme age ainda com uma sobreposição de fontes e referências sem o mínimo constrangimento quanto à fidelidade dos fatos ou à coerência histórica promovida.

³⁴ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

Século XVI e século XXI estão sendo retratados da mesma forma, inclusive através da mesma persona, Paulo José. Ao mesmo tempo em que a liberdade inventiva no documentário é reivindicada, há um apontamento para diversos caminhos de reflexão possíveis que, muitas vezes, produzem mais “verdade” do que o discurso informativo.

Falamos muito sobre os procedimentos que, de certa forma, reinventam o ponto de vista do real e a questão da representação colocando em xeque a noção de realidade e aparência, desestabilizando o espectador que, ao crer na realidade no mundo a partir das suas representações filmadas, atribui uma dúvida ao mundo, algo tantas vezes destacado ao longo deste trabalho. Mas gostaríamos de notar que o filme também se integra àquela cultura e procura estar imerso na mesma atmosfera, no mesmo tempo dos índios guatós, há uma fluidez de cena e momentos reais. Dessa forma, cabe destacar planos de profunda imersão nos “rituais” cotidianos daquela cultura, a duração da cena é quase a mesma duração que os índios levam para preparar seus alimentos, relacionar-se com os animais. Esta relação, inclusive, é extremamente presente ao longo de todo o filme, os guatós estão sempre acompanhados ou se remetem a algum animal, a sua cultura é integrada a eles e, justamente por respeitar esse tempo e modo de se relacionar dos índios e daquela população, o filme ganha o status de documentário poético e antropológico.

Plano 144

Planos 145 (1)

Plano 145 (4)

Nestes planos, a índia conta sobre o esquecimento da língua guató por não ter tido com quem falar no mesmo dialeto. A conversa com o cineasta (que não se presentifica em nenhum momento) parece, entretanto, ser casual, a índia não se intimida com a câmera e continua com os seus afazeres. Esta questão nos remete à ideia da *auto mise-en-scène* do sujeito filmado, enquanto a câmera a circunda (o plano 145, dividido em quatro momentos, revela que a há esta circundação). No entanto, não podemos saber o quanto a situação foi combinada, o quanto de espontaneidade há nas imagens, sabemos, no entanto, que a habilidade manual desta senhora jamais poderia ser dirigida. É preciso notar que o fato da índia ter sido filmada depenando a ave não é sem propósito, não se trata de uma imagem ao acaso, há um interesse por aquele trabalho, tanto que a câmera a persegue posteriormente observando as outras etapas daquela

preparação em dois momentos distintos do filme. Em ambos, a personagem não revela nenhuma informação, não fala mais nada.

Plano 148

Planos 149

Plano 150

Plano 468 (4)

Plano 470 (3)

Plano 470 (4)

Comolli reflete sobre este gesto no documentário referindo-se a ele como o seguir o personagem num ato claramente ligado ao risco de errar. Com tomadas sem preparo, sem observação prévia, a imagem tende a ser decupada pelo próprio movimento dos sujeitos filmados, como podemos observar na sequência entre os planos 468 e 470.

Deixar, então, nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização das suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata de guiar, mas de seguir. (COMOLLI, 2008, p. 54)

Este gesto do cineasta é o que poderíamos chamar de seguir a inscrição de real, a inscrição dos corpos que transborda a representação no documentário. Não se trata “capturar” a imagem espontânea ou verdadeira, mas de fazer surgir os gestos e os corpos mais simples como filmáveis, que são dados a ver e que, portanto, alcançam o status de imagem cinematográfica. Comolli apreende esta questão ressaltando que o cinema, a representação não estão fora do mundo. “Não estão diante do mundo, olhando-o de fora, são eles próprios pedaços do mundo, são aquilo que do mundo se torna olhar”. (2008, p. 82-83).

Trata-se, portanto, de uma via de mão dupla: assim como o documentário se vale do real para se consolidar, a realidade ganha a dimensão de existir enquanto cinema. E, sendo assim, o tempo, os gestos, a forma de lidar e de se relacionar com o mundo daqueles índios passam a compor uma outra realidade possível que nos atravessa, nos afeta e nos faz transcender a ela, de alguma forma. Por isso acreditamos na relevância

do filme se inserir na atmosfera daquela comunidade, participar dos seus rituais cotidianos e imergir no mesmo tempo vivenciado pelos índios, afinal, se queremos extrair algum ensinamento do documentário, que não seja pelo percurso didático da informação formatada, mas experimentado a (mesma) relação com o mundo de outros sujeitos.

Ainda neste sentido, gostaríamos de notar um procedimento do qual *500 Almas* lança mão para compor-se imgeticamente e que acaba revelando certa implicação antropológica no fazer fílmico. Desde as primeiras imagens do documentário, é possível notar muitos movimentos de câmera em um único plano. Em geral, a imagem não é estática, a câmera se presentifica, acompanha os movimentos e gestos dos índios e atua como se estivesse estudando os corpos e as paisagens. Isso ficou muito evidente quando realizamos a decupagem plano-a-plano³⁵ do filme como um todo. Logo percebemos que um só plano continha tantos enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera diferentes que seria impossível capturar um só fotograma daquele trecho filmado, o plano é muito mais rico de elementos do que uma só imagem mostraria, fazer isso seria, portanto, reduzir a sua riqueza de composição. Por esta razão, quando nomeamos os planos, foi preciso dividir alguns deles em duas, três, quatro imagens. Assim, esta câmera atenta e insaciável vai aos detalhes, aproxima-se dos sujeitos filmados, afasta-se, circunda-o, volta a se aproximar.

Plano 282 (1)

Plano 282 (2)

Plano 282 (3)

Plano 282 (4)

Plano 283

Plano 284

³⁵ Vale salientar que a noção de plano utilizada aqui é meramente ligada à duração: o instante ininterrupto de uma cena filmada ou, mais especificamente, o trecho filmado ininterruptamente ou que parece ter sido filmado sem interrupção.

Plano 285

Plano 286 (1)

Plano 286 (3)

Uma única ação feita pelos índios – neste caso, o senhor que escama os peixes – é filmada através de diversos ângulos e diversos enquadramentos, ela não age com a apatia realista da câmera estática que, de alguma forma, quer ser imperceptível, como se quisesse simular o olhar de alguém que está diante da situação real. Ao contrário, os movimentos imprecisos dessa câmera mostram que existe ali alguém com um olhar de fora, que quer ver melhor como as coisas funcionam para aquele povoado indígena ou para aquele sujeito em especial, quer acompanhar o trabalho da senhora que depena a ave, do senhor que escama os seus peixes, do homem que alimenta os seus cachorros (planos 310 a 311) ou do grupo que está limpando uma capivara (planos 326 a 331). O plano é oscilante e impreciso porque o real é impreciso e não pode ser expresso em um único quadro.

Curiosamente, todas essas imagens citadas mostram os índios guatós se relacionando com os animais, seja para o seu sustento ou como integrantes ativos e pertencentes àquela cultura, numa relação simbiótica: homens e animais têm uma vida em comum. Não é nada surpreendente, que em meio ao Pantanal, cercado de uma natureza extremamente densa haja este tipo de relação, é quase óbvio que assim fosse. O que queremos notar, no entanto, é que o filme não se limita ao discurso, aos depoimentos e utiliza imagens como essas figurando apenas como as famosas imagens de cobertura do documentário, na sua forma quase ornamental. Dada a importância e o tempo dedicado a perceber cada imagem dessa relação homem-animal-natureza, podemos afirmar que o filme investiga-a a fundo e nos faz perceber que, para entender um pouco sobre aqueles índios, precisamos entender, sobretudo, esta relação simbiótica. Essa questão é também falada pelos índios, é tema discutido nas entrevistas: os animais representam seus medos, apresentam-se como um perigo e povoam o seu imaginário. Assim ocorre quando o índio de mais de cem anos conta ter lutado “com muitas feras brabas” ao longo da sua vida e que mesmo assim não lhe foi impresso nenhum sinal (plano 126) ou na cena em que a senhora fala que tem medo de piranha e de onça, quando esta fica “urrrando no quintal” (planos 296 a 298). Ficamos nos questionando se esta conversa não teria sido iniciada pelo cineasta que perguntou à índia sobre os seus

medos com a expectativa de que ela comentasse sobre o receio de ser desapropriada de sua terra ou algo parecido. Ela, entretanto, responde sobre os seus medos mais primitivos e mais sensíveis. E, é claro, só podemos pensar isso do lugar do espectador que complementa a obra e que é corresponsável por ela.

Apesar de esta análise de composição do filme *500 Almas* não ter seguido a ordem com que as cenas se deram, gostaríamos de encerrá-la apontando alguns procedimentos presentes no início, que voltaram a se repetir no final de *500 Almas* e que revelam muito da construção estético-ideológica do filme. Estamos nos referindo à interposição de imagens que alternam entre a imersão na cultura indígena guaratô e a alusão ao imaginário europeu (e imaginário também o sentido da imagem) que povoa, de alguma forma, o estilo e a concepção do cineasta ao compor este filme.

Plano 793

Planos 794 (1)

Plano 795

Plano 801

Plano 810

Plano 822

Plano 825 (3)

Plano 835

Plano 855

Com esta interposição, mais uma vez nos damos conta da polifonia que habita este documentário. Não se trata de vários pontos de vista sobre uma mesma realidade, mas de uma realidade composta por uma multiplicidade de pontos de vista. Assim, as imagens alternam-se entre o Pantanal e o Museu na Alemanha, entre índios e pesquisadores, entre natureza e escultura e evidencia o olhar europeizado com uma menção à obra *Die Nibelungen - A morte de Siegfried* (1924), de Fritz Lang, um filme baseado em lendas alemãs sobre criaturas que habitam o nevoeiro, os chamados Nibelungos (Nibelungen), que conta história do herói épico alemão do século XIII. Da

mesma forma, *500 Almas* resgata o imaginário do índio herói tão presente na literatura brasileira, mas também ironiza este tratamento romantizado e declara que essa concepção, por mais questionável que seja, também esteve na sua forma de retratar aquelas e aquela cultura da qual ele não faz parte. Joel Pizzini revela esta condição não apenas nas imagens:

Então eu pensei num universo de atração desses naturalistas românticos que, de algum modo, estão convergindo com o nosso quando somos mediados pela literatura romântica, o romantismo Gonçalves Dias e toda a nossa literatura relacionada a um indianismo. Então eu trouxe isso pro filme e fiquei mais a vontade, porque eu expus coisas que são também, digamos, a minha mitologia de autor também. E aí eu saio um pouco do risco de fazer um filme de antropólogo, não sendo antropólogo tentando explicar e classificar seres exóticos, enfim.³⁶

“Subjetivo é o cinema e, com ele, o documentário”. De fato, como ressalta o autor, não haveria a mínima necessidade de lembrar essa verdade, que, contudo se perde de vista. O ato político do documentário resiste aí: expor o ponto de vista e os engendramento de realidades, não dissimular, não negar e, ao contrário, afirmar o gesto reescrever os acontecimentos, as situações, os fatos, as relações em forma de narrativas, portanto, reescrever o mundo, mas do *ponto de vista de um sujeito*, escritura aqui e agora, narrativa precária e fragmentária, narrativa confessa e que faz dessa confissão seu próprio princípio. (COMOLLI, 2008, p.174).

A análise do filme e dos conceitos que expomos neste trabalho nos permite dizer que há um transbordamento desta concepção de *ponto de vista de um sujeito*, pois o sujeito, na verdade, assume a posição de um ponto de vista implicado de muitos outros sujeitos, elementos, engendramentos, observações. Isso fica muito evidente quando Joel Pizzini assume outras imagens e referências que o afetam para construir o filme sobre esta cultura indígena. Assumindo esta condição e revelando que a representação do real é também construção de realidade, o documentário de criação estabelece outra relação com o que poderíamos chamar de informação. De fato, fomos apresentados à cultura e à uma língua guató, percebemos as implicações históricas, sociais e políticas por detrás do esvaziamento de uma cultura indígena mas chegamos até aí a partir de muitas intervenções, reorganizações e recriações de dados da história, da memória e da realidade. E assim constroem-se os mundos.

³⁶ Joel Pizzini em entrevista para esta pesquisa. Transcrição completa no apêndice II desta dissertação.

4- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao fim deste trabalho com a certeza de que a pesquisa não está concluída e de que ainda há muito que se pensar, tanto no que diz respeito às questões teóricas aqui apontadas quanto com relação ao que a obra do cineasta Joel Pizzini e especificamente ao que o filme *500 Almas* tem a nos mostrar. É preciso entender, entretanto, que uma dissertação de mestrado tem as suas limitações e nos conciliar com elas. Além disso, considerando o pensamento perspectivista adotado e o método metapórico do qual nos aproximamos, seria extremamente contraditório propor conclusões definitivas neste trabalho.

Talvez seja preciso ressaltar que estamos pisando num terreno provisório impreciso, cheio de fissuras e poroso. Ao mesmo tempo em que isso nos traz a insegurança de propor uma análise acadêmica, nos faz entender que não poderia ser diferente, pois este terreno, de alguma forma, representa tudo o que discutimos até aqui. Provisório e impreciso é o pensamento perspectivista a partir do qual entendemos o ponto de vista do real; entre fissuras está a realidade que se quer representar, experimentar e criar no documentário; poroso é o próprio documentário, pois o filme não é o que *vai se fazer*, ele está sempre em curso, sempre atravessado pelos sujeitos que dele se apropriam – entre compor e olhar sempre há produção de sentidos que se introduzem nesses poros.

Poderíamos assumir o ponto de vista no documentário como uma forma de agenciar o real e todos os sujeitos, fluxos e fissuras que o constituem numa experiência fílmica, que também funda outros agenciamentos. Esse ponto de vista não estaria apenas nos valores morais apontados no filme, no tipo de condução da narrativa ou no enquadramento e no ângulo que o plano apresenta, pois a rigor, as escolhas estéticas e políticas que um documentário apresenta não dadas apenas pelas opções do cineasta. Apenas atravessando o real e todos os elementos e sujeitos que o constituem o cineasta chega a um ponto de vista ou, de acordo com o perspectivismo, ocupa um ponto de vista.

Entendemos que o conceito de ponto de vista no perspectivismo não nega a importância do sujeito, mas o excede, porque não está centrado em um único, assimila a importância de outros sujeitos, de suas relações entre si e com outros elementos, num híbrido. Retomando à metáfora que lançamos no início deste trabalho a respeito do

tabuleiro de xadrez, no perspectivismo, não importaria vencer a partida através de uma das peças, mas movimentar o jogo sabendo da necessidade das outras peças para tanto.

No documentário *500 Almas* de Joel Pizzini, percebemos alguns procedimentos que revelam este agenciamento. Notamos, por exemplo, que, para abordar a cultura guató, o documentário pratica a perspectiva desses índios através da insistência de imagens que vivenciam seus rituais e não apenas os mostram, ou quando o filme assume a *auto mise-en-scène* dos guatós diante da câmera numa postura estática, ou ao dedicar longos planos para acompanhar a preparação dos alimentos pelos índios, experimentado sua condição de estar no mundo *à maneira de*. Ainda assim, o filme é também uma invenção, também forja fatos, insere personagens alheios a sua história, constrói espaços, aglutina distintas temporalidades, evidencia outras representações. E mesmo forjando a realidade, o filme não negligencia os embates políticos, a luta pelo território, as causas indígenas. O filme pressupõe, portanto uma multiplicidade de pontos de vista e assume que o *fazer documentário* atravessa a realidade dos indígenas, mas também engendra novas perspectivas com e sobre eles.

