UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUACAO EM SOCIOLOGIA

PAULO CESAR ALMEIDA SCARPA

CINEMA E REALISMO: FREDERICK WISEMAN

VERSÃO CORRIGIDA
(exemplar original disponível no
CAPH/FFLCH)

SÃO PAULO
2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

CINEMA E REALISMO: FREDERICK WISEMAN

PAULO CESAR ALMEIDA SCARPA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção de título de doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Roberto Arruda de Menezes

VERSÃO CORRIGIDA
(exemplar original disponível no CAPH/FFLCH)

De acordo

Prof. Dr. Paulo Menezes

SÃO PAULO

2012

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Menezes pela sua atenciosa e paciente orientação como também pelas suas fundamentais contribuições para a formulação das ideias que vieram a compor este trabalho.

Agradeço as professoras Maria Helena Oliva Augusto e Marina Soler Jorge, membros da banca de qualificação, pelas suas importantes e cruciais contribuições através de uma rica leitura do meu trabalho naquele momento.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela bolsa concedida durante os quatro anos de trabalho, possibilitando assim uma dedicação integral a este trabalho, que se mostrou indispensável para um rico trajeto intelectual durante este período.

Agradeço também os colegas do grupo de estudos do Professor Paulo Menezes que, durante as nossas reuniões nesses últimos quatro anos, possibilitaram um rico e constante debate intelectual. Essas pessoas foram: Anderson Trevisan, Flavia Brites Martins, Jefferson Gomes, Lilian Victorino, Michel Nasser Mustafa, Michele Nori Perusso, Michelle Urcci, Natália F. Bonaldi e Túlio Rossi.

Agradeço a minha mãe e meu irmão pelo enorme apoio durante todo o árduo processo que é a escrita de uma tese de doutorado.

Por fim, agradeço a Bruna, pela sua paciência, carinho e amor durante estes longos anos de trabalho. Esta tese não teria sido feita sem sua inestimável ajuda.

CINEMA E REALISMO: FREDERICK WISEMAN

Resumo

O presente trabalho investiga, a partir da sociologia do cinema, uma seleção de filmes documentais do cineasta americano Frederick Wiseman (1930-). Trata-se de um documentarista com grande importância para o que ficou conhecido como cinema direto ou *cinema vérité*, uma corrente cinematográfica que, através de determinados artifícios formais – ausência de narração, entrevistas ou intertítulos –, causa uma forte impressão de realismo. Com isso, pretendi não apenas melhor compreender a produção deste cineasta como também refletir sobre algumas das construções narrativas presentes em seus filmes e, a partir disso, sobre algumas das relações entre cinema e realismo. Buscando trazer para a discussão este diretor pouco comentado na literatura brasileira, analisei aqui oito de seus filmes, distribuídos em três blocos temáticos: hospitais, exército e lazer. A análise se deu através de uma sociologia do cinema que compreende que a análise deve partir do próprio filme, compreendendo-o enquanto obra e enquanto a principal fonte de informação. No caso deste trabalho, a maneira pela qual Wiseman construiu imagens e narrativas ao longo de sua filmografia é interpretada enquanto uma resposta a uma das questões que permeia o cinema documental, qual seja, de como retratar e detalhar o real. Tendo isso em mente, podemos dizer que a câmera observadora não apenas observa. Ela narra, ela fala e ela argumenta.

Palavras-chave: sociologia do cinema; documentário; cinema direto; realismo; Frederick Wiseman.

Abstract

In this thesis I investigate, by means of a sociology of cinema, a selection of films by the American filmmaker Frederick Wiseman (1930-). Being a documentary filmmaker of great importance for what became known as direct cinema or *cinema vérité*, a cinematographic trend that, by means of certain formal devices – the absence of voice-overs, interviews of inter-titles – leads to a strong impression of realism. Thereby, I intended to not only better comprehend Wiseman's production as well as some considerations on the narrative constructions in his films, but also to consider some of the relations between cinema and realism. While I aim to bring forth a debate regarding this rarely discussed director within the Brazilian literature, I here analyze eight of his films, divided in three different themed topics: hospitals, military and leisure. The analysis was done by means of a sociology of cinema, which understands that the investigation must begin with the film itself, understanding it as a piece of work and as the main source of information. In this thesis, the manner by which Wiseman crafted images and narrative over the course of his filmography is seen as an answer to one of the questions that permeates documentary cinema, namely, on how to depict and detail reality. With this in mind, we can say that the observational camera does not merely observe. It narrates, it speaks and it argues.

Keywords: sociology of cinema; documentary; direct cinema; realism; Frederick Wiseman.

SUMÁRIO

Introdução	7
Capítulo 1 – Hospitais.....	26
1.1 – Tropic of Cancer (1967).....	26
1.2 – Hospital (1970).....	53
1.3 – Near Death (1989).....	76
Capítulo 2 – Exército	111
2.1 - Basic Training (1971)	111
2.2 – Manoeuvre (1979).....	141
2.3 – Missile (1987)	164
Capítulo 3 – Lazer.....	194
3.1 – Zoo (1993).....	194
3.2 – Racetrack (1985)	225
Conclusão.....	250
Referências Bibliográficas	270
Filmografia Principal	279
Filmografia de Apoio.....	280

Introdução

Este trabalho pretende, em sua proposta mais ampla, discutir a relação entre cinema documental e realismo. Dito isso, de forma mais específica, trabalhei aqui com uma seleta filmografia do diretor americano Frederick Wiseman, organizando esta seleção de seus filmes em três blocos temáticos distintos. Durante sua carreira, Wiseman dirigiu um total de 39 filmes longas-metragens, sendo que 37 destes são documentários. Seu mais recente filme está sendo lançado mundialmente no momento de finalização deste trabalho. Com o título de *Crazy Horse* (2011) o filme lida com os bastidores do famoso clube francês, bem como a companhia de dança burlesca do mesmo nome – fundada em 1951 – na cidade de Paris.

A minha escolha pelo cinema de Wiseman merece algumas palavras. Em primeiro lugar, Wiseman é um dos grandes nomes frequentemente associados ao chamado Cinema Direto, uma tendência cinematográfica de grande importância para o cinema documental, em especial no que se refere à dimensão da discussão sobre realismo e conhecimento do real pelo cinema. Além disso, a obra de Frederick Wiseman, apesar de sua grande importância e influência, é bastante rara e pouco assistida no Brasil. Devido a essa limitada presença de sua filmografia em território nacional, acredito ser essa uma das principais razões da raridade de trabalhos ou artigos acadêmicos sobre o cinema documental de Wiseman no país¹.

Cabem aqui algumas breves notas biográficas sobre Wiseman. Embora existam informações biográficas sobre o diretor tanto em alguns (dos poucos) livros sobre sua carreira, bem como informações disponíveis *online*, usarei aqui como base uma breve autobiografia do diretor, publicada enquanto parte de uma compilação de ensaios sobre sua filmografia, lançado pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) em 2010. Como o próprio diretor afirma:

¹ Segundo pesquisa feita no banco de dissertações e teses da Capes, não consta nenhuma dissertação ou tese sobre Frederick Wiseman. Há, no entanto, uma dissertação de mestrado, (MENEZES, 2001), da UFRJ, na área de comunicação social, a respeito da influência do Cinema Direto de Robert Drew e do Cinema Vérité de Jean Rouch, no cinema documental brasileiro de Eduardo Coutinho e de João Moreira Sales. Além disso, há, mais recentemente, o mestrado de Jefferson Gomes Teixeira Guedes, intitulado “Formas de produção da ‘Realidade’ no modo de representação observacional: uma análise do cinema direto norte-americano dos anos 1960 e de filmes brasileiros dos anos 2000”. Já uma busca do banco de dados da SCIELO não consta nenhum artigo sobre Wiseman ou ainda sobre Cinema Direto.

não gosto de escrever sobre mim mesmo, nem sobre meus filmes. Não tenho certeza que entendo meus filmes e sei que não entendo a mim mesmo [...] neste ensaio tentarei oferecer alguma história pessoal que pode ou não estar relacionado à minha carreira enquanto um cineasta seguido de breves comentários do que estava envolvido ao conseguir permissão para pesquisar, filmar, financiar e divulgar um filme².

Com isso, reforço aqui que esta breve biografia e comentários sobre a vida de Wiseman não tem enquanto finalidade encontrar uma causalidade ou uma gênese entre sua obra e sua vida. Pretende-se aqui apenas contextualizar o leitor não familiarizado com a vida e obra do diretor.

Frederick Wiseman nasceu no dia primeiro de janeiro 1930 na cidade de Boston, no estado de Massachusetts, sendo filho de um advogado e, em suas palavras, de uma atriz frustrada³. O diretor começou sua carreira na área jurídica, tendo frequentado o curso de direito da universidade de Yale que, segundo ele mesmo, teria sido uma forma encontrada para escapar ao serviço militar e ter que combater na Guerra da Coreia e não por uma vocação pela área⁴. No momento em que finalizou seu curso de direito o exército ainda recrutou Wiseman – apesar da Guerra da Coreia já ter terminado – quando então teve que passar pelo processo de treinamento militar básico (um de seus filmes analisados neste trabalho será justamente *Basic Training*, que lida com o processo de treinamento militar básico para combate). Como o diretor mesmo afirma, no ano de 1956 era possível sair do exército com três meses de antecedência se você estivesse matriculado em alguma universidade. Com isso Wiseman se inscreve no curso de direito na Faculdade de Direito da Sorbonne em Paris. Vale notar que o diretor reforça em seu texto o seu pouco interesse por esta área de conhecimento, tendo passado a maior parte de sua estadia na França frequentando teatros, bem como tendo suas primeiras experiências com uma câmera ao filmar sua esposa em suas atividades cotidianas. Na sua volta aos EUA, em 1961 (21 meses depois de sua ida à Paris), Wiseman consegue uma posição de professor de medicina legal na *Boston University of Law*. Durante esse seu curso era comum ele organizar visitas com seus estudantes para presídios psiquiátricos, entre eles o MCI *Bridgewater*, a mesma instituição

² Wiseman, Frederick. A Sketch of a Life. In: Siegel, Joshua; Navacelle, Marie-Christine (orgs.). *Frederick Wiseman*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2010, p. 20.

³ Wiseman, Frederick, op. cit., p. 21.

⁴ Wiseman, Frederick, op. cit., p. 23.

que filmaria alguns anos depois em seu filme de estreia enquanto diretor: *Titicut Follies* (1967).

A sua primeira experiência com o universo do cinema ocorre antes de *Titicut Follies* e será enquanto produtor que ele adentra o universo de criação cinematográfica. Em 1963 Wiseman compra os direitos cinematográficos do romance *The Cool World* (Warren Miller, 1959). Não tendo experiência e não se sentindo capaz de ele mesmo dirigir o filme, contrata a diretora Shirley Clarke para assumir esse cargo (cujo filme de 1961, *The Connection* havia se tornado um favorito entre o público *beatnik*) enquanto Wiseman assumiria o papel de produtor. Será apenas em 1964 que Wiseman tem a ideia de fazer um filme sobre a *MCI Bridgewater*. A quase totalidade dos primeiros filmes documentais que usavam som sincronizado, que mais tarde viriam a ser englobados pelo termo “Cinema Direto” – ou ainda, dependendo da definição, “*Cinema Vérité*” – tinha enquanto foco uma pessoa, geralmente uma celebridade, político ou estrela de *rock*. Wiseman comenta esta peculiaridade no nascimento deste formato cinematográfico e diz:

Meus filmes são sobre instituições, o local é a estrela. Eu não tenho uma definição precisa de ‘instituição’ exceto de ser um local que tem existido por algum tempo, com limites geográficos mais menos circunscritos e onde se imagina que os funcionários estão tentando fazer um bom trabalho [...] o que ocorre dentro desses limites está apto de ser incluso no filme. Lá fora é outro filme. Eu tinha a ideia de fazer uma série institucional enquanto filmava *Titicut Follies*. Parecia-me uma progressão natural de sair de uma prisão psiquiátrica para uma escola secundária. Deste então, eu fiz trinta e seis filmes sobre instituições. O efeito acumulativo é tentar fornecer um retrato impressionista, obviamente incompleto, de alguns aspectos da vida americana contemporânea tal como refletido por instituições importantes para o funcionamento da sociedade americana⁵.