Através da obra de Joel Pizzini, pudemos evidenciar que a arte não só mostra a experiência vivida, como também cria a experiência, uma reflexão que Nietzsche já fazia desde o século XIX ao compreender que o artifício, que é posto em evidência na poesia, nos faz pensar que o mundo se erige, na verdade, como uma confluência de artifícios, alguns, entretanto, vão se intitulando com verdades ao longo do caminho. Assim, o real não seria nada além de pontos de vista ocupados, provisoriamente. Da mesma forma, o cinema se declara como verdade pela autonomia de forjá-la através da sua linguagem, suas representações dos seus engendramentos.

A respeito da abordagem metapórica, é preciso dizer que, ainda que não a tenhamos discutido de forma cabal, foi possível perceber que as ideias são muito próximas à noção perspectivista, ambas trazem a noção da provisoriedade do saber e das verdades do mundo. E ambas estão igualmente próximas à Teoria Ator-Rede, considerando as quebras paradigmáticas, o hibridismo e a multiplicidade tão caras a todos esses pensamentos. Para os estudos do audiovisual torna-se cada vez mais necessário entendê-los através de um pensamento metapórico. Pretendemos desvendá-lo mais a fundo e desenvolvê-lo nas pesquisas subsequente, por ora, fizemos apenas um apontamento.

Convém ressaltar que talvez tenhamos aberto caminhos nesta dissertação, mais do que adentrarmos neles. Poder visualizar estes caminhos já foi muito enriquecedor,

mas sabemos que não foi o suficiente, seria preciso aprofundá-los numa projeto de doutorado talvez. Na insegurança entre avançar e recuar neste terreno e caminho ainda imprecisos, a grande expectativa é receber críticas que nos ajude a perceber as fragilidades e contradições presentes neste texto de forma que seja possível continuar.

6. REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, J & MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BARROS, M . “Uma Didática da Invenção”, in. **Manoel Barros, Poesia Completa**. S. P. Texto Editores, Ltda, Leya, 2010.

BERGALA, A. **Le Point de vue**. Scérén-L'Eden cinéma, 2007..

CHION, M.. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

COMOLLI, J-L. **Ver e poder - a inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DELEUZE, G. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Curso sobre Leibniz** (Aula de 16 de dezembro de 1986). Acesso maio de 2013. Disponível em:

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=47&groupe=Leibniz&langue=1>.

_____. **Diferença e repetição**. Trad. Luiz Orlandi. 2.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

GAUTHIER, G. **O documentário: um outro cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GEADA, E. (org.). **Estéticas do Cinema**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

LATOUR, B.; WOOLGAR, S. **A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos**. Rio de Janeiro: Relume & Dumará, 1997.

LAW, J. **Organizing modernity**. Oxford, UK: Blackwell, 1994.

_____. **Notes on the theory of the actor-networking: ordering, strategy and heterogeneity**. Systems Practice, v.5, n.3, 1992.

_____. **Notas sobre a Teoria Do Ator-Rede: ordenamento, estratégia e heterogeneidade.** 2007. Tradução: Fernando Manso. Acesso em maio de 2013. Disponível em:

<<http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas%20sobre%20a%20teoria%20Ator-Rede.htm>>

LEANDRO, A.. “Uma questão de ponto de vista”. in **Revista Brasileira de Educação.** Vol. 5, n.1º jul/dez 2010. p. 80-86, 2010.

MACIEL, M.E. **A Memória das Coisas: Ensaios de Literatura, Cinema e Artes Plásticas.**Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2004.

MARCONDES FILHO, C. **Para entender a comunicação: contatos antecipados com a Nova Teoria.** São Paulo: Ed. Paulus, 2008.

_____. **O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica.** Nova Teoria da Comunicação III – Tomo V. São Paulo: Paulus, 2010.

MENDONÇA. A. “Filosofia e a Poesia em A Gaia Ciência de Nietzsche. In: **Revista Escrita** – nº 12. Rio de Janeiro, 2011. Acesso junho de 2013. Disponível em: http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/rev_escrita.php?strSecao=input0.

MIGLIORION, Cezar (org.). **Ensaios no real: O documentário brasileiro hoje.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

MULLER, A. “O cinema segundo Pasolini ou a língua escrita da realidade” in **Devires** (UFMG), Belo Horizonte, n. 3, 2006.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência, aforismo 374.** Cia da Letras, São Paulo, 2001.

_____. **Além do bem e do mal.**Tradução Paulo César Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. **Assim falou Zaratustra.** Tradução Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **Crepúsculo dos ídolos.** Tradução Paulo César Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

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

PELLEGRINI, T. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003.

ROCHA, S. P. V. **Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

SZTUTMAN, R. (org.) **Eduardo Viveiros de Castro (série “Encontros”)**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

UTARI, S. **Enigma de Um Dia**. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana, (2),. Rio de Janeiro, 1996..

_____. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WAGNER, R. **The invention of culture**. University of Chicago Press, 1981.

XAVIER, I. **A Experiência do Cinema**. Graal: Embrafilme. Rio de Janeiro, 1983.

SITES CONSULTADOS:

<http://joelpizzini.blogspot.com.br/> (Acesso em maio de 2012)

http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/rev_escrita.php?strSecao=input0. (Acesso em junho de 2013)

<http://www.necso.ufrj.br/Trads/Notas%20sobre%20a%20teoria%20Ator-Rede.htm>. (Acesso em maio de 2013)

<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=47&groupe=Leibniz&langue=1>. (Acesso em maio de 2013).

<http://www.derives.tv/Conversation-entre-Artavazd>. Conversation entre Artavazd Pelechian et Jean-Luc Godard, 1992. (Acesso em julho de 2013).

<http://filmdesign.com.br/2010/10/21/a-montagem-distante-de-artavazd-peleshian/>. (Acesso em julho de 2013).

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS DA OBRA DE JOEL PIZZINI

Por ordem cronológica.

CARAMUJO-Flor. Direção: Joel Pizzini. Pólofilme. Bonito-MS, 1989, 21', COR, 35 mm.

PIGGY bank. Direção: Joel Pizzini. Pólofilme /Filmarte. Rio de Janeiro, 1994, 1', COR Hi 8.

PINTOR, o. Direção: Joel Pizzini. Pólofilme. Bonito-MS, 1995, 48', COR, 16 mm .

ENIGMA de um dia. Direção: Joel Pizzini. Pólofilmes. Rio de Janeiro, 1996, 17', COR 35 mm.

HOMEM Só, um. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2000, 55', COR/PB, BetaCam.

GLAUCES, estudo de um rosto. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Pólofilme, 2001, 30', COR, 35 mm.

EVANGELHO Segundo Jece Valadão. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2002, 55', COR/PB, BetaCam.

PAULO José: um auto-retrato brasileiro. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2002, 57', COR/PB, BetaCam.

ABRY, Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2003, 30' COR/PB, Mini-DV.

SUÍTE Assad. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Pólofilme, 2003. 15', COR, Beta Digital.

ELOGIO da Luz. Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2004, 50', COR/PB Beta Digital.

RETRATO da Terra. Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2004, 50', COR/PB, Beta Digital.

500 Almas. Direção: Joel Pizzini. Corumbá-MS: Pólofilme, 2004, 90', COR, 35 mm.

DORMENTE. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Pólofilme, 2005, 15', COR. Beta-SP.

HELENA Zero. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2006, 34', COR/PB, Mini-DV.

MANUAL de Barros. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2006, 61', COR. Mini-DV.

DEPOIS do transe. Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Rio de Janeiro: Paloma Cinematográfica, "Projeto Coleção Glauber Rocha", 2007, 60', COR, Beta Digital / DVCam. (Lançado com o filme "Terra em Transe")

PRIMERYDADE. Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Rio de Janeiro: Paloma Cinematográfica, “Projeto Coleção Glauber Rocha”, 2007, COR 60’, COR, Beta Digital / DVCam. (Lançado com o filme “A idade da Terra”)

BARRAVENTO visto por... Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Rio de Janeiro: Paloma Cinematográfica, “Projeto Coleção Glauber Rocha”, 2008, 60’, COR, Beta Digital / DVCam. (Lançado com o filme “Barravento”)

MILAGREZ. Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Rio de Janeiro: Paloma Cinematográfica, “Projeto Coleção Glauber Rocha”, 2008, COR/PB. 60’, COR, Beta digital / DVCam. (Lançado com o filme “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro”)

ANABAZYS. Direção: Joel Pizzini e Paloma Rocha. Rio de Janeiro: Paloma Cinematográfica, 2009. 98’, COR/PB, 35mm / HDCam.

MR. SGANZERLA, os signos da luz. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Pólofilme, 2011. 90’, COR/PB. Digital .

OLHO Nu. Direção: Joel Pizzini. Rio de Janeiro: Pólofilme, 2011. 90’, COR, 35mm.

7. APÊNDICES

I) Decupagem plano-plano³⁷ do filme *500 Almas*

³⁷ Observações prévias: a noção de plano utilizada nesta decupagem refere-se ao instante ininterrupto de uma cena filmada ou, mais especificamente, ao trecho filmado ininterruptamente ou que parece ter sido filmado continuamente. Dada a diversidade de ângulos, enquadramentos e movimentos de câmera dentro de um mesmo plano, muitos deles foram divididos e são representados em mais de um fotograma. Dessa forma, teremos Plano x (1), Plano x (2), Plano x (3), etc.

Primeira parte da entrevista realizada em 18 de maio de 2013.

1) Como se deu a sua aproximação com o cinema?

Do ponto de vista mítico (depois eu vim a descobrir), as primeiras ligações com o cinema se deram na minha infância. A minha mãe não tinha com que me deixar em casa e me levava pro cinema desde 1 ano de idade. Depois disso ganhou assim... É curioso porque ela me conta que eu ficava na cadeira em pé, muito ligado, com os olhos arregalados. Desde 1 ano de idade. Ela saiu daqui do Rio, foi para o Mato Grosso e o cinema era o grande prazer dela, então ela me levava para ver todos os filmes. Eu passei a acompanhar...tem muitos filmes que eu vi, assim curiosamente e, às vezes, eu tenho a sensação que eu reconheço eles, agora. (Esses, claro, um pouco mais tarde do que com 1 ano). É curioso. Os filmes que, de repente, me despertam uma atenção e alguns fragmentos que me são familiares. Então começo aí. Antes disso – depois eu descobri - pesquisando um pouco a trajetória da minha família – que o meu avô, pai do meu pai, ele trabalhava numa companhia na fronteira entre Brasil e Paraguai. Tinha uma companhia chamada Mate-Laranjeira, que era uma multinacional da época de extração de erva-mate. E ele era dentista prático, levava uma cadeira no cavalo e ele ia a São Paulo fazer compras e comprou um projetor, Pathé Baby, depois cheguei a conversar com ele sobre isso. E, nesse projetor, ele passava filme do Tom Mix, Charles Chaplin. Nos intervalos, ele estendia um lençol branco e os trabalhadores ficavam assistindo sentados nas sacas de erva e tinha um índio que acompanhava com uma flauta. Eram filmes mudos. Então é essa coisa que eu acho curiosa. Esses dois fatos ancestrais da minha ligação com o cinema. Daí eu fui estudar. Por engano, naquela coisa de interior, que você não sabe direito o que vai fazer quando crescer, e tem sempre aquela coisa doutoral de você ascender a uma certa profissão... daí eu fui fazer, não sei por que, vestibular em Cuiabá-MT na Universidade Federal e passei no Curso de Engenharia Civil, não sei como... tudo de forma muito intuitiva. E aí passei. Lá tinha um cineclube, que curiosamente é o cineclube que deu origem ao Festival de Cinema de Cuiabá. E lá tinham filmes incríveis. Eu fui ver os filmes mais estranhos que eu não tinha visto ainda. Tinha um movimento estudantil. E aí eu vi coisas curiosas, comecei a tomar gosto por outras cinematografias. Aí teve um corte: eu fui assistir a uma palestra de uma jornalista, na época que era editora do Suplemento do Estadão. E aí fiquei encantado com aquilo e decidi abandonar o curso. Ela se chama Cremilda Medina e era muito ativista, na época, o Estadão tinha uma força e era censurado. Era um caderno muito prestigioso. Aí eu fui fazer jornalismo, decidi fazer jornalismo, que era a coisa por aproximação. Cinema ainda era muito longe, distante. Daí eu fui fazer jornalismo em Curitiba, na Universidade Federal do Paraná passei no Curso e lá sim, tinha uma disciplina de cinema no curso de Comunicação. E aí teve uma aproximação interessante porque era um professor argentino, chamado Hugo Mengarelli. Esse professor...ele também mostrava uns filmes... ele levava os alunos pro cinema. E ele exibiu um filme. Você vê como é curioso: hoje eu até trabalho com o filho do diretor, que é o Fernando Coni Campos. Ele mostrou um filme chamado *Ladrões de Cinema*, foi um dos primeiros filmes brasileiros estranhos que eu vi e que me intrigou. Ele tinha uma paixão por esse filme e começou a falar do filme. E a gente ia fazer experiência em super 8. Ele levava a gente para fazer experiências em super 8 no laboratório da Faculdade.

Aí eu comecei a me envolver no movimento estudantil. Eu tinha um posto, assim, bem ativo. Eu ganhei muito espaço, tinha muita sede, tudo para mim era uma descoberta,

entrei de cabeça no movimento estudantil e aí virei vice-presidente do Diretório que envolvia 12 cursos da área de humanas. Então tinha muito poder, fazia greve, a gente administrava uma cantina, um restaurante, então tinha verba também. Daí a gente começou a promover coisas, seminários com o Instituto Goethe, com a Aliança Francesa e aí os cineastas que iam pra Curitiba... E Curitiba, nesse período – era a época da anistia – se transformou num refúgio de intelectuais, o prefeito era um cara de direita, mas tinha uma sensibilidade, uma cultura... Então o Brizola foi pra lá. Ele criou um centro assim, meio liberal, no final da ditadura. Então muita coisa acontecia em Curitiba, foi um privilégio, eu fui tendo acesso a tudo o que acontecia no Rio e em São Paulo por um outro viés. E era um lugar mais acessível para estudar, mais barato, então isso facilitou.

Aí lá em Curitiba, eu fui assistir (teve a estreia) uma sessão na Cinemateca de Curitiba, que era um lugar que eu passei também a frequentar dioturnamente. Era uma sala pequena e passava-se clássicos, eu virei um rato da cinemateca;. E lá teve a sessão de estreia da cópia restaurada do *Limite*. E pra mim, foi um espanto, eu fiquei siderado com o filme. Aí foi o clique que faltava para eu decidir. Sem saber, eu já tinha decidido fazer cinema vendo o filme. Porque, enquanto isso, eu comecei a escrever, cometia uns poemas secretos, fiz um livrinho na Universidade. Então eu vi pela primeira vez um filme que não era sobre poesia, era um filme poético em si, que tinha uma dimensão poética na sua gramática. Então aquilo foi desconcertante, era possível fazer poesia no cinema, poesia audiovisual. E aí eu fiquei tão tocado por esse filme que eu falei: eu quero conhecer quem fez e eu não tinha nem noção de que Mario Peixoto era um mito. Falei: quero conhecer o diretor. Aí quando eu voltei – porque eu me formei e voltei para o Mato Grosso. Antes disso tem um parêntese: eu assisti o filme, fiquei com o filme incorporado, aí eu voltei pro Mato Grosso e fiz um vídeo junto com uma amiga, que fez um vídeo que é a recriação da experiência de um filme chamado *A Alma do Brasil*, um filme sobre a retirada da laguna, foi uma experiência interessante, eu escrevi o roteiro, acompanhei e fiz esse trabalho junto com essa amiga. E esse vídeo teve uma certa repercussão, é bem ingênuo, mas tinha uma paixão pela feitura, foi pra Jornada da Bahia na época, ele circulou um pouco. E a partir daí eu senti vontade... Aí teve um filme que foi acontecer lá no Mato Grosso do Sul, que me indicaram pra trabalhar, que era sobre a guerra do Paraguai, do Silvio Bach. Me indicaram: tem uma pessoa que estuda em Curitiba e eu comecei a trabalhar em Campo Grande. Aí me indicaram, eu fiz a pesquisa, acompanhei, fiz uma assistência no filme e com isso eu fui pra São Paulo acompanhar a finalização e soube que o Mario morava em Angra dos Reis. Aí eu peguei o ônibus e fui pra Angra dos Reis e bati na porta do Mario Peixoto. Aí bati lá na porta dele, ele me recebeu... Aí é um capítulo interessante porque meu projeto de vida chamasse “Mundel”, um filme que eu vou fazer recriando a trajetória do Mario Peixoto, é um making of de ficção do *Limite* ele nasceu dessa minha primeira aproximação com o cinema e de ter conhecido o Mario, e esse projeto... até hoje eu tenho ainda um certo pudor, eu estou ainda preparando, num mergulho mais contundente.

Aí eu passei a frequentar a casa do Mario, eu me tornei amigo dele ajudei a ele a organizar aquele livro *O inútil de cada um*. Ele me deu uma carta com os direitos pra fazer um filme, a princípio seria um documentário, mas aí, com o tempo, foi passando... Eu também senti que ele não queria se mostrar, ele queria se manter no anonimato e quando você se torna amigo de uma pessoa é mais complicado, então eu preservei esse projeto. Nesse meio tempo, eu fiquei morando em São Paulo e lá eu escrevi o projeto do *Caramujo-Flor*. Não... eu comecei a trabalhar, lá eu fazia uns bicos. Como eu tinha me formado em jornalismo, fazia assessoria de imprensa, foi na época que tinha a

Embrafilme ainda e aí tinham uns filmes que ninguém queria lançar na Embrafilme, que eram os filmes de Julio Bressane, Rogério Sganzerla, que ficavam lá e não tinham público, então a Embrafilme chamava alguém pra fazer uma assessoria do lançamento. E aí eu comecei a frequentar a Embrafilme e descobri que estavam precisando de alguém para lançar. Aí eu fui fazer isso, organizei o lançamento do filme *Brás Cubas*, do Bressane, colaborei com vários outros filmes, filmes assim completamente underground: o do Davi Neves, *Fulaninha*. E aí eu tomava contato também com as pessoas, era uma oportunidade para conhecer os realizadores, conheci o Davi Neves, o Rogério, fui conhecê-lo quando estava lançando *Nem tudo é verdade* e conheci também o mecanismo do cinema. E aí eu escrevi o projeto do *Caramujo-Flor*, que foi aprovado num concurso da Embrafilme, foi o meu primeiro filme.

2) Desde Caramujo-flor, podemos notar uma proposta estética que não busca atender a uma certa funcionalidade - é um trabalho de cinema de poesia, considerado um filme experimental – e isso foi se consolidando ao logo de sua obra. Desde o começo, você já tinha um certo esclarecimento de como pretendia elaborar seus filmes?

Na medida em que o meu interesse pela arte surgiu através da poesia, eu sempre tive vontade de fazer poesia no cinema. Não era, a priori, uma busca experimental. Mas o Caramujo me deu esse norte na medida em que eu tive um grande problema. Eu atribuo a isso também, não necessariamente seja isso, talvez porque eu ainda não tinha descoberto direito a minha verve, um estilo ainda que estava florescendo. Quando eu fui fazer o Caramujo, a própria poesia do Manoel de Barros, sobretudo um livro com o qual eu travei contato *Arranjos para assobio*, em especial, e a dificuldade que eu tive quando o Manoel de Barros se dispôs a participar do filme... eu acho que esse problema foi a grande porta pra um mergulho num campo experimental. Primeiro porque, quando o filme foi aprovado, a própria apresentação do projeto tinha um quê de colagem, sabe? Eu fiz uma coisa que já trabalhava com a ideia de um filme de montagem. E eu lembro que eu fui escrever o projeto, antes de o filme ser aprovado eu fui assistir (eu já estava com o impacto do *Limite*, então contaminado com toda aquela ambiência, aquele olhar do Mario Peixoto...) e decidi pesquisar filmes que existiam no Brasil feitos sobre poesia e não tinha encontrado quase nada. Também tinha dificuldade de acesso na época. Mas tinha o quê? Filmes do Arthur Omar. Pouca coisa assim que tinha algum tipo de estranheza, que saísse dessa modalidade da entrevista, raros os que eu encontrei. Tinha o *Di*, do Glauber. Mas ainda sobre o impacto do *Limite* eu escrevi um projeto que já tinha uma natureza experimental, sem ter essa pretensão de que “vou fazer algo experimental”, mas eu apostei no processo, na pesquisa. E aí quando o Manoel disse que a vida dele não servia nem pra anedota, que se eu quisesse fazer um filme a partir da obra dele, ele colaborava, inclusive. Aí isso gerou um problema e ao mesmo tempo um esforço que eu tive que fazer para encontrar uma outra solução anarrativa. E isso gerou, eu pensei, fui devorar a obra dele e comecei a pensar em trazer essas figuras que seriam as personas, aí fui identificar o sujeito na poesia dele, pensei nessa estrutura de ter duas paisagens e duas personas que são o andarilho e o cabeludinho, encontrei isso ao longo da obra dele, fui buscar correspondências na própria poesia. E esse aspecto fragmentário da poesia dele, pra mim foi algo muito apropriado para experimentar o cinema na poesia e não só poesia no cinema. Então esse primeiro filme já me impôs uma exigência que... até hoje, quando há algum tipo de risco de eu me desviar de uma busca onde eu encontro mais o meu êxtase o Caramujo surge como algo como “olha, já estava sendo lançado desde o início”. É curioso, guardadas as proporções, é claro. Mas, por exemplo, quando o Glauber faz *O Pátio*, por exemplo, é um primeiro filme experimental e é curioso porque circunstancialmente ele negou este filme porque não

era um filme conveniente para o processo revolucionário e tal, mas ele volta depois ao *Idade da Terra*, *O Pátio*. É curioso porque um primeiro filme tem uma potência de definir caminhos, então é uma centelha que se você experimentou aquilo, você de algum modo, sempre vai querer voltar. E o *Caramujo* é um filme interessante porque tem uma dose de ingenuidade que eu já mais vou conseguir reeditar. Olhando hoje, eu penso “nossa, como eu fiz isso?”. Hoje eu inibiria certos movimentos que tem ali, porque antes eu não tinha atravessado uma experiência. E também o filme tem colaborações muito importantes que também fizeram um contraponto para o filme não desandar para um lirismo excessivo. Porque tudo quando a gente estava filmando era bonito. Eu lembro que eu fui com um fotógrafo, Pedro Farkas, a gente estava lá na gruta de Bonito: “ah, vamos filmar isso daqui”, tudo era bonito. Aí falava: “isso aqui? Não é bem isso”. Eu não tinha muita consciência, mas eu não queria fazer um filme de uma beleza previsível. Então a gente ia elegendo e depois havia riscos, porque todo mundo estava se envolvendo. Havia figuras incríveis, Ney Mato Grosso, Rubens Correia e os lugares e a poesia do Manoel colocava coisas assim como o microcosmo em vista da grandiloquência, o ínfimo. Então isso permitiu criar um filme que fosse não exatamente uma reprodução dessa poesia, mas algo que considerava aquele universo, mas também tinha um olhar mais lírico meu, mais etéreo, não tão rastejante. E aí nasceu um filme que ficou contaminado pela poesia dele, mas distante daquela estética. Tanto é que quando o Manoel de Barros assistiu – eu não estava nessa sessão, mas me contaram que ele disse que o filme deixou ele quieto. O filme o deixou quieto. Quietos no sentido de que ele ficou surpreso porque tinha a ambiência da poesia dele, mas não era a poesia dele. Então ele se sentiu liberado de algo que fosse sobre ele, de algo que fosse muito colado, uma representação da poesia. Então aí eu também fiquei aliviado porque percebi que também consegui me colocar, o meu ponto de vista é identificável no filme. É uma recriação do mundo e não uma reprodução do mundo, não uma tentativa e representar, mas de atravessar, de incluir, de se contaminar pra partir pra algumas correspondências que me levaram àquela poesia. Então tem pontos de identificação, outros não. Tem uma amplificação. Então isso pra mim foi um grande achado, o filme lançou as linhas de força do meu trabalho. Então sempre, de algum modo, ele tem um sentido deflagrador.

3) *Falando em sentido deflagrador, eu queria saber um pouco sobre as suas referências. Você falou do Mario Peixoto, falou do próprio Manoel de Barros...*

Referências... olha, tem assim, no cinema tem o Mario que é, na verdade, um filme. O filme dele e as conversas com ele, porque eu aprendi muito com ele sobre cinema. Do ponto de vista filosófico, tenho uma aproximação com o universo do Glauber e a questão do método. E aí também tem autores como Antonioni, por quem eu tenho uma especial devoção. O Antonioni tem essa relação com a arquitetura que me fascina. Me fascina muito esse estado de condensação que ele chega em momentos da obra, não na obra como um todo. Então eu me encanto muito com esse estado de emoção formal, sabe?. Ele é capaz de extrair emoção de uma janela, um muro. Então é capaz de construir uma dramaturgia formal. O Antonioni é um autor assim que... E aí na poesia... O Manoel de Barros não é meu poeta preferido, como poeta. Hoje, por exemplo, eu não tenho muita identificação com a poesia dele, eu tenho em pontos luminosos da obra dele e, sobretudo nesse livro *Arranjos para assobio*. Depois, ele é um poeta que eu respeito, mas ele se ligou muito a essa ideia da poesia muito sentimental, ligada ao sentimento, à comoção. E eu sou mais João Cabral de Melo Neto, a poesia mais mineral, outra potência que não seja ligada ao sentimento. Claro que tem o Manoel Bandeira, o Drumond, que tem muitas passagens.

Aí no cinema, na verdade são muitos filmes. Aí tem filmes do Tarkovski, do Pasolini, filmes do Alain Resnais, é um artista que também me atrai muito sobre a relação com a memória. Então, *Ano Passado em Marienbad* é um filme que me marcou muito. Aí são autores que... Rossellini também na fase metafísica dele e aí vou lembrando. Mas não tem, assim... Eu tenho muita atração pelo cinema, pelo momento que se realiza na linguagem. Enfim, mas são influências que são muito atomizadas. Às vezes é um filme, uma sequência, um plano. O *Limite* foi um filme muito impactante pra mim por conseguir esse estado de suspensão, sabe? Eu acredito muito nisso. Acho que o que me fascina no cinema é tentar atingir um sentido de transcendência. Eu não acredito nesse cinema realista, sabe? Terreno, que fica só próximo ao chão. Justamente pra você olhar a partir de outros pontos de vista a realidade. E aí, claro, que o meu interesse pelo documentário sempre tem um viés de encontrar alguma transcendência. E aí eu acho que o elo entre o documentário - o cinema chamado documental – se daria pela teoria do Robert Bresson, o pensamento dele, que eu acho eu ele faz essa ponte de retocar o real com o real. Então, trabalhar tentando a essencialidade, editar o truque, o artifício.... eu nunca tive muita atração de montar sempre com corte seco, sabe? Com coisa que você tenta buscar um certo mistério nas coisas, então me interessa. Não que eu esteja fechado, de repente uma experiência ou outra... Por exemplo, o *Dormente* é um filme que trabalha com sobreposição, com fusão. Mas também tem um quê ali de uma situação que é muito na espera de um trem na estação. É uma transcendência a partir de uma situação real, entre aspas.

4) Joel, você tem esse perfil multifacetado, de realizador que é pesquisador, que é artista, que é professor, que é autor envolvido em diversas produções e muitas vezes ao mesmo tempo. E essa bagagem enquanto pesquisador que se interessa por conceitos, por questões mais teóricas, você acha que, de alguma forma, isso influencia na sua obra, nos seus filmes?

De algum modo, mas de uma leitura muita apropriada, sabe? Eu lembro muito bem que, quando eu fiz o *Enigma de um dia*, por exemplo, eu entendi de um jeito muito particular, por exemplo, o Peleshian, sabe? Eu nunca li toda aquela teoria sobre montagem distante, eu não conheço profundamente. Mas vendo os filmes e o mínimo que chegou nas minhas mãos, isso permitiu experiências na montagem do filme. Eu lembro, quando eu vi *Outubro* do Eisentein numa aula do Ismail Xavier que eu fiz, eu fiquei encantado, aquilo me deixou muito excitado para experimentar alguma coisa no *Enigma de um dia*, sabe? Mas era uma coisa sensorial, de ver o filme e sentir um prazer estético, de tentar encontrar, na forma, soluções formais para um filme do que simplesmente referenciá-lo no tempo e no espaço, ou citá-lo. Eu acho que não é isso exatamente, de você tentar representar alguma coisa de um filme no seu filme ou fazer uma homenagem ou uma citação. A pretensão é você se contaminar por aquilo, ficar tocado em algum nível para poder se encorajar e experimentar algo dentro da sua linguagem. Então isso acontece às vezes. Um filme que você... Por exemplo, eu estava vendo numa cinemateca uma vez um registro documental da Revolução de 24, estava passando numa Mostra. Aí passou um fragmento de um filme, que era assim... acho que o câmara esqueceu a câmara ligada e filmou o rosto dos soldados que estavam passando no trem ao lado, na Revolução. Aquela imagem me tocou profundamente. Ele lembro que eu fui atrás da imagem, consegui uma cópia e esse fragmento está dentro do *Enigma de um dia* como algo de um olhar perdido no tempo, uma situação que foi flagrada ao acaso. Então como eu estava trabalhando com essa sensação nostálgica do *Enigma*, de um tempo circular, aquilo me interessou porque era onde eu estava filmado, onde tinha se passado a Revolução de 24, aquela paisagem italiana de São Paulo.

Aquele signo ali ligado à guerra, aquele fragmento me influenciou, mais do que um pensamento, às vezes. Porque é como o Godard diz: uma imagem pode levar a uma ideia, mas uma ideia não necessariamente leva a uma imagem. E quando você parte de uma ideia muito definida, para construir uma imagem, você passa a controlar essa imagem. Então tentar ilustrar, dar corpo a algo que está muito definido é algo que passa, passa a ser algo do campo da tese, de um ensaio. Tudo bem, tem uma função de um sentido *do sobre*, de você expor algo, uma ideia e uma imagem entram como.... Por exemplo, *História do Cinema* é isso. Mesmo assim ele consegue experimentações ali que rompem com isso. Mas a ideia dele era fazer uma leitura da história do cinema. Aí ele vai fazendo aproximações de imagens, mas existe uma narração.