No que se refere aos filmes aqui selecionados, a divisão do trabalho é feita em três capítulos que se referem a diferentes blocos temáticos. No primeiro deles juntei três filmes do diretor que lidam com instituições médicas, sendo um deles, *Titicut Follies*, que lida com uma instituição voltada para presos psiquiátricos, sendo, portanto, uma instituição híbrida entre o hospital e a prisão. *Titicut Follies*, apesar de ser o primeiro filme de Wiseman, realizado há 45 anos, ainda permanece enquanto um dos mais conhecidos e comentados

⁵ Wiseman, Frederick, op. cit., p. 28.

filmes do diretor. Um exemplo disso é um livro lançado pelos autores Thomas Benson e Carolyn Anderson que é dedicado exclusivamente ao filme, focando apenas o longo e complexo processo legal no qual o filme ficou envolto por quase três décadas⁶. Apenas em 1991 foi permitido que o filme fosse assistido pelo público geral e a primeira exibição pública de *Titicut Follies* ocorreu na rede de televisão americana PBS.

Durante décadas a única maneira de assistir os filmes do diretor seria através de exibições televisivas de seus trabalhos, justamente na rede PBS (*Public Broadcasting Service*), que transmitiu todos os seus filmes ao longo de sua carreira. A partir de 2007 seus filmes ficaram disponíveis para compra em DVD, a partir de sua própria distribuidora chamada *Zipporah Films*. A PBS também serviu enquanto financiadora parcial do diretor, demonstrando assim uma tendência em sua carreira de obtenção de financiamento através de redes de televisão públicas nos EUA. Já o seu primeiro filme, *Titicut Follies*, foi financiado pelo seu próprio dinheiro além de um acordo com um laboratório em Nova Iorque (chamado DuArt) com o qual Wiseman prometeu pagá-los apenas seis anos depois dos serviços realizados. Foi apenas a partir de seu terceiro filme, *Law and Order* (1969) que seus filmes foram (parcialmente) financiados pela PBS. Como ele mesmo afirma em uma entrevista, sempre enfrentou grande dificuldade em conseguir verba para os filmes, havendo apenas um período de exceção, entre 1971 e 1981 no qual a rede de televisão pública WNET recebeu verbas da Fundação Ford que foram então direcionadas ao diretor⁷. Após 1981, o diretor afirma que o financiamento veio de distintas instituições (bem como de seu próprio bolso) tais como a já mencionada PBS, Fundação Ford, Fundação MacArthur, *Diamond Foundantion*, *The National Endowment for the Arts*, *The National Endowment for the Humanities* e, ocasionalmente, BBC e Canal 4 na Inglaterra e Canal Plus, ARTE, *Planète* e *Centre National di Cinéma* na França. Seu mais recente filme, *Crazy Horse*, foi o seu primeiro trabalho filmado com o uso de câmeras digitais e, segundo o próprio diretor, o motivo se deu justamente pela escassez de verbas⁸.

6 *Titicut Follies* foi o único filme Americano da história a ser banido por razões não relacionados à obscenidade ou segurança nacional. Após o Estado de Massachusetts processar os responsáveis pelo filme, a corte decidiu que o filme seria uma invasão de privacidade dos internos, proibindo assim a sua circulação. Para mais sobre o assunto, ver: Anderson, Carolyn; Benson, Thomas. *Documentary Dilemmas; Frederick Wiseman's Titicut Follies*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

⁷ Scott, Daniel James. *An Interview with Frederick Wiseman*. Disponível via URL em: <http://www.filmmakermagazine.com/news/2012/01/an-interview-with-frederick-wiseman/> acessado em 12/02/2012.

⁸ Scott, Daniel James, op. cit., acessado em 12/02/2012.

No que se refere ao processo de produção e de filmagem, há também alguns interessantes comentários de Wiseman sobre este processo. Uma vez que o financiamento é resolvido, o seu próximo passo é então conseguir a permissão para poder filmar a instituição escolhida. O diretor afirma que nunca teve grandes dificuldades em conseguir tal acesso – com exceção de *Titicut Follies*, cujo procedimento levou mais de um ano e é minuciosamente detalhado no livro de Benson e Anderson – e que seu método se resume a mandar uma carta ao responsável pela instituição em que detalha o tamanho da equipe (sempre composta por apenas três pessoas), o tempo estimado de filmagem e uma carta que afirma que Wiseman detém todo o controle editorial das filmagens, além de demandar acesso completo à instituição e de afirmar que, caso alguém não queira ser fotografado ou gravado, tal decisão será respeitada. No que se refere a esse ponto, Wiseman ainda afirma que não pede consentimentos por escrito daqueles que aparecem em seus filmes, preferindo o método de filmar tais acordos. Este é um complexo tema ético e que será trabalhando durante as análises de alguns desses filmes. Infelizmente nenhuma dessas filmagens dos consentimentos estão disponíveis ao público, tornando ainda mais complexas as dimensões éticas por trás deste método.

O momento de edição é um dos mais relevantes quando se pretende discutir os filmes de Wiseman e o diretor oferece um detalhamento maior deste processo em seu texto. Antes de chegar à sala de edição, o processo de pesquisa e filmagem é também exposto em seu artigo. Wiseman afirma que visita a instituição a ser filmada apenas um ou dois dias anteriores das filmagens se iniciarem. Não há uma pesquisa prévia feita sobre o local. Como ele mesmo afirma:

A filmagem do filme é a pesquisa. [...] Eu tento abordar a filmagem com uma cabeça clara, porém vazia, vazia de qualquer bagagem ideológica que poderia ser usada para prover uma explicação do que estou observado. Será apenas na edição que eu descubro os temas e a estrutura do filme. Gosto de pensar que o filme editado é um relatório do que eu aprendi ao invés da imposição de um ponto de vista preconcebido sobre a experiência⁹.

⁹ Wiseman, Frederick. *A Sketch of a Life*. In: *SIEGEL, Joshua; NAVACELLE, Marie-Christine* (orgs.). *Frederick Wiseman*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2010, p. 30.

Wiseman é responsável pela edição em todos seus filmes. Isso faz mais sentido ainda uma vez que, segundo a exposição de seu método, será apenas na sala de edição que ele organizará a estrutura discursiva de seu filme. Se o tempo de filmagem pode levar de quatro a doze semanas, o tempo usado para edição leva em torno de seis a oito meses¹⁰, demonstrando assim o *status* que esse processo tem para Wiseman. Como ele mesmo afirma, sua tentativa é recriar de forma “justa”¹¹ a ordem dos acontecimentos. Com essa afirmação, Wiseman quer dizer que, por mais que uma sequência filmada tenha durado uma hora, ao transformá-la em oito minutos, afirma nunca mudar a ordem dos acontecimentos. Nesse sentido Wiseman afirma que sim, cria uma ficção no sentido “que cria a ilusão, por mais momentânea que seja, mas que a situação originalmente ocorreu da maneira em que foi usada no filme final”¹². A estrutura final do filme apenas será realizada no fim deste processo de edição, quando as cenas consideradas utilizáveis forem todas condensadas. Dentro da estrutura, a ordem dos eventos pode variar (ou seja, o filme pode começar com uma cena filmada no décimo terceiro dia e terminar com uma cena filmada no terceiro dia). Mas, no interior de cada sequência (ou cena), a ordem dos eventos, segundo Wiseman, nunca é modificada. A organização destas sequências na versão final do filme servirá então para criar a estrutura do filme, estrutura essa que é pensada de forma a:

melhor representar os temas, ideias e caracterizações que encontrei durante as filmagens. A principal parte do meu trabalho enquanto editor é tentar pensar o significado das sequências individualmente e daí, as implicações em organizá-las em uma ordem particular que funciona em uma estrutura dramática¹³.

No primeiro bloco deste trabalho, dedicado ao tema de instituições médicas, além de *Titicut Follies*, analiso ainda os filmes *Hospital* (1970) e *Near Death* (1989). Apesar da semelhança temática entre *Near Death* e os outros dois filmes presentes no capítulo, há uma distância temporal significativa entre eles o que implicará em marcantes diferenças narrativas e discursivas. Não apenas o tom denunciativo presente em *Titicut Follies* estará, se não ausente, bastante diluído em *Near Death*, como também será possível perceber significativas

¹⁰ Wiseman, Frederick, op. cit., p. 37.

¹¹ Wiseman, Frederick, op. cit., p. 37.

¹² Wiseman, Frederick, op. cit., p. 37.

¹³ Wiseman, Frederick, op. cit., p. 38.

diferenças na estrutura fílmica – a começar pelo tempo de duração, 84 minutos tanto em *Titicut Follies* quanto em *Hospital*, quando comparados com os 358 minutos de *Near Death*.

O segundo bloco deste trabalho terá a dimensão de instituições militares enquanto foco temático. Os três filmes aqui analisados não são uma apresentação exaustiva do tema tal como tratado por Wiseman, e ainda poderíamos citar *Canal Zone* (1977) e *Sinai Field Mission* (1978) enquanto outros dois filmes do diretor que também lidam com o universo do exército americano. Neste bloco continua-se a explorar diferentes períodos de produção do diretor ao mesmo tempo em que um tema central buscar criar uma unidade temática ao capítulo. Neste caso, os filmes analisados são: *Basic Training* (1971), *Manoeuvre* (1979) e *Missile* (1987).

Por fim, um bloco temático final com dois filmes apresentará o tema do lazer. Neste caso, os dois filmes analisados são *Zoo* (1993) e *Racetrack* (1985). Cabe já notar aqui uma peculiaridade nos filmes de espaços de lazer na filmografia de Wiseman, frequentemente atrelados à relação entre seres humanos e animais. Enquanto que no primeiro filme analisado o espectador é apresentado ao cotidiano institucional de um zoológico, no segundo veem-se os diversos processos institucionais necessários para a manutenção de uma pista de corridas de cavalos no parque Belmont, no estado de Nova Iorque.

Houve nesse trabalho uma preocupação em abordar alguns clássicos do diretor, filmes que tiveram um grande debate tanto no período de lançamento – tal como o controverso *Titicut Follies*, ou ainda filmes como *Basic Training* ou *Near Death* – como também filmes pouco comentados ou analisados pela crítica cinematográfica ou pelo universo acadêmico internacional, tal como *Missile* ou *Racetrack*. Essa estrutura foi assim pensada por algumas razões. Em primeiro lugar, devido à situação de que a filmografia Wiseman é pouco conhecida do público brasileiro, acredito que uma discussão dos seus clássicos seja então necessária. Dito isso, alguns clássicos foram deixados de lado (como, por exemplo, *High School* de 1968) em detrimento de um interesse por uma temática pouco ou quase nada explorado pela literatura internacional sobre o diretor: o lazer. Os dois filmes aqui analisados nessa linha temática pretendem assim lançar algumas questões iniciais sobre este universo na carreira de Wiseman. Dito isso, poderíamos ainda considerar uma análise de *Racetrack* em conjunto com *Meat* (1976). Poderíamos ainda pensar uma comparação entre *Zoo* e *Primate*

(1974). Tal é o caminho analítico proposto, por exemplo, por Barry Keith Grant¹⁴, que cria um bloco temático dentro da filmografia de Wiseman que buscar problematizar a discussão do diretor sobre os animais. Isso mostra a riqueza temática do diretor, mas, mais importante ainda, mostra como a construção de um objeto é realizada pelo pesquisador, e não pela realidade externa. Dito isso, vale lembrar que as escolhas aqui realizadas não pretendem serem exaustivas das discussões possíveis no que se refere à filmografia de Frederick Wiseman.

Desde seu primeiro filme, *Titicut Follies*, Wiseman se utiliza de algumas características formais que permanecerão durante seus 45 anos de carreira. Em primeiro lugar, em seus filmes nunca haverá uma narração, uma voz em *off* que orienta e localiza o espectador frente as imagens que assiste. Além disso, estará ausente o uso de entrevistas e (com algumas poucas exceções) o uso de trilha sonora. O uso de intertítulos será raro (apenas um dos filmes aqui analisados se utilizara desta estratégia narrativa), assim como simulações ou ainda, recriações atuadas de eventos reais. Outra característica é que a fala dos atores sociais nunca é dirigida à câmera, ou seja, os personagens interagem apenas entre si e nunca diretamente com o cineasta ou com a câmera (e, conseqüentemente, não interagem diretamente com o público).

Para melhor localizarmos estas estratégias formais vale aqui lembrar a tipologia de Bill Nichols sobre os diferentes documentários. Segundo Nichols, haveria seis modos de representação que estruturam a maioria dos filmes documentais: expositivo, observacional, interativo, reflexivo¹⁵, poético e performático¹⁶.

O modo expositivo seria aquele encontrado desde os primeiros filmes documentais, tal como nos filmes de Robert J Flaherty e John Grierson, permanecendo até hoje enquanto umas das formas mais comuns do documentário. Marcados por uma narrativa ao fundo, que Nichols denomina de a “voz de Deus”, este modo se dirige ao espectador através de vozes que avançam uma argumentação. Filmes como *Night Mail* (1936), *The Battle of San Pietro* (1945) e *Victory at Sea* (1952) que utilizam uma narração estilo “voz de Deus” seriam alguns dos exemplos mencionados por Nichols. As reportagens jornalísticas televisivas também poderiam ser consideradas como parte deste modo uma vez que temos um comentário falado,

¹⁴ Grant, Barry Keith. *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*. Champaign: University of Illinois Press, 1992, pp 104-132.

¹⁵ Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

¹⁶ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

direcionado ao espectador, no qual as imagens servem como ilustração ao argumento. Sendo assim, o processo de edição no modo expositivo serviria mais para estabelecer e manter uma continuidade retórica do que uma continuidade temporal ou espacial.

No que se refere ao modo interativo, Nichols afirma enquanto sendo melhor representado por diretores como Jean Rouch, Emile De Antonio, Connie Field, entre outros. Este modo teria como uma de suas premissas básicas a de deixar a perspectiva do cineasta mais evidente, buscando assim se relacionar com os indivíduos mais diretamente. Técnicas intervencionistas e estilos próprios de entrevistas surgiram, permitindo ao cineasta uma participação mais ativa nos eventos registrados. O cineasta aqui também frequentemente recorria a testemunhas e especialistas para recontar eventos passados. Elimina-se então a “voz de Deus” e as simulações atuadas em estúdio para dar lugar a estas testemunhas, para seus relatos.

O modo reflexivo, representado por Dziga Vertov, Jill Godmilow, Raul Ruiz, entre outros, nasceu do desejo de tornar as próprias convenções de representações mais aparentes e desafiar a própria impressão de realidade que os outros três modos normalmente conduziam sem problematizar. É o mais autoconsciente dos modos, segundo Nichols, ao utilizar vários dos artifícios dos outros documentários, mas os colocando à margem, para que a atenção do espectador fique no dispositivo, no truque e no efeito.

O modo poético “sacrifica as convenções da continuidade na edição e a consequente sensação de um espaço e tempo muito específico para explorar associações e padrões que envolvem ritmos e justaposições espaciais”¹⁷. Com isso, o modo poético prioriza a organização formal do filme, não se preocupando assim em desenvolver os atores sociais envolvidos num determinado local ou argumentos históricos. Com isso, embora seja possível a presença de uma narração, ele muito se difere em modo expositivo no momento em que tal narração não tem a função de desenvolver um argumento específico. Este modo, como diz Nichols “realça a ambiência, tom e emoção muito mais do que demonstrações de conhecimento ou tentativas de persuasão”¹⁸

Em relação ao modo performático, Nichols afirma que neste caso o cineasta tende a explorar a sua própria subjetividade e memória pessoal na hora de desenvolver a narrativa ao invés de se basear em rígidas construções históricas. Sendo assim, muitas vezes o filme

¹⁷ Nichols, Bill, op. cit., p. 102.

¹⁸ Nichols, Bill, op. cit., p. 103.

performático toma ares de uma espécie de diário. Este modo teve seu maior desenvolvimento após a década de 1980 e, com a força do movimento feminista no período, reforça-se a ideia de que a experiência pessoal carrega consigo implicações políticas. Não por acaso, uma larga parte dos filmes performáticos que Nichols cita lidam com a temática GLS durante a década de 1980, no qual cineastas buscavam explorar suas vidas pessoais e suas experiências específicas. Com diz Nichols: “documentários performáticos dirigem-se a nós primordialmente de forma emotiva e expressiva, ao invés de nos aportar o mundo concreto que compartilhamos”¹⁹. Com isso, o filme performático convida o espectador à sensação de experimentar a dinâmica subjetiva do cineasta frente alguma determinada faceta de sua vida.

O modo que nos interessa mais para este trabalho, no entanto, é o modo observacional. Este modo é o no qual se insere o Cinema Direto americano, bem como o cinema de Frederick Wiseman. Documentários observacionais são também chamados de “Cinema Direto” como, por exemplo, em Erik Barnouw²⁰ ou de *Cinema Vérité*, como em Stephen Mamber²¹. Barnouw prefere reservar o termo *Cinema Vérité* para pensar o cinema de Jean Rouch. Desta forma, em certos casos, os termos Cinema Direto e *Cinema Vérité* podem aparecer como sinônimos, enquanto que outros autores veem aí dois modos bastante distintos. Nichols decide então por não usar nenhum dos dois termos e fincar definições próprias, mais descritivas, tal como o termo “modo observacional”. Este modo também é muitas vezes chamado de “*fly on the wall*”, ou seja, mosca na parede, como se o cineasta (e o espectador) fosse uma mosca, não envolvida com a situação demonstrada, apenas observando o decorrer da ação. Seja qual for a definição, já podemos perceber que um dos elementos centrais do Cinema Direto é a habilidade do cineasta de ser o menos intrusivo possível. Em outras palavras e em síntese, o modo observacional enfatiza a dimensão da não intervenção do cineasta, uma busca por sua invisibilidade.

Bem diferente do uso de edição no modo expositivo, o modo observacional depende da edição para criar uma sensação de “vivido” ou de tempo real. Ao invés de uma organização em torno da solução de um problema (como é o caso do documentário expositivo) ou da reconstrução histórica de algum evento passado, o documentário observacional, devido a suas limitações, trata de assuntos, experiências e fenômenos contemporâneos. A ausência de qualquer comentário ou narração, além da proibição do uso

¹⁹ Nichols, Bill, op. cit., p. 132.

²⁰ Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

²¹ Mamber, Stephen. *Cinema Vérité in America*. Cambridge: MIT press, 1976.

de imagens para fins ilustrativos e generalizantes, acaba por estimular que a ação se volte para indivíduos dentro de formações sociais específicas, tal como a família, comunidades locais, uma única instituição ou algum aspecto dela. Esta peculiaridade pode também ser notada no caso de Frederick Wiseman, que tem como um de seus grandes temas a relação entre a instituição e os atores sociais que a perpassam.

Haveria ainda, segundo Nichols, em muitos momentos do documentário observacional, um sentido de exaustão de que tudo (ou quase tudo) sobre aquele assunto foi tratado. Esta sensação (tal como sentida em um filme como *Near Death* de Frederick Wiseman) deriva não apenas da habilidade do cineasta de registrar certos momentos chaves, mas também (e principalmente) de incluir momentos representativos do tempo vivido, ao invés do tempo de enredo (este último marcado pela lógica de causa e efeito narrativo). Este tempo vivido, um tempo aparentemente “morto” na narrativa – e frequentemente ignorado no cinema –, cumpre uma função primordial neste espaço no qual nada de “significativo” ocorre, mas o ritmo da vida diária se instaura. Por isso temos esta *sensação* de um acesso livre e não mediado à realidade. Temos a *sensação* de estarmos numa posição de espectador ideal, de uma “mosca na parede”, vendo o mundo se desenrolar em nossa frente, não mediado e não “contaminado” pelo cineasta. Como afirma Elizabeth Cowie:

no documentário uma peça chave para tal identificação tem sido a câmera ‘excursionista’, que dá ao espectador a sensação de ser um observador, de ‘ver por si mesmo’, e daí o termo documentário direto ou observacional²².

Cabem aqui algumas breves palavras a respeito do debate teórico em torno das relações entre cinema e realismo e, mais especificamente, sobre cinema documental.

De acordo com Merleau-Ponty²³, haveria uma dimensão de realismo *inerente* ao cinema: os intérpretes devem atuar com naturalidade, a direção deve ser a mais verossímil dentro das possibilidades, em suma, o cinema (diferente do teatro ou da literatura) *deve* se parecer com a realidade que retrata. A estilização excessiva é geralmente vista como destoante no cinema, mesmo em situações e enredos absurdos. A evolução da tecnologia para efeitos especiais na grande produção cinematográfica parece apontar para esta dimensão, ou

²² Cowie, Elizabeth. The spectacle of actuality. In: Renov, Michael; Gaines, Jane M (ed). *Collecting Visible Evidence*. Minnesota. University of Minnesota press, 1999, p. 29.

²³ Merleau-Ponty, Maurice. O cinema e nova psicologia. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983, pp.103-117.

seja, enredos e histórias absurdas tornam-se plausíveis, ou seja, *realistas*, através de artifícios tecnológicos e técnicos. Um filme pode ser rejeitado pelo público e crítica meramente baseado em seus efeitos especiais, ou seja, em sua capacidade – ou incapacidade – de recriar o real (mesmo um “real inexistente”, como seria o caso, por exemplo, da ficção científica).

Ainda segundo a discussão de Merleau-Ponty, o autor afirma que um filme não pode ser analisado como sendo uma mera soma de imagens, mas sim como uma *forma* temporal própria. O autor cita o exemplo da experiência de Lev Kulechov que projetou para um público um grande plano de um ator, Mosjúquin, com uma expressão facial apática e indiferente. A imagem era precedida, em princípio, de um prato de sopa, em seguida, de uma jovem morta em um caixão e, finalmente, antecedida por uma criança brincando com um ursinho de pelúcia. Teríamos a impressão, portanto, que ator olhava o prato de sopa, a jovem morta e, por último, a criança. O público, na experiência, relatava que o ator olhava o prato com um ar pensativo, a jovem com tristeza e a criança com um sorriso radiante, ficando surpreendido pela variedade de expressões que aquele ator conseguia fazer. Na verdade, a *mesma* tomada do rosto de Mosjúquin havia sido utilizada nas três vezes e era flagrantemente inexpressiva. Como afirma o próprio autor: “O sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e a sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados”²⁴.

Desta forma, segundo Merleau-Ponty, haveria um ritmo (ou métrica) propriamente cinematográfico. Esta lógica de um “ritmo do cinema” poderia ser igualmente aplicada ao som. Assim, o som no cinema não seria a simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, mas comportaria uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar.

No que se refere ao som no cinema, a primeira coisa que pensamos é a fala, elemento fundamental ao filme. Segundo Merleau-Ponty haveria três tipos de diálogos no filme. Em primeiro lugar, o diálogo expositivo, destinado a fazer conhecer as circunstâncias da ação dramática. Em segundo, o tom do diálogo, que nos fornece a inflexão de cada personagem. Por último haveria o diálogo cênico, que apresenta o debate e a confrontação dos personagens. Este seria o principal uso de diálogo no cinema. Como o diretor e o roteirista devem escolher quando colocar os diálogos (sem falar em quais *devem ser* os diálogos), “a

²⁴ Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., p. 111.

divisão entre silêncios e diálogos constitui, então, à margem da métrica visual e sonora, uma métrica mais complexa que sobrepõe suas exigências às daquelas das duas primeiras”²⁵.