5) *E o contrário, você enquanto realizador e autor que é também um formador?*

Isso interfere na utopia, de você criar um circuito pra que você não seja... é uma coisa muito delirante você fazer algo que não vai ter uma interlocução, uma comunicabilidade. Eu prefiro compartilhar experiências e dividir coisas que eu vou conhecendo ao longo das viagens, circulando imagens e ideias, e perceber que existe um público que está se renovando, pessoas que estão tendo abertura pra outras experiências. Então, o meu envolvimento com a escola, com cursos e mostras e coisas que eu organizo estão ligadas a isso. Utilizar um pouco da minha experiência de estar em determinados lugares não apenas para uma fruição pessoal, mas fazer com que aquilo ganhe um circuito que consiga ser apreciado por mais gente. Então, é como se fosse um engajamento cultural, que dizer, você tentar... Eu tenho maior orgulho de ter organizado, por exemplo, um curso da Agnès Varda em Fortleza, numa escola em que eu sou conselheiro. Eu estava lá em Paris, então o fato de ter feito essa ponte - tenho essa sensação - que criou uma série de desdobramentos, de pessoas que não teriam acesso. Então, determinados conteúdos que caem na minha mão, que eu manejo, eu gosto de compartilhar porque isso vai também permitindo que novos... que a paisagem seja arejada, que as pessoas não fiquem tão céticas. Porque vai chegando um ponto que as pessoas vão atrofiando a sensibilidade por alguma razão, seja econômica, por falta de perspectiva. Então, eu acredito muito nessas associações e encontros e formas alternativas pra gente não ficar também entre a cruz e a espada, porque aqui no Brasil o abismo é muito grande: ou você está no mercado ou você está na marginália total, não existe um circuito híbrido de uma coisa que seja de exceção. Alguns países já conseguiram uma legislação que assegurem uma arte de exceção, que independa, que seja experimental nesse sentido, que crie experiências para que aquilo possa renovar linguagens de uma determinada cinematografia. No Brasil, a minha utopia é essa, que haja esses centros, esses núcleos, centro de experiência de fomento, porque é muito ingrato isso. Eu agora estou fazendo uma pesquisa sobre Allbert Cavalcanti e ele encarna muito bem esse drama, porque tem uma fase experimental na vanguarda francesa, depois vai pro documentarismo inglês, depois ele vem pra implantar a Vera Cruz e aí ele não consegue filmar num determinado momento, ele fica isolado, ele não tem interlocução. Ele teve que ir embora do Brasil, não conseguiu realizar a utopia dele que talvez fosse que a Vera Cruz existisse e existindo filmes de mercado, haveria espaço pra filmes mais experimentais. Ele foi tragado por essa indústria e não aconteceu isso. Até hoje nós não temos um circuito que possa criar, entre aspas, um mercado interno pras pessoas não precisarem abrir mão de sua identidade autoral. Então sempre essa... E também, claro, que essas outras atividades me permitem sobreviver também porque, senão, eu não teria como seguir, ia acabar me empregando numa televisão, fazendo uma coisa que... porque não tem mais o sentido de movimento, essa tradição de movimento: o cinema novo, o cinema marginal, isso está muito diluído hoje. Então há

uma dificuldade muito grande de um ritual social para garantir determinados passos, cineclubes, isso está mais no plano virtual agora, isso está acontecendo no plano virtual, da web, dos coletivos, mais em artes plásticas do que no cinema (não sei se o cinema é uma arte mais industrial...) Mas então o meu envolvimento está mais ligado a isso: organizar mostras de autores que eu não vi os filmes todos, ao mesmo tempo, tem um retorno pessoal e eu compartilho isso com mais pessoas. Por exemplo, uma mostra que eu organizei que teve um impacto muito grande foi a do John Cassavetes aqui no Rio e em São Paulo. Aquilo foi um acontecimento assim... Eu lembro que saia gente do cinema e falava: “ah, quero fazer um filme também”, sabe? Porque as pessoas não acreditaram na hora que viram filmes tão livres e foi um público enorme. Foi um esforço quase de guerrilha trazer filmes de Portugal, porque tinha filmes legendados que tinham que vir de Portugal. Foi um esforço... a composição de um catálogo, tinham textos que a gente tinha que ir atrás. Então foi uma produção que eu me orgulho dentro da minha trajetória. É quase como se eu estivesse fazendo um filme também. Assim como a restauração da obra do Glauber. Você viu, ontem e anteontem estava passando na TV a série. Aí eu encontro uma pessoa no mercado: “Ah, legal, eu vi ontem.”. Isso tem uma coisa bacana: fui fazer compras num mercado e encontro alguém que viu num circuito mais amplo da televisão. Então isso tudo é extremamente estimulante pra sair dessa onda, porque às vezes a gente acaba numa armadilha, a gente cai no gueto: “ah, eu sou experimental, então eu sou um ser isolado, vivo no porão” isso é perigoso também, porque se você não tem interlocução você faz uma coisa muito autocentrada.

Eu tenho uma pergunta que é meio complicada, eu imagino que seja vista como um encarcerar, de alguma forma, mas não é essa a intenção. É uma questão que sempre surge quando a gente discute a sua obra, conceitos como cinema de poesia, cinema experimental, documentário de criação, documentário de invenção, falsa ficção, enfim, são termos que você, enquanto autor não precisa se utilizar, mas tem sempre essa questão. Se você faz um trabalho acadêmico, não tem como não pensar em conceitos. Esse conceito, pra você é nítido de alguma forma ou está no limiar de tudo isso?

É impressionante isso, porque os termos vão se cristalizando. Você faz um filme, vai participar de um festival: é documentário ou ficção? Isso independe de você, né? É uma loucura porque... Claro que tem filmes que transcendem isso, por exemplo, o *Cão Andaluz*, ninguém diz que é um curta, é um filme. O ideal, para mim, é se libertar de todas essas amarras e que a minha atividade seja audiovisual, sabe? Algo que não dependa desse amuleto, de ter essa classificação. E todo o meu esforço é se libertar disso, mas é inevitável, porque você acaba sendo enquadrado. Porque essa discussão já está lá no próprio Cavalcanti, da palavra *documentário*. Você vai ver que sempre a origem de determinadas categorias elas vêm com algum tipo de estratégia. Então quando a palavra *documentário* foi criada era uma estratégia do Grierson de criar uma escola, porque os filmes que eram criados lá no GPO - General Post Office – eram filmes de instituição, né? Era uma empresa de correios e telégrafos, como se fosse uma estatal, então era um departamento institucional, como se fossem filmes institucionais. Só que a circunstância histórica fez com que autores estivessem ali naquele momento e fizessem filmes ainda sem muitas categorias, porque não existia ainda uma teoria. Então as pessoas filmavam com liberdade, depois que vieram as teorias e as pessoas começaram a usar uma camisa de forças. É muito louco, né? Porque eles nem sabiam ainda o que eles estavam fazendo, estavam fazendo filmes. E aí o Grierson propôs a palavra *documentário* e o Cavalcanti achou um absurdo: “isso aqui cheira a tédio e mofo, porque não neorealismo”. Então ele mesmo, o Cavalcanti, já imaginava

neorealismo a nomeação mais aberta para o que ele queria fazer: uma nova forma de ver a realidade – neorealismo que foi depois adotado pelo movimento italiano. Mas para um poeta como ele que vinha da vanguarda francesa, documentário era uma coisa que soava estranho. Aí, tudo bem, de algum modo você vai passar o filme na televisão: é documentário ou não? Aí o “documentário de criação” já é um paliativo para a palavra criação criar um contraponto e destilar esse tédio e esse mofo da palavra documentário. E aí fica sempre essa convivência com essas palavras, com essas expressões. Aí agora de vez em quando eu uso “filme-ensaio”, é uma expressão que eu gosto. Uma ideia de ensaio pra que alguém que veja perceba que tem um processo, que não é uma coisa fechada. Agora é sempre algo perigoso no sentido de determinar, a priori, como vai ser o filme. Então a experiência já vem um pouco demarcada. Se é documentário as pessoas já pensam na comprovação, algo do resgate, as coisas já vem meio sugeridas do que vai ser. Alguém que senta no cinema e lê “documentário” já existe uma predisposição pela história, o gosto pela história, pela memória, de conhecer, de ter um conhecimento novo. Se o filme passa a ser uma experiência estética, já causa uma estranheza, as pessoas vão já cobrar uma falta de informação, porque o documentário está muito intimamente ligado à informação. Então se não tiver informação aí já fica esquisito, os programadores não sabem como lidar com isso. Então já colocam lá no “experimental” pra passar meia noite na TV Cultura. Entra naquele gueto de experimental. O que é experimental? É aquela coisa meio sem... Aí tem várias categorias, agora tem esse *found footage*, né? Então tem um movimento na Áustria que surgiu de vários realizadores fazendo filmes a partir de material de arquivo, então são considerados... tem até uma expressão agora que é filme de reciclagem, uma nova denominação. Filmes de reciclagem que trabalham a partir de materiais... sobras ou materiais desprezados, inclusive esteticamente, filme B, então a pessoa que recria como Martin Arnold, Tscherkassky, aquele Peter Tscherkassky austríaco também. Eles são autores que (também o Matthias Müller), eles trabalham quase como decompondo a imagem pra poder dar um novo sentido às velhas imagens. Então isso são vertentes dentro do cinema que tem surgido em várias cinematografias. Eu acho que o que ainda continua me inquietando é a poesia e a possibilidade de transfigurá-la no audiovisual além do papel, ter outras dimensões: som, imagem. Material de arquivo me fascina desde sempre, todos os filmes, de algum modo, eu gosto de revisitar imagens que estão perdidas em algum arquivo. Eu adoro encontrar imagens que foram desprezadas às vezes porque foram mal catalogadas ou elas estão nas lacunas dos arquivos. Eu adoro. Agora, nessa bolsa-residência que eu cursei em Berlim, eu vi uns duzentos filmes. Eu assisti, fiquei num arquivo de 10 mil filmes lá no arsenal. Eles não sabem o que eles têm lá, aquilo é um buraco negro. Porque a categoria é muito burocrática. Então você cataloga o nome de um autor, mas às vezes esse autor ele aparece como ator em um determinado filme. Aí, como ele é ator, ele não é visto como um depoimento, como um documento. Então se você vai lá e encontra esse ator como autor as possibilidades aumentam, né? A imagem da pessoa. Ou senão um material que está... As cinematecas não costumam guardar sobras de materiais. E, às vezes, nas sobras, você tem um material muito mais rico de um filme menor, por exemplo, a sobra vale muito mais do que um filme de montagem já pronta. São momentos muito mais fluidos, soltos, as pessoas estão, muitas vezes, em momentos muito mais leves e irônicos. Então tem uma matéria ali que pode ser aproveitado. Os making-ofs, tem muito material por aí. E eu exerci um pouco um fascínio por essa experiência da pesquisa iconográfica, né? Nessa restauração do Glauber a gente fez o *Anabazys* e fez várias séries com materiais absurdos que estavam completamente destinados à lata de lixo da história. Manoel de Barros que fala: “o que é bom para o lixo, é bom para a poesia”.

Eu acho que falar documentário de invenção ele tem um aspecto que é de facilitar para o espectador saber que tem um quê de documentário que tem algo que rompe, né? Cinema de poesia, que vem do Pasolini eu gosto muito também porque inclui tudo: documentário, ficção. Então é mais amplo – cinema de poesia.

6) *Gostaria que falasse um pouco sobre seus filmes feitos a partir da montagem que são, na verdade, uma ressignificação a partir da montagem - diferentes modos de compor a realidade. Você comentou sobre os resquícios, sobre a matéria de poesia, “o que é bom para o lixo, é bom para a poesia”. Essa questão na sua obra, de alguma forma, determina uma opção estética?*

É algo que talvez venha da minha formação, esse meu interesse sobre o jornalismo que começo pela pesquisa, pela história, o gosto pela história. Eu tenho um afã, assim, meio de oceanógrafo, sabe? De querer levantar mundos. Não sei se já comentei sobre isso, mas tem a minha avó que falava sempre, eu ficava perguntando pra ela sobre a família, de onde tinha vindo, como tinha sido. E ela ficava incomodada e um dia falou: “você adora revirar defuntos”. Na hora, eu achei meio assim... um pouco grosseiro. Mas depois eu fiquei pensando que, de algum modo, existe um movimento meu de revirar tudo mesmo: defunto, revirar memórias. Eu tenho uma certa obsessão matérica, sabe? Então eu tenho... eu gosto de me impregnar de tudo, mas depois pra me livrar de tudo. Se eu não consigo me livrar, o filme não acontece. Então é quase como se fosse um mergulho na matéria pra conhecê-la nas suas ranhuras, na sua textura, no seu sentido mais imperfeito, nas ranhuras, nas veias, nas rugas pra depois... porque eu acho que aí tem uma certa sensualidade que me fascina, sabe? Tátil, de compor, de recombinar. Talvez tenha algo químico também, de uma substância com a outra e ver como uma coisa se comporta com a outra. Eu gosto muito de fazer essas relações: de ver um filme, relacionar com outros, criar outras correspondências, que estabelecem um circuito que transcendem ao tema, ao tempo histórico, sabe? De criar uma outra instância que possa me inq... é muito curioso pra mim trabalhar com coisas que estão no tempo, uma determinada emoção que foi colocada ali por alguém, que causou um certo desperdício, que se perdeu... E aí você revitalizar isso de alguma maneira, sabe? Sobretudo se aquilo tem uma potência. Por exemplo, quando eu fui fazer o *Glaucos* e eu descobri as sobras do *Terra em Transe*, pra mim foi uma coisa assim... um êxtase porque tinham 13 minutos do *Terra em Transe*. Porque você tem uma descoberta nesse processo também que vai além do filme que você está fazendo. Então, por exemplo, o *Glaucos* quando eu fui fazer e reuni este material, eu descobri uma outra possibilidade do própria *Terra em Transe*, é um aprendizado de você manejar estes materiais porque tinha um caminho ali que o Glauber decidiu não tomar, que seria mais intimista, mais antonionesco. E aí, naquela circunstância história, ele fez um outro filme, mas você percebe que tem sequências inteiras. Então, pra mim, isso foi uma aula de cinema. E aí eu encontrei materiais, além dessas ofertas mais previsíveis que você encontra nos registros históricos, sempre algo muito conformado e ali você tem as sobras, os ensaios, momentos que são reveladores da performance ou do método ou da expressividade dos personagens ou dos tipos. Então me fascina isso. Eu gosto de, ao fazer um filme, fazer um levantamento assim em profundidade dos materiais que existem e me contaminar deles, de encontrar pistas a partir desses átomos, dessas partículas. Eu acho que é preciso se aproximar mais de determinada figura, de determinado tempo, sabe? É uma coisa meio arqueológica, tem um quê de arqueológico, de você estar escavando. Esse filme agora, esse ensaio que eu estou fazendo com a memória do Cavalcanti, vai se chamar *Cav* – que era o tratamento como ele era chamado pelo nome. Me chamou atenção esse C-A-V: Cav, de cavar de novo, então estou eu cavando. Cav – escavando

mesmo. Tem um quê escultórico também que me interessa. Eu gosto muito de escultura, de criar escultura no cinema, sair da bidimensionalidade, buscar outras formas de examinar o quadro, sabe? Aonde foi filmado e outras perspectivas do jogo. Isso, aliás, quem me ensinou foi o Mario Peixoto, ele falava que o roteiro é como um tabuleiro de xadrez. De cada ponto de vista de uma pedra, você vê o jogo de uma outra forma, né? Então o roteiro ideal é esse, sabe? Ao invés de um roteiro que você tenha só uma percepção monofocal, você consegue fazer leituras diagonais, de vários pontos de vista. Então pra conseguir fazer um filme que proporcione essa percepção total você precisa ter materiais que saiam dos registros. E documentário é sempre o depoimentos, coisas muito cristalizadas, muito ligadas a uma frontalidade pra câmera. Me interessa justamente a mise-en-scène e aí pra criar esta mise-en-scène, você tem que recorrer ou aludir a vários outros rodapés da história, outras perspectivas que estão em paralelo naquele tempo histórico ou que tem a ver com o imaginário daquele personagem ou do contexto histórico. Então eu fico atento a tudo fazendo um filme, eu procuro reunir materiais de toda ordem. Então, se o Cavalcanti fez um filme relacionado à Vera Cruz, a imagem dos operários construindo a Vera Cruz me interessa muito. Não só os filmes que foram feitos, mas o cinejornal, aquele lugar, aquela memória, o que está entorno, o imaginário, a lenda, o mito. Porque tem aquela coisa do documentário convencional que não admite o que não é palpável, objetivo e concreto o mito, o que não é preciso, o que não é comprovado. E pra mim me interessa o mito, as lendas, as distorções históricas, porque tudo isso tem informações que foram construídas ao longo do tempo e que escapam do controle do discurso que foi consagrado pela história, que sempre vai ter um discurso pronto e que vai fechar um entendimento sobre aquilo e eu quero fazer aproximações de toda ordem, de todos os cantos pra fazer aquilo voar, sair do chão, transcender.