O mesmo poderia ser dito da música. Muitas vezes a música no filme é usada para expressar o que um personagem sente e assim, não apenas reforça o sentimento do personagem, mas nos coloca numa situação mais provável de identificação com ele.

Dentro do universo do cinema, esta discussão a respeito do realismo está ainda mais presente no terreno do cinema documental. As técnicas cinematográficas e seus usos (como o uso do som, descrito acima) devem ser pensados para um uso distinto no documentário em relação ao filme ficcional. Em outras palavras, um filme (ficcional) deve desenvolver sua narrativa de *forma* realista (pois o realismo é esperado do cinema), mas um documentário deve retratar a *própria* realidade (pois isto é esperado pelo público). As técnicas devem, portanto, ser usadas de tal forma a passar uma sensação de que aquilo *é o real*. Poderíamos dizer que, se o realismo é um elemento fundamental no cinema como um todo, ele se torna *definidor* no caso do documentário, ou seja, devido à própria natureza do documentário – através do dualismo ficção-documental– espera-se ainda mais um realismo por parte dele.

Um filme documentário, no entanto, como nos diz Brian Winston, não é apenas filmar a realidade: é necessário estruturar o material fílmico, que tem como especificidade o fato de ter sido retirado da própria vida social²⁶. Mas esta necessidade de uma estruturação do material contradiria, já de antemão, a noção de que estamos vendo uma realidade não estruturada.

Mais recentemente, no entanto, tem-se discutido a base mesma sob a qual a *noção* de documentário se apoia, ou seja, alguém toma a decisão não apenas de escolher, registrar e documentar um determinado assunto, mas também de posicionar a câmera num determinado lugar, registrar um determinado fato, usar certa iluminação, lentes e filtros, colocar os microfones em determinado espaço, como realizar as entrevistas etc. Desta forma, continua Winston, a definição de Paul Rotha de documentário torna-se nebulosa, uma vez que poderíamos indagar o que exatamente é real neste dito “material real”.

²⁵ Merleau-Ponty, Maurice, op. cit., p. 113.

²⁶ Winston, Brian. Documentary: I think we are in trouble. In: Rosenthal, Alan (org). *New challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 21-33.

Há ainda outro processo, possivelmente ainda mais crucial que o anterior. O filme (documentário ou não) precisa ser moldado num formato culturalmente aceito. Isto implica uma edição determinada, a construção de um clímax, eliminação ou adição de som e trilha sonora, comentários (legendas ou *voice-over*), etc. Esta necessidade acaba por levantar ainda mais questões sobre o quanto de “real” existe após a dramatização do material fílmico bruto.

No que se refere às temáticas escolhidas pelos documentaristas, enquanto os primeiros documentários privilegiavam o “exótico” (nômades persas, esquimós, polinésios, etc.), tal prática foi gradativamente se modificando para o registro de outros assuntos, inclusive num esforço consciente e político dos cineastas de retratarem suas próprias sociedades (como por exemplo, o documentário britânico de 1936 *Night Mail*, de Basil Wright). A evolução técnica teve um papel essencial na modificação e evolução temática e teórica do documentário. Com a invenção (década de 50) e evolução (década de 60 em diante) de câmeras portáteis, capazes de gravar som sem a necessidade de uma equipe para carregar uma infinidade de equipamentos, um desejo de muitos documentaristas torna-se possível, qual seja, de se sentir intervindo cada vez menos na realidade que registram.

Nos EUA este processo resultou no Cinema Direto. Esta tendência cinematográfica (já que não seria possível pensá-los enquanto um movimento) defendia que os cineastas documentais deveriam manter o mínimo de contato com o seu objeto e nunca pedirem para que alguém fizesse algo para a câmera. Entrevistas estavam fora de questão e, além disso, as edições finais dos filmes deveriam estar o mais perto possível da ordem real em que os eventos foram filmados. As tomadas eram longas e sem nenhum comentário ou narração ao fundo. Nenhuma voz entre o objeto e o público impondo seu discurso e retórica (o que não significa que tais filmes estavam desprovidos de discurso nem de retórica).

Temos então uma dificuldade sentida pelos documentaristas (retratar o real em filme), dificuldade esta que precisaria de uma solução técnica (câmeras e equipamentos menos invasivos). Segundo Winston²⁷, esta nova tecnologia não resolveu os problemas cruciais do documentário, pois o problema essencial do documentário não se limitava a reconstrução – ou não – da realidade. Segundo ele, a nova tecnologia apenas empurrou esta questão para longe, por um tempo, mas não teria alterado as dificuldades morais e éticas do cineasta. Na verdade, com uma maior facilidade de penetrar na vida das pessoas, estes problemas teriam sido até agravados. E mais, tais documentários não teriam superado uma exigência básica: a

²⁷ Winston, Brian, op. cit., p. 29.

de que todas as mensagens precisavam ser estruturadas em obediência a determinados códigos culturais, ou seja, em última instância, teriam que contar enredos. Por isso que, segundo sua conclusão, o Cinema Direto americano não teria criado nenhuma forma de *código* novo.

As questões éticas, políticas e ideológicas do processo da realização de um filme documental podem ser resumidas da seguinte forma, de acordo com Nichols²⁸: o que fazer com as pessoas? Como que assuntos e pessoas podem ser representados adequadamente? Cada modo busca responder estas questões de diferentes formas, cada qual com suas respostas. Esta dimensão torna-se mais importante uma vez que toda a comunicação, em especial nas sociedades capitalistas contemporâneas, está recheada de imagens. Desde os livros escolares (com suas imagens de “como era” o Brasil colonial) até os noticiários televisivos que nos mostram como é, por exemplo, a guerra em países longínquos, as imagens constroem nossa representação, tanto do passado histórico, quanto do distante espacial.

Mas a construção fílmica não pode ser analisada como sendo simplesmente subordinada às formas sociais dominantes de conhecimento do real, pois o cinema (especificamente), a televisão (mais amplamente) e a imagem (de forma geral) são largamente responsáveis pela criação, recriação e (re)produção das formas de conhecimento do real. A imagem ocupa um local central nas sociedades contemporâneas, em especial no que se refere ao fluxo de informações. Enquanto em outros períodos históricos a escrita foi praticamente a única fonte de informação, ela tem sido sistematicamente criticada como fonte confiável para retratar o real e a imagem gradativamente considerada mais confiável.

Em termos de análise, no entanto, pensar a imagem como reprodução do real é infrutífero e fadado a um beco sem saída. Mais interessante é pensar por que a imagem é frequentemente vista, pela maioria de seu público, como mais *próxima* do real que outras formas de registro. Paulo Menezes²⁹ (2003) fez uma interessante discussão a respeito da crença na confiabilidade da imagem a partir da análise de um filme de Ariel Nathan, que, nos anos 90, refez o mesmo trajeto realizado por um filme etnográfico de Edgar Morin, filmado na costa da Bretanha, durante a década de 1960. Sem entrar em detalhes, o filme de Nathan demonstrou como muito do filme de Morin foi recriado artificialmente para as câmeras por

²⁸ Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

²⁹ Menezes, Paulo. O Cinema Documental como ‘Representificação’: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Novaes, Sylvia Caiuby [et al.] (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp: Edusp, 2004, pp. 21-48.

aquela população nativa. Como aponta Menezes, “[...] essa ‘realidade’ foi tomada como verdadeira pela simples existência do filme documental [...]”³⁰. Para Menezes, isto aponta para uma questão epistemológica, que coloca em jogo a própria possibilidade de conhecimento da realidade a partir do filme documental. Esta questão torna-se ainda mais complexa uma vez que a dimensão de pesquisa, implícita ao cinema documental, lhe dá uma legitimidade de “verdade” acima de qualquer outro filme. Além disso:

por mais que os documentaristas possam argumentar que não existem dúvidas de que um documentário é uma visão determinada sobre determinado assunto, portanto, uma visão ‘sempre’ parcial, dificilmente o receptor, o público, irá ao cinema com esses mesmos pressupostos³¹.

A partir disso, Menezes propõe então pensar a imagem não como reprodução, duplo ou representação do real, mas sim como *representificação*. De acordo com ele:

“proponho que se entenda a relação entre cinema, real e espectador como uma *representificação*, como algo que não apenas *torna presente*, mas que também nos colocam *em presença de*, relação que busca recuperar o filme em sua relação com os espectador”³².

A relação com o espectador é realçada porque o sentido do filme está na sua *relação*, e não no filme em si mesmo. O cinema documental não parece mais real porque foi feito de *forma* objetiva, mas porque *parece* ser feito de forma objetiva. Não é o filme que tem o sentido contido nele, mas sim é na relação com o espectador que o sentido é criado.

Um exemplo que poderia ser aqui citado é apresentado por Jean Claude Carrière:

Nos anos 1970, ainda na Argélia, cineastas e médicos fizeram um documentário educacional sobre uma doença dos olhos que se espelhava por uma das províncias centrais do país. Equipes passaram a viajar para mostrar o filme e organizar palestras

³⁰ Menezes, Paulo, op. cit., p. 34

³¹ Menezes, Paulo, op. cit., p. 40

³² Menezes, Paulo, op. cit., p. 44

nas aldeias. A doença, uma forma de tracoma, é causada por uma mosca, que foi mostrada várias vezes em *close* na tela.

Depois da exibição, os aldeões afirmaram que o filme nada tinha a ver com eles. Pareciam até surpresos de terem sido convidados a vê-lo.

- Mas quase todos vocês tem tracoma!

- Sim, mas não temos moscas desse tamanho³³.

O *close* na mosca não foi percebido enquanto uma técnica de linguagem cinematográfica, mas sim como a própria mosca, tal como ela seria no “real”. Outros exemplos poderiam ser dados, mas o que nos interessa desta anedota é a dimensão social da linguagem cinematográfica. Um filme pode parecer óbvio, mas ele apenas o é para aqueles que compartilham dos códigos culturais necessários para sua interpretação. Uma mesma filmagem, documental ou não, que tenha sido tirada do real, pode ser lida de mais de uma maneira. O que entra em jogo aqui são as *expectativas* que o espectador tem ao ver o filme.

Segundo Sorlin³⁴, a grande maioria dos filmes que vemos se fundam sobre um enredo. Portanto, poderíamos concluir que alguma forma de enredo seria esperada pelo espectador. Embora a história não seja mais que um aspecto (entre vários) do filme, ela é geralmente considerada o essencial. Um exemplo que poderíamos dar é a sinopse nas caixas dos DVDs que nos oferecem um resumo da história, do enredo e não de outra dimensão qualquer do filme. Mesmo quando se trata de um documentário, a sinopse fala a respeito do “objeto” do documentário, do que ele *trata* e, geralmente, da forma mais linear possível, para que se assemelhe a um enredo. O documentário, por sua vez, acaba por recriar esta lógica e muitas vezes acabamos vendo o desenrolar da realidade (caótica) ordenada através da linearidade deste enredo. Para compreendermos esta dinâmica sociologicamente devemos olhar outras coisas além do enredo do filme, ou seja, não basta saber *do que* o filme trata, mas *como* ele trata.

Aqui temos uma questão central: para o público, para o senso comum, se a ficção mostraria uma construção imaginada do real (mesmo que sempre de forma “realista”, já que o cinema pressupõe este realismo), o documentário *reproduziria* o real, “mostraria a verdade” sobre um determinado fenômeno.

³³ Carrière, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006, p. 52.

³⁴ Sorlin, Pierre. *Sociologia del cine: la apertura para la historia de mañana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 165.

De acordo com Paulo Menezes³⁵, para se analisar uma obra cinematográfica sociologicamente, teríamos que levar em conta três ordens de questões. Em primeiro lugar, a análise de uma obra deve começar pela própria obra, ou seja, a principal fonte de informação sobre uma obra é ela mesma e não seu autor ou situação social. Isto se dá porque um filme é, antes de tudo, assistido e não racionalizado ou pensado. Associado a isso, no entanto, o autor remete a Foucault, lembrando que todo filme tem um nome por trás, um autor. Estas noções de autor e obra:

[...] iluminam de maneira exacerbada um discurso, dando-lhe *a priori* informações e determinações, propondo-lhe conteúdos intrínsecos, por analogia e por filiação, organizando a sua recepção, o que acaba por se transformar em um impeditivo de uma análise da obra propriamente dita³⁶.

Nesta direção, a análise fílmica deve olhar um filme como um discurso, internamente, esquecendo-se obra e autor, entendidos aqui como elementos que constroem e limitam suas possibilidades interpretativas.

Em segundo lugar, o autor coloca uma questão que se refere à discussão de André Bazin sobre o efeito psicológico de realidade contido na imagem fotográfica. Esta discussão torna-se ainda mais relevante quando lembramos que determinadas construções cinematográficas (como, por exemplo, o uso de determinadas técnicas como o plano-sequência) “[...] desdobram a continuidade espaço-temporal com que experimentamos o mundo – recria no espectador, independentemente do que mostram as imagens, a mesma sensação que ele experimenta quando observa o mundo”³⁷. Isto daria a determinados filmes, uma capacidade de ilusão de realidade, ou *efeito de realidade*, superior a outros filmes.

Uma terceira questão que deve ser considerada, segundo Menezes, se refere a passagem da imagem *data* para a imagem *discurso*. A imagem discurso seria “uma narrativa que propõe sentidos, que cria conceitos visuais a partir de conceito e categorias de interpretação do mundo, o que a filmagem naturalizada e naturalizante teima em esconder e

³⁵ Menezes, Paulo. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. In: Eckert, Cornelia; Martins, José de Souza; Novaes, Sylvia Cauby (org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Baurur: Edusc, 2005, p. 92.

³⁶ Menezes, Paulo, op. cit., p. 93.

³⁷ Menezes, Paulo, op. cit., p. 94.

omitir”³⁸. Analisar um filme, portanto, é dar conta dos conceitos que perpassam o olhar daquele que construiu o filme.

Desta forma, a relação frutífera não é a de imagem / realidade, mas sim do diálogo da imagem com os valores e as perspectivas que orientaram a sua própria constituição como imagem. No caso deste trabalho, a maneira pela qual Wiseman construiu as suas imagens e suas narrativas ao longo de sua filmografia, imagens estas que se apresentam enquanto uma forma de resposta a uma questão que permeia o cinema documental: como retratar e detalhar o real?.

³⁸ Menezes, Paulo, op. cit., p. 95.

Capítulo 1 – Hospitais

1.1 – *Titicut Follies* (1967)

A abertura de *Titicut Follies* é simples e pouco informativa. Não há créditos iniciais que indiquem os responsáveis pelo filme, seja produtor, diretor ou qualquer outro membro da equipe. Vemos apenas – e durante pouco tempo – um fundo preto, letras brancas e o título do filme: *Titicut Follies*. Ainda na tela do título pode-se ouvir uma música festiva ao fundo. Embora não seja indicado pelo filme, a música se chama *Strike up the band*, composta em 1927 por George Gershwin para o musical do mesmo nome. A cena logo a seguir deste letreiro inicial mostra um palco, no qual é possível ver oito homens cantando a música.

Essa cena inicial pouco nos informa sobre o que veremos durante o filme. Se o espectador não tem informações prévias, poderia muito bem pensar tratar-se de um filme sobre um show de talentos amadores. A câmera lentamente se aproxima em um *close* no rosto de um jovem homem mais à esquerda do palco, o que nos dá novas informações. Seu rosto aparenta confusão ou insegurança, talvez sobre sua coreografia. A câmera, ao se movimentar para a direita, aproxima-nos em *close* de um segundo rosto, um homem mais velho do que o inicial. A câmera assim segue até ter contemplado o rosto de todos os oito cantores.

Outras evidências poderiam ser citadas para apoiar esta primeira impressão. Começamos pelo título do filme. O termo *Titicut* não carrega nenhuma significando na língua inglesa, provavelmente refere-se ao nome de algum lugar³⁹. Este mesmo título aparece numa faixa, em cima do palco onde vemos a apresentação dos inexpressivos cantores, indicando ser esse então o nome do *show*.

Outro detalhe, mas que pode passar despercebido ao olhar desatento, já indica algo de estranho. O coro dos cantores está desafinado, a coreografia parece mal ensaiada e a expressão facial do *performer* da esquerda lhe dá um ar de confuso, que atentamente observa seus colegas para não se perder. A apresentação toda é realizada de forma quase robótica,

³⁹ Informação esta que pode ser comprovada apenas de forma extra-fílmica. De acordo com Carol Anderson (1991, p. 40), *Titicut* era o nome indígena dado à região geográfica onde está localizado o presídio psiquiátrico de *Bridgewater* onde o filme *Titicut Follies* se passa.

especialmente no momento em que todos os cantores tentam movimentar, de forma sincronizada, os pompons que seguram.

Ao término da apresentação o mestre de cerimônias apresenta-se à plateia e, com um largo sorriso no rosto, conta uma piada antes de – pelo que podemos deduzir – chamar a próxima apresentação. A iluminação é esparsa, altamente contrastada, com uma luz vinda diretamente de baixo do palco, dando ao mestre de cerimônias um ar que mais lembra um personagem em algum filme expressionista alemão ou um personagem de Bela Lugosi (figura 1).

Figura 1 – A imagem sombria do mestre de cerimônias.

Uma informação importante não está presente durante a cena toda, no entanto: quem faz parte do público desta apresentação musical? Estamos sempre muito próximos e, com exceção da tomada inicial na qual podemos ver o palco por completo, vemos apenas rostos em *close* ou planos americanos, tanto dos *performers* quanto do sorridente – ainda que sombrio – mestre de cerimônias. Caso Wiseman nos mostrasse o ambiente de forma distanciada saberíamos logo de início de que não estamos presenciando um simples show de talentos.

A cena imediatamente seguinte a esta, entretanto, já nos revela informações distintas. Se ela ainda não é o suficiente para informar o assunto do filme, ela ao menos indica onde estamos. O ambiente seguinte traz uma mudança brusca de ambiente. Um homem extremamente magro se despe, e pode-se vê-lo apenas da cintura pra cima. O homem que antes era o mestre de cerimônias do *show* agora aparece andando frente à câmera, com uniforme de guarda. A câmera então se distancia, através de um corte, mostrando vários homens uniformizados chamando diversas pessoas pelo nome e entregando-lhes suas roupas. É apenas nesse ponto que entendemos tratar-se de uma instituição – provavelmente uma prisão – e uma revista e inspeção inicial estão sendo feitas nos novos internos. Os carcereiros mandam vários homens despirem-se, para serem então chamados individualmente. Nesse ponto podemos também suspeitar de que não se trata de uma prisão comum, os olhares dos internos bem como sua linguagem corporal indicam ser esta uma prisão psiquiátrica.

A cena seguinte tira qualquer dúvida. Assim como na cena anterior, o corte de transição é abrupto, sem nenhuma indicação de que em breve sairíamos daquele ambiente ou para onde iríamos. Mais um rosto em *close*, desta vez um *zoom* no rosto de um jovem homem. Uma voz em *off*, ao que tudo indica uma pessoa no mesmo ambiente, o entrevista. A pergunta não podia ser mais inesperada:

Voz em *off*: Houve qualquer relação sexual entre você e esta criança fêmea?⁴⁰

Homem: Sim.

Voz em *off*: Qual era a idade da criança?

Homem: Apenas onze.

Voz em *off*: Onze?

Voz em *off*: E como você se sentiu ao cometer tal crime?⁴¹

Homem: Não me senti bem.

A câmera se distancia e vemos uma pequena sala, com iluminação esparsa, embora pouco contrastada se comparada ao ambiente do show de talentos ou mesmo a revista

⁴⁰ O inglês do médico é cheio de erros gramaticais, sendo esta frase no original a seguinte: *Was any actual... sexual relation between you and this female child?*

⁴¹ Mais uma vez é importante notar a frase original em inglês para melhor perceber a imprecisão do inglês do médico: *And how did you feel about that you commit such crime?*

anterior. O que aparenta ser um médico psiquiatra da instituição entrevista um homem lá preso por abuso sexual infantil.

A forma direta e seca com o qual o entrevistado responde as perguntas do médico dá à cena um ar como se assistíssemos a um registro institucional. Assim seria, no entanto, não fosse pelo uso das diversas técnicas do cinematógrafo John Marshall. Os frequentes *zooms* no rosto do preso, por exemplo, coloca-nos mais perto, fisicamente, do que a maioria de nós já chegou de alguém acusado por tal crime. Não vemos o rosto do médico – apenas mais tarde Wiseman irá revelar essa informação – e toda essa cena inicial é construída utilizando-se deste *close* no rosto do entrevistado. O interessante aqui neste momento é como seu crime “hediondo” – para usar aqui a terminologia nativa do direito – não condiz com a imagem que Wiseman nos apresenta dele. A ausência de trilha ou narração acaba por reforçar isso, uma vez que não temos, por exemplo, uma trilha sonora macabra de suspense ou terror, tão comum ao jornalismo televisivo sensacionalista – ou de seu gênero precursor, contemporâneo de *Titicut Follies*, o cinema documental *mondo*⁴². Não vemos um monstro⁴³ criminoso, mas sim um jovem homem que, embora não fale em remorso, visivelmente aparenta desconforto e embaraço ao falar de suas práticas. Wiseman não nos coloca numa posição de antipatia com o preso. Poderíamos especular que o *zoom* constante em seu rosto e a ausência de dramaticidade sirva de alguma forma para reforçar sua humanidade.

Esta interpretação pode ser reforçada pela forma com que o médico aparece. Em diversos momentos suas perguntas beiram o absurdo:

Médico: Você já teve a consciência de ter uma mulher masculinizada...?⁴⁴

Médico: Uma mulher alta...enérgica e sedutora?⁴⁵

Médico: No que você tem interesse, seios grandes ou pequenos? Em uma mulher?

⁴² Para um histórico do cinema *mondo* e suas relações com o jornalismo sensacionalista atual ver Kereks, David; Slate, David. *Killing for Culture: An Illustrated History of the Death Film*. Nova Iorque: Creation Books, 1996.

⁴³ Para uma discussão aprofundada sobre a noção de monstro moral no direito, ver Foucault (1991). O monstro moral, em resumo, é aquele cujo crime não viola apenas uma lei da sociedade, mas é visto como um crime que viola também as leis da natureza. Incesto e pedofilia são típicos crimes cujos infratores recebem tal denominação, que não se restringe apenas ao terreno jurídico, como também podemos encontrar a descrição do monstro quase diariamente no jornalismo, em especial no jornalismo policial sensacionalista.

⁴⁴ Mais uma vez, o inglês do médico é confuso nesta fala e por esta razão a tradução posa parecer estranha. O original é: *You have ever get the conscience about to have a machoed woman...*

⁴⁵ O original é: *A big tall... or husky, luscious looking female?*

Preso: Nunca pensei nada.

Médico Você já teve experiências homossexuais?

Médico: Pelo jeito sim.

As perguntas do médico parecem deslocadas, inapropriadas ou irrelevantes: definitivamente não é um médico que inspire confiança ou competência. O médico não é americano, indicado pelo seu forte sotaque – que sugere alemão, húngaro ou algum lugar do leste europeu – além de seu inglês que não deixa uma frase sequer sem um erro gramatical. Sendo assim, as respostas do preso são mais claras e compreensíveis que as do médico e seu discurso mais coeso – pelo menos em se tratando da maneira que fala. Tudo isso acaba por reforçar a incompetência do médico, que virá a ser retomada em diversos outros momentos do filme, como veremos adiante.