7) Comolli usa alguns termos que eu gostaria de discutir com você. O primeiro deles tem a ver justamente com que você já falou sobre a mise-en-scène e sobre de deixar aparecer mise-en-scène a do sujeito filmado. No seu caso, essa possibilidade é potencializada uma vez que a maioria das suas realizações tem o artista como personagem-tema: Manoel de Barros, Glauber Rocha, Sganzerla, Ney Matogrosso, a família Assad, Iberê Camargo. As séries sobre Jece Valadão, Helena Ignez, Paulo José. Podemos dizer que você tem um compromisso com o processo criativo e com essa mise-en-scène do artista?

O que acontece quando a gente vai fazer algo sobre ou sob alguém sempre se coloca pontos delicados que envolvem a ética, a moral, a estética e sempre há um desgaste muito grande nesse processo porque há uma imagem que a pessoa faz de si, uma imagem idealizada. E, pra mim, interessa muito o personagem, os personagens que essa pessoa vivenciou ou as aproximações entre vida e arte, as contradições, os paradoxos. Pra conseguir algo expressivo tem que levar em conta isso, senão vai virar uma apologia, mais do que... vira algo oficioso. Então, em geral é muito desgastante cada final de cada filme de porque existe uma revelação que escapa o controle, porque a arte não é cultura e, na arte, as coisas vão acontecendo e vão surpreendendo e vão revelando, vão inquietando e desconcertando. Então essa a mise-en-scène vai causar uma auto exposição dessa figura. É claro que, como eu não tenho uma expectativa realista, não me interessa isso, isso sai desse campo biográfico e vai pra outras direções. Por isso que eu digo que não acredito fazer um filme *sobre* e sim *sob*, ou *através*. Então se um personagem é eleito, ele não é eleito só pela grandeza dele em si, ele é ator de uma história maior que ele. Às vezes tem figuras que não gostam de serem vistas dessa forma. E já houve problemas frequentes, tem um ruído aí porque eu penso isso, quer

dizer: aonde aquela figura está inserida, o que ela representa, as escolhas, as aproximações, os diálogos com outras figuras no plano mais local, nacional, internacional, no plano mítico. E isso confere uma universalidade depois ao resultado, mas, ao mesmo tempo, causa uma certa frustração para quem tem uma espera biográfica, que vá entender. Vai lançar mais perguntas, causar mais dúvida do que responder. Porque aí também me interessa... é como se fizesse uma certa cartografia da história, da arte. Aí talvez tenha um pouco por trás disso um desejo de – que é o que o Glauber fala – patrimônio audiovisual. Ele falava muito “temos que construir um patrimônio audiovisual. Então a minha utopia é que esses filmes colaborem, em algum nível, para uma memória reinventada, uma memória que seja uma outra percepção de uma realidade que já foi digerida pelo jornalismo. Num certo sentido, fica de uma maneira muito engessada e muito coisificada. Então me interessa isso, sabe? Pescar nas experiências aventuras ou coisas que desafinaram o coro, sabe? Estranhezas que, pra mim, vão criando essa outra rede histórica que é mais ligada a uma experiência mais fecunda, que é onde houve algum tipo de entrega, algum tipo de transfiguração, de transcendência. O Bresson, por exemplo, dizia que seu desejo era construir, durante toda a vida dele, 5 minutos de imagem pura, de cinema puro. Então talvez eu tenha um pouco disso o desejo de... se tiver 5 minutos de invenção, de coisas que expõem uma coisa excepcional, eu já vou ficar realizado, sabe? Porque é muito entediante você ficar só apenas cumprindo um ritual de que você... faz algo que já sabe como fazer, o que vai ser, sabe? Requentando os mitos e fazendo uma roda girar sempre de uma maneira... com um roteiro já com um final calculado, né? Então talvez seja isso e eu também quero romper com isso ao mesmo tempo no próximo filme. Eu fico sempre pensando nisso, que de repente, tentar chegar a alguma constatação e aquilo eu também já começo a olhar com desconfiança. E às vezes é muito curioso, por exemplo, eu imagino fazer um filme, eu demoro a fazer aquele filme, ao mesmo tempo fico frustrado de não ter conseguido e ao mesmo tempo fico: “poxa, se eu tivesse feito esse filme, eu teria feito de uma maneira muito aquém do que eu estou pensando hoje”. Então é muito curioso isso. Por exemplo, tem dois trabalhos assim: o *Elogio da Graça* e o *Suíte Assad* são assim, quer dizer, são filmes que nasceram da dificuldade de realizar um filme. Mas pra eu realizar esses filmes que eu não realizei, eu preciso conseguir elaborar uma proposta que seja muito ousada, senão pra mim vai ser um passo atrás. Talvez não seja em relação à memória, à cultura e eu vou trazer materiais importantes, que não são conhecidos. Mas, como autor, eu não me satisfaço se eu não consegui algo que valha a pena fazer uma versão amplificada daquilo, desde que eu encontre uma solução formal, que eu encontre uma linguagem que seja.... que signifique um passo além, senão é frustrante. Eu posso até realizar e achar importante, vai ter algum valor documental, mas intimamente eu não consigo mentir pra mim, entende? O corpo, de algum modo, também vai travar. Eu não consigo avançar se não tiver alguma inquietação que se realize experimentalmente, não que acerte, não que vá resultar em alguma necessariamente consistente. Mas eu não suporto ter controle no tipo de cinema que eu faço, não suporto ter controle das coisas, já começo a olhar com desconfiança. Se eu conseguir contar pra você o que eu fiz ou o que significa aquilo de uma maneira muito rápida, pode ter certeza que algo deu errado, porque parece que ficou destituído do enigma, do mistério. Eu acho sim, claro, que tem uma leitura, sempre vai ter, mas a leitura é muito permeada a uma determinada circunstância, que você tem um entendimento com aquilo, mas depois você descobre outras relações - e é isso que é fascinante no trabalho - que você não imaginava e que mudou o tempo histórico e aquilo passa a ser revalorizado. Tem muita coisa que você faz e que só daqui a 10 anos vai ser assimilada. E é terrível porque, na hora, você é atacado por isso e você vê

aquelas pessoas: “não precisava de um outro filme pra essa época, mas eu já estava vendo que aquilo ia envelhecer muito rapidamente, sabe? Ia atender a uma demanda imediata, que tem um sentido de alimentar determinado movimento, uma determinada vontade de se ver algo, mas fica circunscrito só a esta função. Isso acontece, é impressionante. Por isso que talvez seja interessante essa minha outra faceta, é interessante porque dá conta disso, que é justamente o que está lá no Terra em transe, no diálogo entre da Glauce com o Paulo Martins – por isso que eu acho que o Glauber filosoficamente é iluminador - quando a Glauce diz que a política e a poesia são demais para um só homem. Então o que acontece é isso: você vai fazer um filme, aí vem uma vontade de ser político, ser poético, de fazer com que o filme tenha um impacto, uma repercussão social, que ele permita tocar as pessoas, só que não dá pra fazer tudo ao mesmo tempo. Então eu percebi que o desejo político vai ser inerente, vai estar sempre em tudo o que eu fizer, então eu prefiro que isso se desdobre em outra coisa, num texto, numa entrevista ou em algo feito para a televisão, que não tenha uma pretensão artística, então aquele pensamento, aquela ideia possa veicular de uma outra maneira. E um filme não, o filme é justamente como eu te falei, é o momento que eu tenho me livrar de tudo, que tudo isso esteja abstraído, condensado, não de uma maneira evidente, que ele incite as pessoas, mas não por um discurso evidente. Esse discurso pode estar no extra do DVD, então isso pelo menos foi um discernimento, antes eu fica muito angustiado. Fazendo o 500 Almas, pô, mas é importante também ter um caráter antropológico e a questão indígena e não sei o quê, eu ficava muito dividido e isso é muito perigoso porque pode congestionar.

Segunda parte da entrevista realizada em 14 de junho de 2013

8) *Como se deu o processo de construção do filme 500 Almas?*

O *500 Almas* tem uma trajetória interessante porque, quando houve aquele hiato na minha carreira, no começo da minha carreira, logo a partir do Caramujo-flor, que teve uma repercussão além do que eu esperava e eu fui premiado lá na Embrafilme com o projeto chamado Arne, recriação da vida e obra de Arne Sucksdorff, no Brasil e na Suécia também. Teve o corte, o aborto do projeto na Era Collor, aí eu recuei, fiz um recuo tático e fui morar em Mato Grosso do Sul. Na época todo mundo se espirrou da área, não tinha trabalho, foi realizado um filme só durante um ano inteiro, que foi o filme do Walter Salles, *A grande arte*. E muita gente abandonou o cinema, as produtoras quebraram e toda a infraestrutura n Brasil foi demolida. E eu recuei, voltei ao quintal e por lá eu tive uma experiência interessante porque eu fui convidado a ser o Secretário de Cultura lá do Estado. Não tinha exatamente uma Secretaria de Cultura, eu era o Diretor de Cultura, mas era o equivalente à Secretaria. E aí, como havia aquele ceticismo total, ninguém... as pessoas estavam completamente perdidas, eu canalizei toda a minha energia num projeto cultural, eu fui trabalhar em áreas que eu jamais tinha experimentado: patrimônio histórico, biblioteca... e entrei com tudo e foi uma experiência marcante pra mim, porque abriu a minha cabeça, comecei a conhecer um pouco da administração, de questões pragmáticas, também da política cultural. Então foi um momento em que eu exerci uma certa cidadania, não tinha como fazer cinema e uma das atividades que eu desenvolvi foi fazer uma visita lá na nessa região do Pantanal onde havia os índios guatós, que eu já tinha ouvido falar. Aliás, desde a adolescência eu já tinha ouvido falar que havia uma tribo, que tinha ressurgido das cinzas, meio fênix. Aquilo pra mim já povoava o meu imaginário, um coisa no Pantanal, uma coisa super mítica. Eu já tinha aquilo em mim, na minha memória. E quando eu estava lá, nessa condição, eu organizei uma expedição, uma visita, junto com uma arquiteta, pessoas

ligadas ao patrimônio histórico, a gente foi fazer uma visita na ínsula aonde tinha o contingente de guatós, lutando pela conquista dessa área. E aí eu desenvolvi uma atividade ali para o Estado e quando eu voltei, numa das viagens que eu fiz aqui pra São Paulo, na época tinha um festival de curtas e eu encontrei o João Luis Viera, que é uma figura chave nessa história, porque ele era curador de um projeto no Moma, minto: da Fundação Rockefeller (confundi as bolas porque ele também participou de uma mostra no Moma). E nesse período em que ele estava participando de uma curadoria da Fundação Rockefeller, ele tinha a incumbência de indicar autores para apresentar projetos para essa Fundação Rockefeller. E ele tinha gostado muito do Caramujo, tinha ficado muito impressionado com o filme, então ele perguntou para mim: “você tem algum projeto?”. E eu estava naquele momento, naquele hiato, num momento de vazio criativo, de falta de estímulo. Aí eu falei: “olha, eu tenho uma ideia de fazer um projeto, a partir de uma cultura milenar, guató.” Aí ele falou “então você me apresenta que eu levo. Eu gostei muito do seu filme então eu levo e apresento lá, vamos arriscar.” Aí eu voltei para o Mato Grosso, escrevi o projeto e mandei pra ele. Daí o projeto foi aprovado na Fundação Rockefeller, tinha filme do Arthur Omar, eram 3 projetos aqui do Brasil, no âmbito da América do Sul. Aí eu ganhei um aporte inicial que me permitiu fazer a pesquisa, eu me dediquei à pesquisa, viajei, fui pra Alemanha. Lá eu me atualizei, com um vasto acervo lá no Museu Etnológico de Berlim. Comecei a elaborar o projeto. Era uma verba que na era tão substancial, mas me permitia ter um trânsito, me dedicar e paralelamente eu já estava saindo lá da minha missão administrativa e eu me lembro que saiu uma matéria na época, era “o mais jovem diretor do Brasil”. Era muito engraçado, eu estava ali no meio. Foi uma experiência que alargou a minha percepção de várias coisas, porque a gente no cinema às vezes fica muito restrito a uma linguagem, a um tipo de convívio, a uma linguagem e naquele momento eu fui conhecer outras possibilidades, viajei pelo Brasil. Aí o projeto foi aprovado e aí começou um plérpico porque eu ao tinha uma produtora, estava tudo desarticulado. Daí eu voltei pra São Paulo, fui morar em São Paulo e lá eu conheci uma produtora, que era a Filmarte, depois se transformou em Grifa, e eles acreditaram no projeto e era um momento em que as coisas estavam voltando. Antes disso eu fiz o *Enigma de um dia*, que foi primeiro projeto pós Era Collor, foi numa época que saiu um edital: Resgate do Cinema Brasileiro, então o *Enigma* me permitiu reativar a minha produção e a partir daí eu elaborei o projeto e aí foi uma loucura porque eu voltei com uma vontade acumulada absurda. Então eu queria fazer um projeto ideal. Decidi fazer uma genealogia de toda a população Guató, foi uma loucura, pensando hoje, porque nem a FUNAI conseguiu fazer um mapeamento tão preciso do que o que eu fiz.

9) *E esse material completo está disponível?*

Eu tenho esse material, mas nunca senti confiança de repassar isso, mas eu tenho tudo guardado. Inclusive esse filme eu filmei muito mais do que o que eu precisava. Porque não fazia sentido, eu não ia ficar diante de um ancião de 80 anos falando o idioma pra gravar uma hora. Então às vezes eu gastava todas as fitas e esse material existe, é precioso, tem um valor antropológico incalculável. Então eu fui reunindo muita coisa, documentos, enfim, tudo isso. Estou esperando um lugar adequado pra fazer uma doação. Isso merece inúmeros estudos. Eu tenho um material filmado das pesquisas que eu fui lá, porque a gente fez duas visitas antes de filmar, então eu tenho tudo filmado. Tem material em super 8, tem muita coisa que poderia entrar num DVD. Enfim, a partir daí, eu fiquei muito preocupado com essa dimensão antropológica. Ao mesmo tempo a minha linguagem começou a seguir a sua linha evolutiva e num determinado momento

aquele projeto que eu escrevi lá atrás, eu... fiquei numa certa crise porque pensei: eu não acredito mais.

10) Quando você o escreveu?