Aqui cabe uma exploração maior destas cenas iniciais. O que Wiseman nos mostrou até o momento foi o processo de entrada na instituição e uma entrevista inicial com um preso. O momento da entrada do interno numa instituição total é um momento chave para o esquema interpretativo da própria instituição, como nos mostra Goffman⁴⁶. Este momento é essencial, pois, para o *staff* da instituição, a mera entrada é evidência o suficiente de que aquela pessoa deve e precisa ser tratada por eles. A lógica regente aqui é que um indivíduo numa prisão psiquiátrica deve ser doente e perigoso, caso contrário, ele não estaria lá. Desta forma, o tratamento funcionário-paciente e sua consequente relação começam logo no momento da entrada. A partir deste momento, tudo que um paciente fizer será interpretado enquanto resultado de sua “doença”, a causa última de ele estar internado na instituição.

O segundo momento importante nesse início é a entrevista ou, mais especificamente, o exame psiquiátrico. De acordo com Foucault⁴⁷, há três propriedades fundamentais no exame psiquiátrico legal. Em primeiro lugar, ele tem o poder de determinar o destino de uma pessoa dentro do sistema judiciário, ou seja, a detenção ou a liberdade e, em casos mais extremos, a vida ou a morte. A segunda propriedade refere-se ao lugar de origem desse poder. Esse poder emana não apenas da instituição judiciária, mas também do estatuto científico de

⁴⁶ Goffman, Erving. *Asylums: Essays on The Social Situations of Mental Patients and Other Inmates*. Londres: Penguin, 1991.

⁴⁷ Foucault, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.8.

verdade contido na legitimidade social do discurso médico-legal. O filme não diz explicitamente que aquele indivíduo que entrevista é um médico, mas deduzimos isto por ser ele que aplica o exame psiquiátrico, ou seja, apenas um médico poderia fazer tal entrevista. A terceira propriedade é a mais curiosa e que Foucault chama de “discursos que fazem rir”⁴⁸. São discursos que chama de ubuesco, ou grotescos, proferidos por “esta figura detentora de poder que é, ao mesmo tempo, em sua pessoa, em sua personagem, em sua realidade física, em seus trajes, em seu gesto, em seu corpo um personagem infame, grotesco, ridículo”⁴⁹. Esse personagem, tão comum na literatura de um Kafka ou de um Dostoievski, não seria apenas uma criação literária, mas “o grotesco administrativo é, de fato, uma possibilidade que a burocracia se deu”⁵⁰.

Veremos esse grotesco administrativo pelo filme todo. O médico que aplica o exame (que daqui em diante será chamado pelo seu nome, Dr. Ross) será o exemplo mais puro do ubuesco e do ridículo no filme, mas não será o único.

Dito isso, podemos começar a moldar como Wiseman está construindo seus grupos sociais no interior do filme. Iremos identificar dois grandes grupos presentes no filme, que se subdividem. Em primeiro lugar, temos a equipe do hospital, que se dividem em médicos, enfermeiras e guardas. Do outro lado da instituição, temos os presos. Estes presos, em teoria – por estarem no interior de um presídio psiquiátrico – são os loucos da instituição. No entanto, um cuidado maior deve ser dado aqui na análise para como o filme constrói estes personagens. Há em vários momentos aqueles que hipoteticamente são loucos (pois estão presos no interior de um presídio psiquiátrico), mas não são construídos de forma tão simples assim pelo filme. A loucura no filme não se encontra localizada apenas nos presos – e, às vezes, nem sequer neles. Para melhor compreendermos isso, temos que olhar mais atentamente o interior do filme, e buscar, como indica Sorlin⁵¹, os sistemas relacionais que o constituem, como o filme organiza sua narrativa, o posicionamento de seus personagens e as hierarquias dos grupos sociais ali presentes.

Votando à entrevista de Mitch, o homem preso por abuso sexual infantil, tem-se aqui um primeiro momento importante para a construção desses grupos. A primeira impressão que temos é que o discurso coeso e coerente de Mitch é contrastado com a fala delirante de outro

⁴⁸ Foucault, Michel. op. cit. p. 8.

⁴⁹ Foucault, Michel. op. cit.. 16.

⁵⁰ Foucault, Michel. op. cit. p. 16.

⁵¹ Sorlin, Pierre. *Sociología del Cine: La Apertura para la Historia de Mañana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

interno, que se insere muito mais no registro fílmico do louco. Mitch é então chamado pelo nome e escoltado para outra sala, na qual é despido e levado para uma cela. Uma vez na cela, o carcereiro tranca a porta e abre a escotilha para que Wiseman possa filmar dentro (figura 2). Esse trajeto todo, desde a entrevista com o pedófilo até seu encarceramento, é um dos momentos mais voyeurísticos do filme, atingindo seu ápice na cena clichê do prisioneiro de costas olhando pela janela de sua cela enquanto o observamos a distância. Não estamos aqui tal como uma mosca na parede⁵², mas sim como uma mosca pela fechadura. Estamos vendo uma dinâmica institucional interdita, sendo ainda privativas nas mais diversas dimensões: o corpo nu, os relatos sexuais do pedófilo, tudo isto num lugar geralmente escondido dos olhos públicos⁵³. É interessante lembrar o comentário de Goffman a respeito da presença das escotilhas nas portas de instituições psiquiátricas, presença esta demonstra mais uma dimensão da impossibilidade de privacidade neste local⁵⁴. O interno nunca está plenamente só, a possibilidade – e o direito – da instituição observá-lo ou ouvi-lo está sempre presente e, no caso dessa cena, essa oportunidade é ainda transferida ao espectador. Esta cena não apenas coloca uma dimensão voyeurística no filme, mas também demonstra a cumplicidade da própria instituição, afinal, será um próprio funcionário de *Bridgewater* que abre a escotilha para a câmera de Wiseman.

⁵² *Fly on the wall* é uma forma comumente usada pra a referência aos filmes ligados ao modo observacional de Nichols (1991) –, *Cinema Direto, Free Cinema, Candid Camera* etc. ou ao que Stephen Mamber chama de *Cinema Vérité* (1976). A expressão é utilizada para passar a ideia de que vemos a ação decorrer tal como se fossemos uma mosca na parede, escondida, que apenas observa os acontecimentos.

⁵³ Filmar um lugar escondido, no entanto, não necessariamente implica voyeurismo. Um exemplo que poderíamos citar é *Window Water Baby Moving* do diretor experimental Stan Brakhage. Filmado em 1959, em seus 13 minutos de duração o filme nos mostra a esposa de Stan Brakhage, Jane Brakhage, dando a luz ao primeiro filho do casal numa banheira em casa. No período em que o filme foi feito homens não eram permitidos na sala de parto de hospitais americanos, portanto o filme de Brakhage tinha uma clara intenção de mostrar aquilo proibido ao olhar masculino no período.

⁵⁴ Goffman, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situations of Mental Patients and Other Inmates*. Londres: Penguin, 1991, pp. 32-33.

Figura 2 – A câmera voyeurística de Wiseman capta pela escotilha da cela a imagem do preso olhando pela janela.

O lugar em que Wiseman está, portanto, é esse lugar institucional “secreto”. Secreto entre aspas, pois sabemos o que uma prisão psiquiátrica é, podemos até saber onde existe uma perto de nós, sabemos do que se trata e qual sua função; mas pouquíssimos de nós vimos uma por dentro. Quando temos contato com um ambiente destes será geralmente através de imagens, comumente reportagens jornalísticas de tom investigativo-denunciativo que mostram péssimas condições, maus tratos e torturas dos pacientes. O filme de Wiseman, na maior parte das vezes, caminha também neste sentido. *Titicut Follies* ficou largamente conhecido como um filme de denúncia, demonstrando as péssimas condições em que os internos de *Bridgewater* viviam. Vemos internos perambulando, trancados nus em celas de concreto além de médicos incompetentes decidindo seus destinos. Há duas cenas particularmente significativas nesse registro, que merecem uma atenção maior.

A primeira delas será uma longa cena que mostra um paciente chamado *Jim*. Neste momento veem-se guardas inspecionando algumas celas, conferindo se estão limpas, retirando os internos e levando-os para banharem-se e barbearem-se. Um desses pacientes,

chamado *Jim*, é constantemente provocado pelos guardas, que incessantemente fazem a mesma pergunta:

Guarda – Por que seu quarto está tão sujo, Jim?

Guarda – Por que...

Jim (gritando) – A maldita coisa não está suja!

Guarda – O quê? O que você disse?

Guarda – O que você disse Jim?

Jim – Eu não disse nada.

Guarda – O quê?

Jim (gritando) – Eu não disse nada!

Guarda – Não te ouvi.

Guarda – Fale mais alto. Não te ouço.

Guarda – O que você disse? Como vai estar este quarto amanhã?

Jim (resmungando) – Boa aposta para as manhãs.

Guarda – O que? O que você disse?

Jim (gritando) – Eu disse que vou estar limpo!

Guarda – Mais alto, Jim.

Jim (gritando) – Não disse?

Guarda – O quê?

Jim (gritando) – Não disse?

Guarda – O que você disse? Eu não te ouço Jim.

A angustiante provocação dura em torno de 7 minutos. Além da atormentação verbal dos guardas, vemos Jim sendo barbeado apressadamente e de forma grosseira, a tal ponto que um corte é feito no canto de sua boca. Num certo momento Jim é levado de volta para sua cela, totalmente nu e pode-se vê-lo batendo os pés no chão, andando em círculos e ocasionalmente olhando fixamente para a câmera com seu rosto ainda sangrando. Este é um momento que merece uma atenção maior. Ao invés da câmera se afastar ou cortar para outra

cena, ela se aproxima em um *close* no rosto de Jim e olhamos diretamente para seus olhos. Ao fundo a voz dos guardas continua: ‘mantenha este quarto limpo Jim!’. Um momento como esse será extremamente raro num filme posterior de Wiseman. Geralmente quando um ator social ameaça olhar diretamente para a câmera, o diretor imediatamente corta ou se afasta. Além disso, nas poucas vezes em que isso acontece em seus filmes, parece ser quase de forma acidental, como se a pessoa simplesmente não conseguisse evitar olhar para aquele intruso. Não é como no caso de Jim, no qual um forte efeito dramático é realizado ao mostrar seu olhar triste e derrotado, seu rosto ensanguentado, enquanto a voz do guarda continua a atormentá-lo. É uma cena ainda mais desconfortável pela impotência do espectador, que nada pode fazer por Jim a não ser olhar (figura 3).

Figura 3 – O olhar fixo de Jim implica o espectador em seu voyeurismo.

Há outra cena significativa no filme para comentarmos o seu tom de denúncia. Aos 46 minutos vemos uma situação que se passa entre um preso, Malinowski, e o médico estrangeiro já conhecido do público, Dr. Ross. O médico pergunta, dirigindo-se a Malinowski que se encontra dentro da cela, se ele comeu. Como a resposta é negativa, o médico afirma que se não comeu, precisará alimentá-lo através de um tubo. Após isso vemos o médico no

telefone, pedindo a preparação para que dois pacientes sejam alimentados pelo tubo. Somos informados que eles não comem há três dias, tanto Malinowski quanto o outro interno, Joseph Chickorky (este último, no entanto, não será mostrado em nenhum momento no filme).