Isso foi em 96.. 94, por aí ou 93. Em 96 eu fiz o *Enigma*, então era antes... Teve um dado interessante que é o seguinte. Originalmente era um projeto mais solene, sabe? Mais clássico, porque vinha com essa vontade política e eu também vinha lá da minha experiência, então queria fazer algo mais político no sentido mais clássico. Só que na hora que eu voltei a filmar, eu não acreditei mais naquilo, fazer um filme com depoimentos. Aí veio uma certa crise; “pô, que que eu estou fazendo? Porque eu estou fazendo esse filme? Eu não sou índio, não sou antropólogo...” Eu fiquei numa certa crise e aí eu fui fazer uma visita... numa das visitas que eu fiz lá à ilha, à insula, eu encontrei os guatós e o primeiro impacto, na primeira vez que eu fui, foi uma loucura porque eu cheguei lá e vi um silêncio, como diz o Manoel de Barros, cemiterial assim. As pessoas estavam completamente atordoadas, eu tinha a sensação de uma coisa milenar que estava ali estacionada no tempo, as pessoas um pouco atônitas. Então eu lembro de uma índia que quando a gente chegou até ela, ela ofereceu um pedaço de cerâmica: “você não quer levar?”. Me deu a sensação de que a pessoa estava se entregando. Sabe assim... um pouco sem horizonte, as pessoas isoladas numa ilha... Porque o drama é esse, eles estão tentando reatar com uma ancestralidade, mas eles já estão inseridas numa outra dinâmica cultural, a vida deles já está ligada a uma economia da cidade... então eles querem voltar, mas, se ficarem lá também não tem uma infraestrutura... Então é drama, eles ficam numa angústia entre ir e vir e a ilha também é uma metáfora terrível, né? Como se fosse uma ilha linguística, um lugar isolado, então teria que ter alguma alternativa econômica pra eles poderem sobreviver do que eles fazem, mesmo porque há um preconceito muito grande na região. Só muito recentemente que eles conquistaram um certo respeito, a população começou a considerar que tem uma cultura lá, ao mesmo tempo os ribeirinhos, as pessoas da cidade tem uma certa desconfiança porque na visão deles não é mais o índio Xingu, são pessoas que se vestem normalmente, então eles acham estranho: “isso é índio? Não tem mais índio aqui”. No dia que eu fui filmar em Campo Grande, na periferia, eu fui filmar lá porque tinha um descendente guató e vizinho veio revoltado: “o que vocês estão fazendo aqui? Aqui não tem índio!”. Então é uma coisa muito esquizofrênica essa relação do que é índio, o que é ser índio. A própria questão identitária é uma coisa que a população não sabe lidar, não entende direito. E ao mesmo tempo eles ocupam áreas valiosas, então as pessoas ficam de olho. É uma coisa muito louca. Então voltando lá, nesse primeiro contato, na primeira vez que eu fui com uma amiga que era arquiteta (não me lembro, eram 3, 4 pessoas nessa expedição) porque lá você tem que chegar de avião, aí desce num lugar, pega um barco... O acesso é complicado, aí você tem que ter algum apoio do exército pra conseguir chegar até os guatós). Eu lembro que a primeira vez que eu fui, primeiro a gente encontrou lá um coronel do exército. E é curioso porque exército é assim: os soldados - os índios adoram os soldados, eles estão ali na fronteira e ajudam os meninos a irem estudar na escola, lá no posto do exército. Não tem essa questão que a gente fica: “ah, o exército!...”. O problema é a paranoia institucional, porque o exército teme que os índios organizem um Estado independente o Estado brasileiro. Eles têm esse pânico, a questão da demarcação. É o único problema assim, mas a relação é boa com os índios, o exército acaba sendo um aliado contra os latifundiários que ficam agredindo, ficam escravizando os índios nas fazendas. Então não existe isso, é uma visão destorcida nossa de achar que o exército é um grande inimigo, por conta da ditadura que criou essa imagem, que solidificou essa imagem,

essa suspeita temerosa. Aí quando a gente encontrou esse coronel, ele perguntou – estava essa arquiteta que trabalhava no IPHAN na época – perguntou: “mas o que vocês estão fazendo aqui?” “Ah, a gente veio visitar a nação guató.” “Nação?”. O cara já ficou assim... Eu nunca me esqueço dessa frase que depois eu incorporei como diálogo no filme: “Nação só existe uma, única, indivisa, a pátria brasileira”. O que é por conta desse medo, né? Nação , pra eles, é uma palavra que ameaça, ameaçadora.

E aí a gente foi lá, teve essa reação das pessoas, todas caladas. Eu fiquei muito sensibilizado achando que eu tinha que fazer um filme sobre isso. Então o primeiro argumento era sobre estudar sobre a presença e a ausência da memória. Eu imaginei um filme silencioso, sem falas, as pessoas... tentando traduzir aquela sensação que eu tive e a reação daqueles índios, a partir da nossa presença ali. Eles estavam completamente absortos, num outro tempo, como se algo estivesse deslocado do tempo. Aí voltei, escrevi, fui buscar todas as fontes da antropologia contemporânea pra tentar fazer um ensaio que reverberasse aquilo. Aí a gente organizou um projeto, aí fomos assistir tudo o que já tinha sido feito, de algum modo, reportagens. Aí eu assisti tudo o que tinha sido feito, é sempre uma coisa que eu gosto de fazer, de acumular informações pra conseguir me livrar depois de tudo, mas talvez isso venha do jornalismo: uma certa obsessão por leitura, por ver, por informação, sabe? Uma coisa cumulativa, engraçado, sobre qualquer coisa. Depois eu fui aprendendo que nem sempre é bom, né? Mas por princípio é: “o que é que já foi feito?”. Até pra aprender como não fazer, evitar certos riscos , porque às vezes a gente pode cair em alguma cilada. Então eu fui assistir tudo o que já tinha sido feito e uma das reportagens que me chamaram a atenção, da Globo local de lá, foi que um repórter chega de barco lá na ilha e a primeira pergunta que ele faz é se os índios tinham fome, se eles estavam passando necessidade. E eles fizeram um relato da situação trágica que eles estavam vivendo , passando fome. E a gente ficou assustado, naturalmente. Antes de viajar, colocar um tripé numa aldeia em que está todo mundo passando fome era mais uma condição exploratória, mais uma extraindo, dá uma sensação de colonizador ali em ação. E aí a gente reuniu todo mundo, a produção e falou: “a gente precisa levar alguma coisa pra eles”. Aí bate a culpa ocidental. Pensamos, levamos coisas , várias oferendas (risos). Mas, numa das visitas que a gente tinha feito, um dos problemas maiores de interlocução com os índios, é que eles raramente têm um representante legítimo , eles são muitas vozes. É difícil encontrar uma tribo que tenha uma liderança ultra reconhecida, porque, como na nossa sociedade, tem as facções . E no caso dos guatós era mais grave porque originalmente eles não tinham cacique, então eles inventaram a figura do cacique pra poder ter um diálogo com a FUNAI. Até por isso, uma das razões pelas quais eles foram considerados extintos, é porque eles eram nômades, então o serviço de proteção ao índio, na época, não localizou uma população organizada, com um aldeamento fixo. Eles estavam circulando pelo Pantanal. E isso teve um impacto terrível. E até, paradoxalmente, isso é muito delicado dizer, mas quem assinou este relatório foi o Darcy Ribeiro, um dos maiores humanistas do Brasil, mas ele se baseou nas informações atualizadas. Eu tive até a oportunidade de falar com ele, no final da vida dele, que eu queria entrevistá-lo, ele já estava doente, fazendo quimioterapia e ele levou um susto: “Nossa, os guatos existem? Que bom, que legal, faça esse filme.” Depois que eu vim a saber isso, na verdade, que ele tinha assinado esse documento como antropólogo. E isso foi terrível porque aí eles foram ignorados.

Aí essa figura do cacique, que era uma figura estranha lá, ele tinha todos os vícios de um político. Então a gente foi lá (a equipe de produção) e chegamos à conclusão que não adiantava fazer uma doação com dinheiro, porque o dinheiro ia ser pulverizado. Aí

nós identificamos qual era a maior necessidade deles e concluímos, percebemos que eles tinham recebido a doação de um barco de uma diocese alemã e esse barco estava em péssimo estado. E aí decisão foi que a gente levou esse arco pra consertar, isso na época custou 13, 15 mil reais. Levamos o barco pro estaleiro, reunimos todo mundo da nação guató e falamos: “olha, essa aqui é a nossa contrapartida” . Aí ficaram todos felizes, o barco voltou à ativa e é justamente o barco que fazia esse percurso entre Corumbá e a ilha que fica na divisa ente Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Bolívia, um lugar muito distante. Depois viemos a saber que o cacique cobrava passagem dos índios, é uma loucura. Claro que eu não quis isso no filme porque senão ia polarizar todas as atenções... Mas as contradições do cacique, do ponto de vista da linguagem, estão lá: na maneira como é a sua casa, ele é uma figura ambígua. E ele foi escolhido pelo índios, porque ninguém queria fazer esse papel de ir pra Brasília, virar um líder político. Eles estavam lá na deles, indo pescar, levando a vida deles, sem esse tipo de militância. Mas o *500 Almas*, de alguma forma, traduz esse microcosmo do Brasil, a relação entre índios e não-índios, a chamada sociedade envolvente. Então é um microcosmo porque eu penso, às vezes, também que o filme fala do próprio cinema, sabe? O cinema tentando sobreviver, como uma coisa em extinção, um certo cinema. Então o filme, a crise que eu tive quando comecei a fazê-lo e colocava a câmera e não acreditava mais naquilo, ela acabou sendo superada na medida em que a minha tese também caiu por terra , quando eu percebi que os índios não eram aquilo, eles estavam me estudando, estavam completamente desconfiados. Então quando a gente ligou a câmera, eles começaram a ficar excitados. Então aquele estado de letargia, aquilo era completamente aparente, eles começaram a ficar excitados: “ah, vamos construir uma canoa. Vamos levar você agora, tem outro parente nosso que mora não sei aonde.” Então a gente foi levado por eles, o filme foi ganhando um fluxo e sendo autenticado pelos próprios guató. E no final, quando eu mostrei o filme pra Dona Josefina, que inclusive faleceu recentemente, que era uma das protagonistas, das figuras-chave da cultura, matriarca dos guató, ela disse isso: que agora ela podia entrar pra eternidade. Foi numa sessão e eu estava super nervoso, o filme passou em Campo Grande e eu fiz essa pergunta em público pra ela: “ a senhora aprova o resultado?”. “Agora sim eu posso entrar pra eternidade”. Essa resposta eu achei incrível, pela dificuldade de ela se articular em português, foi uma resposta sintética que comprova o quanto eles estavam conscientes da importância do filme para eles. Eles se apropriaram do filme. E foi uma forma de conhecimento, um instrumento importante pra eles, que cumpriu ali a função de tornar pública a cultura, com as suas contradições, mas não de uma maneira rasa (porque esse é o risco, de colocar as contradições de uma maneira “jornalística” no sentido mais objetivo da palavra) ou de acabar depondo contra eles : essa cultura que já está em decadência ... Mas não, o cinema tem esse poder, né? De repente você enquadra um caco daquela memória e isso na tela ganha uma força épica. Então a gente foi a pequenas manifestações , indícios e vestígios dessa memória milenar e isso causou um certo encantamento ao lado da tragédia. Então o filme tem uma beleza terrível, sabe assim? Aquela sensação de: que lugar maravilhoso! Mas ao mesmo tempo: que drama! Tudo convive ao mesmo tempo. Mas não dá pra desconsiderar esta beleza, que é inerente àquela cultura que está ligada à água, que é um elemento poético por si, né? E aí foi uma experiência que foi transformadora pra mim, que tive que embarcar nesta viagem, em transformação permanente e aí vem essa angústia, como dar conta também da importância antropológica, é uma coisa que eu ainda nem me dediquei como eu gostaria, mas existe esse acervo.

11) Mas você se sentia ali, de alguma forma, fazendo o trabalho de um antropólogo?

Eu tinha que, mesmo não sendo antropólogo... Inclusive quando eu mostrei esse filme aqui no Rio, vários antropólogos falaram que o filme estava muito afinado com a filosofia da antropologia contemporânea. Foi uma surpresa, mas eu não sou antropólogo. É claro que eu tive uma assessoria também, teve um arqueólogo, Jorge Eremites, que é uma figura-chave, inclusive ele é decendente de guatós então ele foi um colaborador essencial. Tem a Adair Palácio, a linguista, que tinha estudado esse cultura. O Sérgio Medeiros, que tinha uma ligação com a antropologia, é um poeta, uma figura-chave também. Então isso tudo colaborou para como tratar este universo, retratar, né? Mas eu precisava colocar o meu olhar ali, né? Não podia fazer um tratado antropológico, senão ficaria um filme pra iniciado, né? E a minha intenção era fazer esse filme circular. O filme, quando passou em Mar Del Plata, figuras ligadas à antropologia na Argentina ficaram impressionados com o filme porque lá também tem essa presença enraizada. Eles ficaram impressionados com a sonoridade, com sutilezas que o filme valoriza. Tem muito isso, às vezes numa primeira mirada, as pessoas ficam incomodadas. Lá em Campo Grande, teve uma reação dividida. Críticas dos jornais disseram que o filme era muito lento... Enquanto que os índios adoram porque, de algum modo, respeita esse tempo, o tempo da contemplação. As pessoas que ficam ansiosas por alguma coisa informativa - o filme tem que dar conta de revelar dados, de informações estatísticas - essas pessoas rechaçam o filme. Então isso foi muito comum. Eu me lembro de um jornalista escrevendo “aquela mulher na beira do rio, aquilo demora horas!”. Eu falei: “olha, eu gostaria que fosse mais ainda”. Mas há uma intolerância que é reveladora da intolerância com a própria cultura, isso é muito revelador, esse tipo de agressividade.

12) E sobre o aspecto da construção da linguagem em 500 Almas?

Existe aquela coisa que o Glauber fala no Terra em Transe: “a política e a poesia são demais para um só homem”, essa angústia sempre me atravessou o filme inteiro porque estar diante daquele universo que está se abrindo pra você é um privilégio e dá essa angústia: “o que que eu faço?”. Eu sempre fico dividido, isso é muito comum em todos os trabalhos, essa dimensão política de você.... “Estou aqui agora, vou resolver a minha questão pessoal e dane-se?”. Não, então o que eu faço? Eu procuro dar vazão e, de algum modo, canalizar aquilo pra outros lugares e fazer algo que... Por exemplo, eu tenho fitas e fitas, horas e horas porque a gente restaurou todo o acervo da linguista, ela tinha tudo em fita cassete, passamos isso pra DVD. Tenho inúmeras horas aí, um material precioso. Aí tem o filme e na hora de fazer o filme vem o desafio: como se livrar de tudo, como fazer o filme voar, como criar uma linguagem que dialogue com pessoas que não necessariamente conheçam ou precisam conhecer algo a priori pra poder fruir a proposta do filme. Aí tem todo um conceito que foi trabalhado em mutação por conta da resposta dessa comunidade, que foi na questão da montagem, porque a gente pensou o filme - eu me lembro que tinha um conceito, eu até posso procurar pra te passar coisas escritas que eu tenho – mas tinha uma ideia de pensar assim: as ilhas, os nós e os fluxos, eram 3 vertentes que a gente trabalhava. Os nós eram momentos que havia fluxo era a cultura no momento em que ela se manifestava livremente até de forma inconsciente por parte dos próprios índios, às vezes a maneira como ele remava - você vai lá numa gravura do Hercules Florence é a mesma forma . Pequenos objetos integrados no cotidiano deles, coisas que eles carregam ali na tradição, na herança deles. Então é a cultura que vai acontecendo, esse é o fluxo. As ilhas que são as concentrações e contingentes, onde a cultura está aglutinada. E os nós que são esse momentos de choque, a educação, a ciência, quando eles precisam conviver, por exemplo, no caso de não ter um cacique, aí precisa ter um cacique. Como transmitir a língua, porque eles são

ágrafes, aí precisam construir uma gramática. Então isso tudo a gente trabalhou no filme. E tinha uma coisa, que foi uma experiência, pra mim, foi um achado, isso foi descoberto com a montadora Idê Lacreta, são dois momentos que foram deflagradores e importantes na rítmica do filme. Uma foi a história do trançado, que a gente percebeu, quando estava trabalhando na montagem, a gente se deu conta de uma coisa seminal, nodal em tudo o que eles faziam que era a “redescoberta “ dos guatós pela missionária, que é a irmã Ada. Não é que ela tenha descoberto, a cultura estava ali, mas ela, ao visitar uma casa de artesanato em Corumbá, ela identificou um artesanato de palha como artesanato guató. Oficialmente eles eram decretados extintos, então chamou a atenção dela: “como uma tribo que está extinta está produzindo um artesanato?”. Então ela foi a figura que começou a desfiar o fio da memória, ela foi atrás de quem tinha feito aquele artesanato. Então ela foi uma figura importante. E aí se reuniu com outras figuras e organizaram uma expedição, na época, que obteve reconhecimento da FUNAI. Então foi um movimento político de aliança de figuras sensíveis à causa indígena, que estão no universo cultural branco ligado à Igreja, ligado a entidades de apoio aos índios que se associou, se aliou à causa guató. E a gente percebendo esse trançado, a Idê comentou comigo: “porque a gente não faz um trançado na montagem?”. Se a própria cultura tem como elemento deflagrador um leque – e o leque é feito cheio de várias tranças ali... Então a gente pensou nisso: fazer um trançado de várias camadas: o tempo presente, o tempo da memória, através dessas fitas cassetes da Adair Palácio, que entrevistou a Josefina como informante pra tentar entender a lógica da língua, do idioma. Então ela vai fazendo várias perguntas, ela vai acercando - isso está no filme em vários momentos – é uma camada que atravessa o filme o tempo todo. Isso foi um cuidado que a gente teve pra não cair na lógica blocada televisiva, foi essa de atravessar o filme. Não é: agora é passado, agora é presente, não tem essa lógica linear e nem uma relação de causa e efeito. Então a gente atravessou o filme com esse material restaurado, onde a Josefina fala, “mas porque isso?”, “e isso aqui?”. Como é uma língua tonal e uma palavra tem 3 significados diferentes, ela fica o tempo todo tentando entender essa sutileza fonética e tal.