Um corte então nos leva para uma sala pronta para o procedimento. Dr. Ross insiste com Malinowski se ele gostaria de beber a comida liquidificada, caso contrário, terá que colocá-la através de seu nariz. O paciente está nu, como tantos outros pacientes que vimos até aqui da instituição. Uma toalha é colocada em cima da genitália do paciente, possivelmente devido à presença da câmera, já que em nenhum outro momento vimos esta dimensão da privacidade dos pacientes ser respeitada. O médico então prepara o tubo para alimentação. É informado que há pouca vaselina para poder lubrificar o aparelho e, surpreendentemente, indaga se haveria manteiga ou óleo disponível. Mesmo com pouco lubrificante disponível, o médico enfia a sonda nariz abaixo do paciente. A ação é realizada de forma grosseira, pouco cuidadosa, e a expressão facial do paciente indica visível dor. A falta de cuidado e preocupação do médico é ainda mais evidente quando coloca o tubo fundo demais, no que é rapidamente alertado por um guarda, “A marca está lá embaixo, o que você está fazendo?!”.

O médico então segura o funil na ponta externa do tubo. A “comida” do paciente está em um recipiente plástico, semelhante a um pote de margarina. Durante todo o procedimento o médico fuma e, mesmo quando se encontra com as duas mãos ocupadas, segura o cigarro com sua boca enquanto casualmente força a comida para o paciente (figura 4). Esse mesmo médico, anteriormente completamente desacreditado pelo filme em seu discurso, é aqui mostrado como igualmente incompetente em sua prática.

Nesse momento inicia-se uma sucessão de cenas no que será um dos momentos chave do filme. De forma intercalada, ora vemos o paciente sendo alimentado dessa forma e ora cenas de seu corpo morto, sendo preparado para o funeral. A cena é de alto contraste, com o interno vestido de terno e gravata, pronto para ser enterrado, ao contrário do seu corpo nu e magro sendo maltratado na mesa da instituição. A montagem paralela de Wiseman é especialmente significativa aqui pelo seu extremo didatismo – Wiseman nunca mais em nenhum outro filme seu lançaria mão de tal recurso técnico. Não há narração, não há voz de Deus, mas a mensagem é tão clara quanto se houvesse. Vemos que o cuidado com o qual o interno é preparado para o funeral é muito maior do que na mesa para a alimentação forçada. A denúncia aqui acaba por não se restringir ao maltrato e desrespeito com o qual a instituição trata seu paciente, mas também pela sua hipocrisia.

Figura 4 – O Médico, Dr. Ross, fumando ao mesmo tempo em que alimenta Malinowski através de um tubo pelo nariz.

Outro momento significativo para a construção do quadro institucional, em especial o quadro médico, é o conjunto de duas cenas envolvendo um paciente alemão chamado Vladimir. Esse paciente é diferente de Jim, visto nas cenas anteriores: Vladimir é extremamente lúcido em seu discurso, e, como veremos mais adiante, acabará por ocupar o espaço – junto com outra série de personagens – dos supostamente loucos. A primeira das cenas mostra Vladimir conversando no pátio da instituição com o médico Dr. Ross. Vladimir questiona o fato de ele estar lá, quando seria evidente que ele é lúcido e são.

Vladimir: Mas é disso que estou falando, quero dizer, agora você me conta a mesma história de novo.

Vladimir: “Nós vamos te ajudar”. Posso perguntar por que eu preciso desta ajuda que estão literalmente forçando em mim?

Médico: Não estou forçando nada...

Vladmir: Obviamente eu falo bem, eu penso bem, eu estou bem e vocês estão me arruinando.

Médico – Posso dizer algo?

Médico: Não estamos te forçando – se você disser “eu não quero tomar...”

Vladmir: Não, não, não! Eu não quero ficar aqui. Aqui eu sou um prisioneiro.

Médico: Se você dizer “eu não quero tomar o medicamento...”. Nós concordamos, você não precisa tomar.

Vladmir: Mas o princípio não é este doutor. O princípio é que estou aqui, obviamente saudável e bem.

Vladmir: E estou sendo arruinado.

O paciente desafia o teste que teve que fazer e que o julgou louco, colocando-o em *Bridgewater*. A incompetência do médico é reforçada de novo aqui, uma vez que ao ser indagado sobre seus métodos, seu exame e as razões pelas quais Vladmir deve estar lá, ele não consegue responder e apenas ri de forma nervosa, contando algumas piadas desconexas. O diálogo merece ser citado:

Vladmir – Doutor, eu estou usando as suas palavras. Você olhou para mim e me disse que sou um paranoico esquizofrênico.

Vladmir – E como você sabe? É porque eu falo bem? Porque eu luto por aquilo que penso?

Médico – Porque você teve os exames psicológicos...

Vladmir – Eu tive? Tais como?

Vladmir – Um teste que me perguntou – espere um pouco doutor – quantas vezes eu vou ao banheiro, se eu acredito em Deus... quer dizer, tem como ser mais ridículo que isso?

Vladmir – Eu posso ir ou não ao banheiro. Ou talvez eu vá ao banheiro, ou eu talvez acredite em Deus. Isso não é assunto de um médico.

Médico – Em roupas brancas nós vemos Deus com o banheiro!

Vladmir – Não, isto é um teste! Você me vê, o que isso tem a ver com a minha sanidade? Obviamente você escolhe isto, no seu teste... não, não, espere! Seu teste me perguntou quantas vezes eu vou ao banheiro. Quantas vezes eu vou ao banheiro! E até quantas vezes os meus amigos vão ao banheiro! O teste pergunta, “com que frequência seus amigos vão ao banheiro?”.

Vladmir (cont.) – Então ele diz: “você acredita em Deus? Você ama a sua mãe? Você ama seu pai? Realmente, eu devo dizer, não é assunto de qualquer médico...”

Numa segunda cena, em aproximadamente uma hora de filme, vemos Vladmir outra vez, desta vez sendo formalmente entrevistado numa sala com vários membros do quadro médico da instituição: um homem que aparenta ser o psiquiatra chefe, enfermeiras, médicos e outros psiquiatras. Ele continua contestando o fato de estar numa instituição psiquiátrica e o andamento da conversa assemelha-se à do momento anterior. A fala de Vladmir merece uma atenção maior aqui. Embora fale com os médicos aparentando certa ansiedade, ocasionalmente atropelando as palavras e demonstrando ocasionais momentos de paranoia, sua fala é, no geral, organizada e lógica. A identificação com Vladmir tora-se ainda provável devido ao anterior descrédito da instituição – em especial no momento anterior quando Vladmir dialoga com o médico no pátio. Os médicos ouvem e, ao final, pedem para ele se retirar. A câmera continua a filmar enquanto os médicos conversam entre eles a fim de chegarem a alguma deliberação. A solução encontrada pelos psiquiatras após a longa e lógica exposição de Vladmir poderia ser entendida como simplista e rápida demais aos olhos do espectador. Vimos Vladmir expondo seu caso duas vezes, enquanto que a discussão dos médicos para deliberar não dura mais que dois minutos fílmicos. O diagnóstico dado é paranoia e o tratamento seria aumentar a dose de tranquilizantes. Neste momento o descrédito e desconfiança perpassam por toda a instituição. Vimos guardas sádicos, médicos incompetentes e um quadro médico liderado por um psiquiatra não confiável. A identificação com Vladmir é forte neste momento, pois acreditamos em sua – ainda que relativa –

sanidade, em especial quando contrastada com a já completamente desacreditada instituição. A questão se Vladimir é “realmente” lúcido, no entanto, pouco importa. O que importa é que ele aqui ocupa a posição do personagem contestador. A figura heroica neste momento coloca-se no personagem de Vladimir em oposição à instituição.

A temática da lucidez vai aparecer em outros momentos e não apenas em Vladimir. Mesmo no discurso de um preso, que se encaixa perfeitamente no estereótipo de alguém louco – diferentemente de Vladimir ou até Mitch – sobre a guerra do Vietnã, sua fala será surpreendentemente lúcida, cheia de referências à ocupação francesa e conhecimento de fatos contemporâneos à época. Outro fator importante para a identificação com os internos é que nunca sabemos a razão destas pessoas estarem lá, com exceção do pedófilo Mitch, que não aparece depois da cena inicial. Não temos material para julgar se essas pessoas merecem ou não estarem presas e internadas – do ponto de vista da identificação do espectador – e se tal internação seria justificável. Ao mostrar principalmente os presos – raramente vemos os médicos em situações em que não estejam em relação com os presos – e sempre em situações desagradáveis, frequentemente sendo mal tratados, uma identificação torna-se plausível. Ao nunca vermos o ponto de vista da instituição, seja pelo discurso dos médicos ou das enfermeiras, seja justificando suas ações ou tentando torná-las compreensíveis, elas aparecem como um misto de aparentes atos gratuitos de sadismo – como em Jim – ou de simples e pura incompetência – como no caso de Vladimir – ou às vezes as duas coisas ao mesmo tempo – como na alimentação de Malinowski.

Aqui podemos mencionar outra característica desse poder médico-legal ubuesco. Já mostramos que o risível e o ridículo constituem parte fundamental deste poder e o filme de Wiseman certamente caminha nesse sentido da construção do quadro institucional. Mas, por um lado, se o filme busca desacreditar e desmerecer este poder mostrando-o como incompetente, ridículo ou ubuesco, por outro, também reforça a inevitabilidade desse mesmo poder. Como nos diz Foucault:

Mostrando explicitamente o poder como abjeto, infame, ubuesco ou simplesmente ridículo, não se trata, creio, de limitar seus efeitos e descoroar magicamente aquele a quem é dada a coroa. Parece-me que se trata, ao contrário, de manifestar da forma mais patente a incontornabilidade, a inevitabilidade do poder, que pode precisamente funcionar com todo o seu

rigor e na ponta extrema da sua racionalidade violenta, mesmo quando está nas mãos de alguém efetivamente desqualificado⁵⁵.

A inevitabilidade do poder é outro elemento importante na construção do filme. De forma mais explícita aparece nos discursos de Vladmir que, por mais que tente argumentar e por mais que possa parecer são aos olhos do espectador, suas tentativas de convencer o quadro médico de que não pertence àquele lugar são constantemente frustradas. De forma mais sutil, vai aparecer na forma com que Wiseman constrói a instituição aos nossos olhos. Vemos corredores após corredores, as únicas portas sendo aquelas das celas e o único momento em que há uma filmagem fora da instituição é para mostrar o enterro de Malinowski. Aqui temos um personagem que tentou resistir de todas as formas e até sua tentativa de parar de comer rechaçada pela instituição através da alimentação forçada. A sua única saída para escapar daquela instituição, daquele mundo, acaba por ser a morte (figura 5).

Figura 5 – A única filmagem externa ao presídio de *Bridgewater*

será dedica ao enterro de Malinowski.

⁵⁵ Foucault, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 17.

Há outra dimensão da inevitabilidade desse poder, dimensão esta que se expressa mais fortemente durante os momentos em que vemos a relação médico-paciente através do exame psiquiátrico de Mitch ou as entrevistas com Vladimir. O exame psiquiátrico tem a importante característica de permitir desdobrar a infração jurídica em uma série de outras coisas além da infração⁵⁶. Desta forma, de acordo com o discurso psiquiátrico, diversos comportamentos acabam por aparecer enquanto causa ou ponto de partida para o delito. Nenhuma lei, por exemplo, impede um indivíduo como Mitch de ter relações homossexuais ou gostar de mulheres mais masculinas (como o médico lhe pergunta), mas, a partir do momento em que esse indivíduo cometeu uma infração legal, tais comportamentos passam a ser questionados e a própria conduta do indivíduo entra em julgamento. Dessa forma, o discurso acaba por construir um indivíduo que já era parecido com seu crime antes sequer de tê-lo cometido. Há outros momentos do filme importantes para esse registro. Num dado momento, mencionado anteriormente aqui, um preso discursa no pátio da instituição sobre a guerra do Vietnã, claramente se posicionando a favor dos vietcongues e de ideais comunistas. Seu discurso é bastante claro e lúcido e podemos nos perguntar se este indivíduo não estaria ali preso apenas pelo fato de ser comunista. Se concordarmos com Foucault, podemos aqui pensar o exame médico-legal (e seu processo institucional) não mais se dirigindo exclusivamente a indivíduos doentes (em oposição a não-doentes), mas a toda uma série de indivíduos anormais, no qual o que está atuando não é apenas um poder médico-legal, mas também um poder de normalização.