Isso é uma das coisas que atravessa o filme. A outra foi uma sacada inspirada no próprio trabalho da Adair Palácio que é construir verbetes ao longo do filme como se o filme fosse uma tentativa de reelaborar um dicionário da língua, guató, então esses verbetes estão ao longo do filme. Eu até pensei em colocar o nome, mas eu achei que ia ficar muito didático. Então a gente não identifica o verbete, mas o verbete é como se... Por exemplo, a palavra piranha. Aparece os personagens falando o que significa a palavra, pequenos encontros. É da piranha que se tira a cola pra colar a corda da viola de cocho. Aí tem o índio pescando a piranha, que é uma para os pescadores porque ela existe em grande número no pantanal, até por conta da quebra da cadeia ecológica, da matança dos jacarés pelos coureiros para a qual os próprios guatós foram instrumentalizados pelos fazendeiros, eles mesmos viraram coureiros, uma coisa esquizofrênica. Então existe a menção ao peixe, ao sentido da palavra e o sentido mítico. Assim como a palavra onça tem um sentido mitológico ligado à sexualidade, ligado à caça. Então a gente foi organizando, aproximando vários sentidos no filme através desses verbetes. Então isso de algum modo vai criando, de algum modo, uma articulação de núcleos temáticos secretos no filme. Então são aproximações que não se dão por uma lógica de causa e efeito, nem romanesco, nem temático e nem de uma coisa que sublinhe o que você está vendo, o texto com relação à imagem. Isso deu um sentido experimental pro filme, nesse sentido, de você experimentar conceitos e saberes da cultura coma linguagem do cinema. isso foi uma experiência incrível. E teve também um fato que ocorreu marcante na filmagem, e isso foi uma coisa que eu aprendi com Jean- Claude

Bernardet, que a gente nunca deve ser moralista com relação a nenhuma imagem. A gente estava filmando e a assistente de direção, uma pessoa inexperiente na época, vinha (todo mundo vinha) com muita gana de fazer o filme. E as pessoas ficavam também sensibilizadas com o estado deles, porque eles conquistaram a ilha, uma ilha considerável pensando em vários povos que não conquistaram suas áreas, estão lutando pela demarcação, foi uma vitória pros guatós. E muitos estão na periferia, tinha uma índia que estava trabalhando no lixão e a equipe falava: “mas porque você não vai? Tem uma ilha lá.” E ninguém entendia nada, havia um desespero por parte da equipe na medida em que íamos vendo o estado, a situação deles nesse abismo. Mas eu me lembro que a assistente... Quando a gente chegou em Corumbá para encontrar a Josefina, a Adair Palácio há trinta anos não ia lá, então a gente articulou uma viagem pra levá-la e filmar. Só que a assistente, a Tatiana, ela chegou pra mim e falou “poxa, Joel, vamos filmar esse encontro das duas”. Eu fiquei já com o pé atrás, já veio aquela coisa de Globo Repórter na minha cabeça, o close na lágrima, trinta anos depois. Pro jornalismo isso daria um prato cheio, é uma matéria apelativa. Então eu fiquei muito resistente, mas ela: “faz, depois você vê na ilha se usa ou não”. “Tá bom.” Numa certa política de equipe ali, eu falei, vamos lá, vamos fazer e a gente vê como fica depois. Aí eu já liguei a câmera e a Adair foi chegar à casa da Josefina, na periferia de Corumbá, um lugar muito modesto, ela abre a porta e aí tem o encontro das duas, é muito emocionante. Mas a emoção já é quebrada, primeiro porque a Josefina já chega e fala: “ah, como é que você está gorda!”. Já em um jeito muito não polido, sabe? De uma emoção não performatizada então já começo diferente. Aí começaram a falar, entraram na casa e a gente acompanhado e filmando. E teve um dado interessante na montagem (corta: anos depois na ilha de edição.) Na hora de montar, a gente foi reconstruir um pouco como teria sido este encontro com a Adair na volta à Corumbá, eu lembrei dessa filmagem e conversando com a montadora eu falei assim: “e se a gente fizer um falso flashback”? Ela achou ótimo. Então a gente coloca no tempo presente do encontro, mas o som que se ouve está acontecendo todo num outro tempo, então há uma quebra nesta comoção barata e aí a gente tem uma imagem, entendeu? Foi muito mais criativo do que pegar uma imagem da época, tentando recriar a partir de elementos análogos àquele momento. Então ficou uma coisa que cria uma estranheza porque tem duas instâncias convivendo ali, dois tempos distintos. Isso deu uma dimensão intrigante, porque você vê o encontro e aí vê que de repente isso é rompido. Então, se eu tivesse uma postura moralista, se eu tivesse fechado e não filmasse... esse momento eu devo à assistente, porque a gente não sabe, não dá pra antever como isso vai reagir depois. Foi uma coisa que eu aprendi, de você estar a aberto. Tem uma quebra aí anti-climax.

13) Há algo muito peculiar neste documentário que são as intervenções de Paulo José, isso estava roteirizado na ideia primordial do filme?

Foi a coisa que mais causou polêmica na época, primeiro por parte dos puristas, depois por críticos à forma de representação e eu confesso também que eu fiquei em dúvida no primeiro momento, mas era uma história que precisava ser cotada. Então, como já tinha toda uma pesquisa sobre o Marçal de Souza, que é um líder indígena guarani(sobre o qual eu quero fazer um filme ainda), quando eu fui pesquisar a história dos guatós, um dos fatos mais terríveis foi o assassinato do líder filho da Josefina, que é o Celso Ribeiro, que foi uma das pessoas que quando ouve este movimento da irmã Ada, com a Adair Palácio, com o CIMI³⁸, na época, para obter um reconhecimento dessa cultura, quando eles fizeram essa expedição, a pessoa que mais aderiu, que mais se entusiasmou

³⁸ Conselho Indigenista Missionário

foi o Celso, que colocou o barquinho dele e ia em todos o núcleos guatós pra tentar convencer os índios a ocuparem a ilha, porque, se não tivesse um núcleo representativo, eles não poderiam obter aquele território. Então ele foi uma figura fundamental, ele levava a Adair Palácio pra todos os lugares, ele foi pras pesquisas dela, ele foi um protagonista dessa retomada dos guatós. E aí ele foi cruelmente assassinado e quando ele foi assassinado - assim como no crime do assassinato do Marçal de Souza -, a primeira coisa, a primeira manifestação da justiça, dos órgãos da imprensa foi de neutralizar qualquer sentido político, até por conta dos interesses ali de grandes proprietários. Então os boatos que foram plantados na imprensa, as notas foram de que se tratava de um crime de natureza passionai. Foi ciúme que ele despertou, mulher, relação de traição, poligamia, o que pra eles era uma coisa natural (pros índios) mas que, à luz da Justiça branca, era um crime que se admite, uma vingança e sempre de forma violenta. Então quando eu percebi isso eu falei: “aqui eu tenho um ponto de conflito importante da memória social e política que eu queria trazer pro filme, não só a memória antropológica.” Eu comecei a investigar e tive acesso ao processo, que estava lá no Fórum de Corumbá. E essa história foi pra debaixo do tapete, foi riscada dos anais da justiça. Quer dizer, o cara foi assassinado e, como eles também não eram considerados índios, (isso também é uma coisa esquizofrênica, né?) como é que vai haver o julgamento de uma cultura que foi extinta, na época, que não era considerada, eram seres fantasmas. Então isso tudo foi riscado do mapa. Aí através do filme vem uma outra dimensão política: vou chamar a atenção, quem sabe esse caso seja reativado e haja um julgamento pra esse crime não passar em branco. Aí eu pensei: vou colocar depoimento no filme, ia virar um outro filme, um filme militante, eu comecei a me sentir desconfortável. Aí eu pensei em criar uma espécie de teatro da impunidade. Quer dizer, tudo é muito teatral nessa história, a própria justiça é teatral, então eu pensei nessa figura... Ao invés de recorrer a um locutor, a um narrador pra narrar o filme inteiro, o que criaria uma voz monolítica, eu pensei na figura primeiro do Paulo José por conta da peça, naquele momento ele estava dirigindo essa peça *Controvérsia em Valladolid* aqui no Rio, que eu achei muito sugestivo porque a peça o tempo todo pergunta: “eles têm alma?”. E isso é uma pergunta que ressoa até hoje: “eles são gente?”. Ter alma tem essa dimensão, não é simplesmente ter alma no sentido religioso, metafísico. “Eles são gente? Merecem viver, merecem ser respeitados?” Aí eu pensei nessa metáfora e propus ao Paulo José para filmar fragmentos da peça para o filme e paralelamente eu fui chamado pelo Canal Brasil pra fazer um documentário sobre o Paulo José, já que eu estava ali. Aí eu pensei nas várias facetas do Paulo José ao longo da trajetória dele e pensei em trazê-lo pro filme, ao invés de entrevistar os fazendeiros. Porque quando eu estava filmando lá apareciam essas figuras incomodadas, eu fui até ameaçado por um fazendeiro quando eu estava filmando a área que não tinha guatós, o nome da região era Baía dos Guatós e ele dizia: “aqui não tem nenhum índio!”. Então eu sofri uma série de pressões durante a filmagem e pensei: ao invés de dar um tratamento realista, eu vou recriar essas figuras todas que existem lá: o fazendeiro, o antropólogo, o promotor... E aí eu criei esse teatro da impunidade. A gente foi aqui pro Palácio da Justiça e aí eu fui buscar essa dimensão teatral, assumidamente teatral. E o Paulo José... É como se fosse uma desqualificação dos discursos, como afinal de contas esses discursos existem, às até do ponto de vista do mártir, da esquerda indígena de apoio. Porque, na verdade, os índios estão lá, existe todo um apoio, toda uma movimentação através da retórica social, política, da direita. Eu quis apresentar isso e era uma forma de trazer também, recuperar o episódio da morte do Celso aonde as próprias figuras são contraditórias. A Adair, a irmã Ada, todos são contraditórios, é uma coisa muito complicada de fazer um julgamento, até da minha parte, é como se eu quisesse evidenciar um fato complexo,

cheio de perspectivas, é uma coisa que é difícil fechar uma conclusão e apresentar isso, entendeu? A minha ideia era não cair também na retórica do próprio documentário, dos depoimentos. Aí quando existem os depoimentos, eu fiz, são relativos à morte, são os familiares e eu tive o cuidado de colocar “irmão”, “filho” pra sair um pouco desse argumento da autoridade. As pessoas falam porque estavam ali envolvidas quase como testemunhas. Então é o momento mais “jornalístico” do filme, que é esse momento que eles falam da morte, mas aí também se relaciona com o lado fictício.

14) E de, alguma forma, trazer esse discurso fictício é evidenciar um discurso de que não quer falar, porque um fazendeiro, por exemplo, não se prestaria a dar um depoimento para o filme, pois o seu discurso não é favorável a causa dos índios..

Exato. Ou eu teria manipulado o discurso dele. É uma forma de trazer o discurso que, na verdade seria o mesmo. Se eu entrevistasse um fazendeiro, ele falaria aquilo na essência, porque eles sempre dizem: “já chegamos lá, temos as escrituras, já ocupamos essa terra.” Isso desde os Estados Unidos, da colonização é assim, até aqui. Então não existe grande variação. Essa é a questão do documentário convencional, você sabe o que as pessoas vão falar, não existe nenhuma revelação, existe uma articulação de falas, de contradições. Mas a gente já sabe o que eles vão falar, então eu tinha certeza que o militar ia falar aquilo sobre o pânico do Estado. Teve um dos fazendeiros, esse eu pensei em criar um personagem pra ele, que foi esse que me ameaçou por estar filmando numa área de propriedade dele e ele falou: “eu sou um cara premiado pela preservação da natureza, eu crio araras azuis, eu protejo, está aqui..” . Aí ele começava a me mostrar que protegia as araras azuis. Quer dizer, é uma visão da defesa de estufa: eu preservo a natureza, ela está aqui, mas a hora que entra a figura do homem, daquela figura que está ali é um problema porque é ameaçador, tem a questão da terra mítica, onde estão os antepassados. Então existe essa cultura do aquário, da estufa: “vamos preservar a natureza destituída do homem”. Então isso foi muito previsível fazer esse filme. Aí tem essa questão, tem a Adair Palácio como protagonista, a Josefina, os anciões que eu valorizei em primeiro plano. Basicamente é isso na linguagem. E aí tem a língua, a terra, a memória política, social, o esforço pro reaprendizado da língua e tem o olhar europeu que eu trago através dos mitos. Porque aí, quando eu tive a crise fazendo este filme, eu falei assim: “eu tenho também... não posso desconsiderar os meus mitos que fizeram a minha cabeça”. Os mitos cristãos, de origem cristã, aí eu trago a questão da torre de babel. O olhar europeu que tanto atraiu o Max Smiditt, o naturalista que veio e se apaixonou pelos guatós a ponto de levar um exemplar de cada peça que existia. Existem cerca de 300 peças em perfeito estado hoje lá no Museu Etnológico de Berlim que eu mostro, a viola de cocho. Então todo este acervo veio por conta de uma coisa que é comum, que nos atrai com relação à cultura indígena que vem por meio da literatura, pelo romantismo que cria a imagem do bom selvagem. Então eu quis trazer isto também porque, de algum modo, isso contamina todo mundo. Então eu trouxe a raiz do romantismo alemão, aí vem o *Siegfried*, que são aquelas cenas do índio alemão, analogia com o índio alemão, a relação com o novo mundo, a descoberta. Aí e fui lá no museu e tentei trazer alguns signos da cultura alemã que se aproximam através do elemento da água. Aí eu fui descobrir em Freud, no surgimento da psicanálise, que ele escolheu a palavra *alma* ao invés da *mente*. Na cultura americana eles usam *mente*, uma coisa mais pragmática. E a alma está ligada a toda uma mitologia. E aí os índios, os germanos acreditavam que tudo nasce e morre na água. A palavra água, em alemão, está ligada ao sentido de lado, de água. Então eu pensei num universo de atração desses naturalistas românticos que, de algum modo, estão convergindo com o nosso quando somos mediados pela literatura romântica, o romantismo Gonçalves Dias e toda a nossa

literatura relacionada a um indianismo. Então eu trouxe isso pro filme e fiquei mais a vontade, porque eu expus coisas que são também, digamos, a minha mitologia de autor também. E aí eu saio um pouco do risco de fazer um filme de antropólogo, não sendo antropólogo tentando explicar e classificar seres exóticos, enfim. Embora eu tenha uma familiaridade por essa convivência no Mato Grosso do Sul com amigos de escola, de rua que eram índios, mas não era o suficiente pra me deixar a vontade pra eu fazer um filme que vai lidar com uma cultura adormecida, milenar, eu não tinha instrumental ainda pra me aproximar...

15) O que é, para você, lidar com a expectativa de filmar o outro, junto com a expectativa do que o outro quer mostrar? Isso é algo que te perturba?

Nessa época perturbou, hoje é mais tranquilo, levando em conta toda essa cultura audiovisual em que estamos todos entranhados. Tudo passou a ser mais simples com este outro quando a gente consegue um tipo de interlocução mais tranquila, íntima – e íntima não significa não tensa. Com os guatós, por exemplo, teve um índio, o Vicente, com quem eu tinha uma relação super tensa, ele era uma figura afetuosa e agressiva. Eu não tinha a menor idealização deles, eles tinham coisas que eram agressivas, violentas, no nosso ponto de vista, então ele ficava o tempo inteiro me provocando, e eu a ele e num determinado momento eu deixei de falar com ele, falava através de um assistente. Essa coisa tem que ser criada, tem que ser uma coisa com certo nível de sinceridade que você consegue. O que o personagem precisa saber? Ele precisa ter um pouco de consciência do que está acontecendo e, quando a gente chega, as pessoas, em geral, dedicam um pouco tempo a isso. Então quando eu cheguei lá com os guatós eu falei: “a gente está fazendo um negócio aqui que não é como vocês veem na televisão”. E tentei mostrar: “essa aqui é a câmera, a máquina”. E eles começaram a falar: “essa máquina aí...”. Eles começavam a se relacionar com ela. Depois a gente ficava tentando explicar o que era aquilo. Isso foi muito interessante porque eles não entendiam porque precisava repetir. Isso era engraçado. Eles diziam: “eu já te falei isso”, “mas isso eu já te contei, não vou falar de novo.” Porque, pra ele, não faz sentido, “porque eu vou repetir?”. E a gente explicava: “tem uma técnica, tem uma coisa aqui que acontece desse jeito, tem que falar de novo pra ficar melhor, pra usar depois”. Então tem toda uma paciência e um pacto pra que depois, a partir daí, você possa contar com eles, como atores mesmo. E isso parte muito de uma coisa que eu acredito que é fazer um filme *com* e não *sobre*. Porque lá com os guatós mesmo, quando eu me dei conta que a percepção que eles tinham de uma câmera ou a noção do que seria o cinema estava mais próximo da fotografia. Eles achavam que ia aparecer o resultado como numa fotografia, como eles conheciam, eles tinham lá aqueles retratos ovalados. Pra eles era um pouco aquilo, a referência da fotografia. Então eu percebi que eles ficavam muito estáticos sempre quando eu os entrevistava. Aí eu me dei conta que uma das vantagens que eu tinha era fazer uma analogia com a historiografia, como eles eram fotografados na ciência, sempre de perfil. Aí chegou um momento que eles ficavam tão estáticos que eu comecei a tratá-los como esculturas. Então ia lá e antes de começar a falar eu pedia pra que eles ficassem de perfil, de costas pra ter uma sequência e eles curtiam isso, porque eles viam que eu estava.... que havia um afeto, havia uma maneira de filmá-los da melhor maneira, de revelá-los da forma mais bonita possível. Eles são vaidosos existe um amor próprio. Então na medida em que eu me dedicava um tempo, eles gostavam disso, eu percebi. Então começou-se a criar uma feição que isso resulta na tela depois. Por exemplo, eu não sei se eu comentei da índia lavadeira. Havia uma índia, o nome dela era Cândida. Na primeira vez que eu fui lá filmá-los, ela estava com um lenço verde na cabeça e eu fiquei muito impressionado com aquela figura na beira do rio, parecia uma egípcia.

Uma figura mítica ali, com aquele pano. Acontece que ela era cega. Depois eu vim a descobrir que lá eles vivem um drama que se chama cegueira de pescador, que é a reflexão muito violenta da luz na água e que queima a retina conforme o tempo que você fica a beira da água, você corre esse risco se não usar um óculos, alguma coisa que filtre, você pode ficar cego. Então ela era lavadeira e ficou cega diante daquela beleza, um paradoxo absurdo. E aí ela estava lá lavando a roupa na beira do rio cega e usava esse pano verde que era um pulôver, uma coisa verde de frio, mas que ficava ali, da forma como ela colocava, que parecia um turbante. Aí a primeira vez que eu fui lá eu fiquei encantado, anotei isso. Na segunda vez que eu voltei, ela estava sem isso, pra mim foi desesperador, não era a mesma pessoa. Aí que tá. Se eu contar isso pra uma pessoa que tenha uma visão purista do documentário-verdade, ela vai achar um absurdo, que eu estou intervindo, manipulando o real. Aí eu cheguei pra ela antes de filmar e falei: “vem cá, da outra vez que eu estive aqui... a senhora não tem aquele pano verde, eu queria filmar, estava tão bonito”. Aí ela chamou a filha dela: “vai lá e busca na gaveta aquele pano”. Quer dizer, ela sabia qual era, mesmo sendo cega e ela se sentiu super amada então ela colocou e restitui aquela imagem mítica. Então isso, pra mim, tem que ser muito conversado. Eu lembro que os índios chegavam na hora de filmar: “ah, já sei, o senhor quer que tire a camisa, né?”. Eles riam e tiravam a camisa...

Aqui Joel Pizzini pergunta sobre o meu trabalho, eu explico basicamente e ele complementa:

É interessante, eu conheço pouco a teoria, mas eu acho que faz sentido. Eu acho que tem uma amplificação dos sentidos, reconsiderar outras formas. Nesse caso, por exemplo, do Cavalcanti, que eu comecei esse ensaio, começou a se apresentar a falta de material, poucas fontes iconográficas e isso já foi começando a criar um corpo a partir disso, entendeu? O que você encontrar nos próprios filmes. Então, por exemplo, o que me fascina na trajetória dele é a fase experimental, a vanguarda francesa e esse período do documentarismo inglês. Mas eu fui lá nos outros filmes, que são os filmes mais convencionais, estudos de gêneros. Aí comecei um esforço na montagem de selecionar os fragmentos que tem ainda essa marca experimental, mesmo num filme mais tradicional você encontra um átimo ali de uma coisa. Aí você começa a juntar tudo isso... filmes que são acadêmicos começam a revelar outras coisas, outras estranhezas que até escapam o controle do autor. Então vai nascendo um filme que.... eu estou inventando um Alberto Cavalcanti. Eu estou inventando um cara que continuou sendo experimental do meu ponto de vista, dos meus recortes e da minha reconstrução desse universo imagético reelaborado a partir de frames, de insights experimentais que se apresentam distraidamente na obra dele. Porque depois é estranho, ele faz um cinema completamente diferente aprioristicamente, a princípio, do que ele vinha fazendo. Aí é uma coisa a ser estudada, se há um desencanto com o cinema, porque ele teve uma série de dissabores na Vera cruz. Mas aí você não entende o que vai acontecer, mas de repente pesca uma coisa estranha num filme, numa comédia dele que tem um traço amargo que não é comum a uma comédia e desloca aquilo e junta com uma outra coisa e vai produzindo novos sentidos. Então você como as coisas não são... Se eu for ter um olhar conservador, eu vou ficar tentando só reproduzir: “isto é experimental”, “isso não é”, vou começar a categorizar e sublinhar e botar alguém falando corroborando e aí fica uma coisa previsível, né? Você não cria a possibilidade de nenhuma combustão a partir do que ele criou, que é uma obra que pode ser relida, revista de inúmeras perspectivas. E aí tem um perspectivismo nesse sentido, de pensar “isso aqui, esse filme, essa coisa inconclusa, que junta com aquela, isso aqui que se repete”. Aí você vai fazendo uma nova obra retratando a obra.

16) Tem uma coisa que você costuma falar sempre que é a ideia, a possibilidade do filme ser complementarizado. Os seus filmes abririam então espaço para serem complementarizados. E aí eu queria saber como você pensa o seu espectador no momento da criação. Se é uma coisa que é levada em conta e de que forma.

Olha, eu acho que... uma coisa que eu aprendi, levar em conta no sentido de ser gêneros. Até o Carlos Reichenbach falava: “você tem que ser generoso com o espectador”. Esse generoso eu acho que tem uma coisa, por exemplo, no cinema chamado experimental - de invenção, de circunstâncias políticas, por se opor a determinados movimentos - é um cinema mais imperfeito tecnicamente. E às vezes se lixava pelo acabamento por oposição a um tipo de cinema em que o acabamento é ultra valorizado. Só que isso já está datado num contexto histórico. Hoje ser generoso, pra mim, é fazer com que seu filme seja ouvido, que tenha qualidade, que não precisa ser a qualidade higiênica do cinema vigente. Mas sabe? Ser generoso com uma certa clareza, entendimento, coisas que não vão diminuir a voltagem poética experimental, então isso é um cuidado que eu penso. E também de pensar outras formas alternativas de subsidiar o espectador. Então, se eu faço um filme experimental, porque não pensar numa versão pra televisão, que dá outras informações ou estimular a publicação de um livro, ou fazer coisas adicionais que ajudem a pessoa, a pelo menos, se situar melhor ao filme. Eu acho que o filme tem que ser intransigentemente estético, ele não tem que fazer concessão, não pode aceitar muitas... senão ele vai virando um Frankstein, ele vai sendo um produto de uma ilusão consensual e isso eu acho que é sagrado. Eu acho que você ouve, eu ouço, todo mundo, mas tem uma escolha, uma decisão. E aí eu aprendi a pensar no espectador de uma forma paralela, criar condições, trazer outros elementos além filme. Na era do DVD isso é uma coisa incrível, com os extras. Isso eu aprendi muito também com a restauração da obra do Glauber, com os documentários que lançam novas luzes, eu acho que é importante pra quem vai ver *Terra em Transe* hoje imaginar que era aquele período, as forças políticas. Isso é um cuidado que eu tenho. Se agora eu fizer um filme sobre o Cavalcanti, eu vou pensar agora e criar condições pra que tenha uma exposição, uma retrospectiva dele, pensar em coisas paralelas que vão, de algum modo, me tranquilizar pra que o filme não seja um corpo tão estranho e gere tanta intolerância. Eu lembro que na época do *Caramujo-Flor*, quando passou em Brasília as pessoas reagiram com agressividade: “você nem disse quem era o Manoel de Barros, tinha que colocar um letreiro falando do Manoel de Barros”, “foi falta de generosidade com o público”. Lá no Festival de Brasília, as respostas foram terríveis no debate: “que eu tinha que situar o espectador”. E o espectador é muito passivo porque ele é educado pela televisão, ele é consciente, ele tem o controle remoto na mão, então ele controla a situação. (Ontem eu estava vendo a entrevista do Godard em que ele dizia que as pessoas tinham medo da tela grande, porque ela era muito grande, e passaram a gostar da televisão porque a tela é pequena e a imagem fica mais perto de você.) Mas é essa coisa, existe pouca disposição para o estranho, para o inusitado, as coisas precisam estar prontas, mastigadas e saciadas pra você só se apropriar daquilo e ter a sensação imediata.

17) Seus filmes sempre tiveram uma equipe potente. Vemos em 500 Almas aquela fotografia do Mario Carneiro, algo monumental. E é assim também em todos seus trabalhos, com a montagem, o som. Há um trabalho muito profundo de cada um. E eu queria entender um pouco desse processo que você estabelece. Pensando no ponto de vista da abordagem, existe uma cocriação.

É claro que existe. No cinema o diretor é aquele que dá a palavra final, senão tudo era possível, cada um seguiria uma direção, por isso se chama direção. Então há uma

direção a ser tomada, mas existe uma troca e uma afinidade compartilhada o tempo todo, na escolha das pessoas, por isso que eu chamo até de cinema de autores e não de autor. As pessoas veem já com uma contribuição ali muito sensível, o tempo todo. Até o *Abry*, que é um filme de risco absurdo, porque é um filme de acabamento tosco e é um momento de exposição maior... Até o *Abry* existe uma postura minha... depois eu fiquei um pouco mais “relaxado” com a formação das equipes, até por conta da matéria audiovisual digital que mudou muito essa relação. Os outros trabalhos meus eram de tempos muito mais longos e de muito rigor, um rigor no sentido de dedicar-se com um tempo absurdo. Isso, com o tempo, foi ficando relativizado, para o bem e para o mal. Mas eu comecei a trabalhar com mais gente “inexperiente” e que forma crescendo junto comigo também. Então isso foi interessante, a partir de um determinado momento os colaboradores passaram a ser pessoas que estão se formando. Abriu uma perspectiva boa pra mim, de renovação também, de arejamento, de cada projeto permitir um risco na formação da equipe, até porque as outras pessoas já estavam em São Paulo: Carol Zets, o Mario Carneiro, outras pessoa com quem eu vinha trabalhando... Aí começou a surgir uma nova geração. Por exemplo, na fotografia, a Luiz Abramo, tem do ciclo do Mario Carneiro, aí tem atualmente quem faz a trilha, por exemplo, no *Dormente* é Michelle Agnes, que é discípula do Lívio Tragtenberg. Eu comecei a trabalhar com outras pessoas incorporando mais as possibilidades do digital, com acabamentos não tão “primorosos” como na película em 35, que era uma outra coisa, que às vezes eu sinto uma certa saudade, tenho vontade de tentar mesclar um pouco mais. Essa relação entre pessoas com quem eu sempre vim trabalhando com outras... No *Mr Sganzerla*, são dois montadores mais jovens, mas de uma cultura cinematográfica importante. O filme resultou e teve um acabamento. *Olho Nu* eu recorri já a uma consultoria da Idê Lacrete e do Ricardo Miranda com dois novos jovens montadores. Aí teve a necessidade de um equilíbrio... Porque aí tem uma certa.... o *Olho Nu*, por exemplo, existe uma expectativa de um diálogo com o público, é um filme que vai circular, imagino, pela figura do Ney. Então eu tive que encontrar um jeito, do mesmo jeito que eu tinha que construir uma linguagem sintonizada com a sensibilidade contemporânea ligada ao universo pop da música e ao mesmo tempo um olhar mais cuidadoso em relação ao tempo e não se render a uma coisa circunstancial. Então eu acho que o filme traduz essa busca desse equilíbrio delicado entre tradição e uma coisa que assimile linguagens contemporâneas. Então eu acho que esse filme vai ser um divisor pra mim porque é uma incógnita, eu não sei como ele vai repercutir quando for lançado. Em relação a quem acompanhou um trabalho mais intransigente autoral e o público que está esperando um filme revelador sobre a figura do Ney. Vai ser uma equação desafiadora pra mim. Ao mesmo tempo eu já estou voltando a outros experimentos, se chama CAV, sobre as experiências do Cavalcanti que estou retomando, tem uma série de outros projetos que estão aí engatilhados. E em todos eu sou muito assim... por exemplo, o *Dormente* eu fiz logo depois dos trabalhos de restauração, porque eu senti necessidade de fazer algo mais descompromissados, de figuras históricas nacionais que ficam povoando meu sono excessivamente. Aí então de repente, o *Dormente* é um filme transitório e desconcertante. Eu sinto necessidades, às vezes, de expressar coisas mais descompromissadas num certo sentido.