Foucault não foi o único a pensar a dimensão da normalização e o discurso médico. Antes dele, Georges Canguilhem, por exemplo, nos diz a respeito da medicina que:

(...) apesar de tantos esforços louváveis para introduzir métodos de racionalização científica, o essencial desta ciência ainda era a clínica e a terapêutica, isto é, uma técnica de instauração e de restauração do normal, que não pode ser inteiramente reduzida ao simples conhecimento⁵⁷.

A busca pela normalização do anormal é uma forte característica do quadro médico e a forma que Wiseman usa para criticar esse discurso merece um pouco mais de atenção. O filme desconstrói o discurso médico ao desconstruir a própria divisão entre loucura e

⁵⁶ Foucault, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 19.

⁵⁷ Canguilhem, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990, p. 16.

sanidade, entre anormal e normal e, no limite, entre paciente e quadro médico. Boa parte disso é feito através de uma desconstrução do que Bill Nichols chama de motivação intertextual de um documentário⁵⁸. A motivação textual refere-se àquilo que esperamos encontrar dentro de um determinado gênero documental. Em um filme crítico-denunciativo sobre instituições prisionais ou psiquiátricas, esperar-se-ia encontrar uma série de cenas: guardas maltratando presos e más condições de habitação. O filme de Wiseman certamente oferece isso, mas há outra série de cenas que aparecem como inesperadas nesse sentido. Passemos à análise mais detalhada de algumas dessas.

As diversas cenas que contém um caráter denunciativo, crítico, são frequentemente intercaladas com outras cenas, de tom bastante distinto. Uma delas é a já mencionada abertura do filme, com o palco e a *performance* teatral que vemos. Há cinco cenas principais neste registro: abertura, *Chinatown*, *Chicago Town*, festa de aniversário e fechamento.

Além da abertura, outro momento do filme que merece atenção neste registro ocorre aos vinte minutos. A organização da cena é simples. Vemos um interno em frente a uma televisão, cantando a canção *Chinatown* enquanto na televisão ao fundo uma cantora canta a canção intitulada *As I Love Johnny*. A cena é pouco iluminada, de contraste alto com toda a área esquerda da tela escurecida. Ambas as canções são canções antigas, de tom melancólico. A impressão que podemos ter é de que a construção de toda a cena foi produzida pelo próprio interno. Não temos informação alguma sobre aquele interno, nem sabemos direito onde está dentro da instituição. Está será outra característica do filme, qual seja, nunca somos propriamente localizados no interior do presídio de *Bridgewater*. Nenhuma informação propriamente documental nos é dada nesse momento, muito menos informações referentes à instituição (figura 6).

⁵⁸ Nichols. Bill. *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1991.

Figura 6 – O interno cantando frente à televisão em algum lugar não mencionado da instituição.

Outro momento semelhante ocorre aos 34 minutos. A cena imediatamente anterior a essa, no entanto, merece ser mencionada em maiores detalhes. Vemos dois guardas conversando quando um deles reclama do cheiro do gás que fica no corpo e nas roupas quando o gás lacrimogêneo é usado num paciente. É importante ressaltar que esse é o *único* momento do filme que vemos os guardas falando sobre a sua profissão e as suas práticas no interior da instituição. Além disso, é o único momento em que vemos os guardas da instituição sem a presença de internos relacionando-se com eles. O chocante da cena fica por conta da casualidade com o que o guarda fala da situação: o problema em usar gás lacrimogêneo num paciente se limita ao cheiro que não sai de sua roupa.

Durante a sua fala – que é apresentada no meio e somos levados para outra cena sem que haja uma conclusão na conversa – há um corte que mostra o palco outra vez. Vemos o guarda, que na cena inicial era o mestre de cerimônias do *show*, cantando junto com um interno da instituição a alegre e jovial canção *Chicago Town*. A cena, assim como várias outras das apresentações dos *follies*, é escura, altamente contrastada com uma iluminação

forte e localizada. O *close* no rosto dos cantores impede-nos de ver mais uma vez o público e apenas num breve distanciamento da câmera pode-se ver que se trata do mesmo palco da cena inicial. Já a cena imediatamente posterior será aquela com Vladimir no pátio com Dr. Ross. Essa intercalação entre as duas espécies de registro será realizado durante todo o filme. Ora estamos na instituição, no registro denunciativo da narrativa de Wiseman, ora estamos nas *performances* musicais ou teatrais.

Logo após a cena contendo a montagem paralela de Malinowski sendo alimentado por tubo, contrastada com seu corpo sendo preparado para o funeral, somos levados a uma festa de aniversário de um dos internos. Mais uma vez vemos pessoas cantando e o mesmo mestre de cerimônias de antes agora dança com uma das enfermeiras. A proximidade da câmera de Wiseman mais uma vez coloca-nos perto “demais” dos acontecimentos: nunca é possível ver a totalidade do espaço, havendo sempre uma proximidade não natural dos eventos. Mas o momento mais peculiar dessa cena é quando uma enfermeira, já de idade avançada, faz um jogo com os pacientes. O jogo é semelhante a um jogo de dardos, mas com a diferença que os pacientes devem pegar um pedaço de papel, lamber e tentar colar num tabuleiro que a enfermeira segura. Esta cena acaba por ter uma conotação sexual totalmente fora de lugar. De início a enfermeira segura o tabuleiro de tal forma que o alvo fica em frente a sua região genital. Mas a fala dela é mais significativa ainda:

Venham garotos, todos vocês rapazes aí atrás. Venham aqui em frente e mostre sua pontaria. Oh vamos. Por que a timidez? Certo, venham aqui rapazes. Temos um rapaz aqui que vai mirar bem no meio. Isso mesmo! Bem na mira. E enfie certo... isso mesmo coloque aí. Ótimo, oh! Vamos lá, alguém mais venha aqui que vou embora. Estou indo! Precisamos saber seus números. Aqui está. Agora, aqui está o rapaz que vai colocar bem na mosca! Alinha aqui. É aqui que você precisa vir, bem no meio. Quando você ouvir a minha voz vai saber que chegou. Venham... feche os seus olhos. Venha direto. Bem na sua frente, você está vindo bem na mosca. Um pouco mais, um pouco mais. Assim mesmo. Agora coloca bem na mosca. Oh, isso, perfeito. Muito bem. Está dentro do anel pelo menos. Agora segura seu número. Quem mais? Vamos, quem mais? Venham aqui na frente e tentem. Todos já tentaram? Essa é a primeira vez que brincamos disso e quero que todos tentem.

A esta altura podemos afirmar, portanto, que *Titicut Follies* se constrói nesses dois registros, no interior de uma mesma narrativa. Ora estamos no terreno da instituição, da prisão, da denúncia, ora numa teatralidade, na atuação, na *performance*: ora o esperado, ora o

inesperado. O efeito desconcertante desta tensão fica mais forte ainda uma vez que nada daquilo foi escrito para a câmara. Para o público há duas dimensões em jogo que reforçam isso. Em primeiro lugar há o fato de estarmos diante de um documentário, mas, além disso, é um documentário de Frederick Wiseman, o que traz consigo uma série de implicações referentes ao cinema direto e ao modo observacional.

Para melhor analisarmos esta dimensão em *Titicut Follies* é interessante pensá-lo em conjunto com outro filme. *Warrendale* de Allan King é semelhante à *Titicut Follies* em muitos pontos. Ambos são filmes observacionais, segundo a categoria de Nichols⁵⁹, e ambos podem ser entendidos enquanto exemplos significativos de cinema direto. *Warrendale* também trata do assunto de doentes mentais. Ambos foram produzidos e lançados no mesmo ano, 1967. Ambos tiveram problemas de distribuição decorrentes de seu conteúdo. Há algumas diferenças importantes, no entanto, e são elas que mais nos interessam. *Warrendale* não é sobre uma instituição pública tal como *Bridgewater* de *Titicut Follies*. O filme se passa num lar na cidade de Toronto para o tratamento de crianças e adolescentes emocionalmente perturbados – vemos crianças com problemas tais como de controle de raiva ou paranoia. Mas essas diferenças são irrelevantes quando comparado com a diferença na *forma* de tratamento do assunto. Uma primeira diferença fundamental é que em *Warrendale* vemos o tratamento sendo feito. Em *Titicut Follies* não.

No caso de *Warrendale*, nenhuma cena do filme é inesperada, todas correspondem – em maior ou menor grau – ao que imagináramos daquela instituição. Mesmo quando a cozinheira inesperadamente morre e o filme muda seu foco em sua meia hora final, as ações decorrentes e a forma com que os pacientes e médicos lidam não aparecem como um choque para o espectador. A linha que divide os internos e o *staff* é clara, não apenas pela forma como se vestem como também pelas atitudes, ou seja, médicos não agem como pacientes. O *staff* é representado como carinhoso e atencioso e a pouca crítica direcionada a eles é feita no interior dos próprios personagens. Por exemplo, numa das primeiras cenas do filme vemos uma menina que está tendo um ataque de raiva sendo segurada por uma das enfermeiras. Na cena posterior a essa, vemos o médico-chefe criticando essa ação, contestando-a com a enfermeira. Com isso, os médicos e psiquiatras de *Warrendale* parecem competentes e profissionais, muito diferentes do quadro médico de *Bridgewater*.

⁵⁹ Nichols. Bill. *Representing reality – issues and concepts in documentary*. Indiana University Press, 1991.

Essa diferença entre os dois filmes fez com que Stanley Kauffman, num artigo para o jornal *The Nation*, criticasse *Titicut Follies* pelo seu voyeurismo, que mostraria uma “câmara de horrores” ao compará-lo com *Warrendale*. Em suas palavras:⁶⁰

Ano passado vimos um documentário chamado *Titicut Follies*, feito numa instituição para presos psiquiátricos de Massachusetts, um filme que sem dúvida originou de um impulso genuíno de expor condições opressivas, mas que, eu pensei, começou a se divertir ao mostrá-las. Eu menciono este filme apenas para assegurar aqueles que o viram – ou que nunca o veriam – que *Warrendale* não o lembra em nada. Não é uma denúncia⁶¹. Não é uma câmara de horrores. É uma união com algumas crianças que se tornam muito preciosas a nós antes dos 100 minutos se passarem.

Asylum (Dir. Peter Robinson, 1972, EUA) é outro documentário do mesmo período, que tem muitas semelhanças com os dois outros em questão, em especial com *Warrendale*. O filme se passa numa casa alugada por psiquiatras inspirados nas teorias de R. D. Lang que buscam tratamentos alternativos para pessoas que sofrem de doenças mentais. Uma dimensão comparativa interessante nesse filme é que a única ameaça e perigo vêm daqueles vindos de fora, como no caso do pai de um paciente que ameaça trazer o conservadorismo e intolerância da sociedade externa para aquele reduto de segurança. Vemos o pai preocupado que seu filho talvez se torne homossexual devido à sua timidez extrema, completamente alheio e ignorante à intenção dos médicos e ao tratamento alternativo oferecido. Em *Titicut Follies*, ao contrário, a ameaça é sempre interna, o mal vem da própria instituição e daqueles que reproduzem seu funcionamento através de suas práticas.

Asylum, assim como *Warrendale*, não é um documentário chocante, apesar de sua temática. Além disso, nada que vemos durante esses filmes aparece como particularmente

⁶⁰ Kauffman, Stanley. *Warrendale*. In: *The Nation*. 1967. Disponível via URL em: <http://www.allankingfilms.com/warrendale-review.html>; acessado em 25/10/2009.

⁶¹ O termo no original é *exposé*, que não deve ser confundido com *expose*. *Exposé* de acordo com o *Oxford Advanced Learners Dictionary* (2008) refere-se à narrativa de fatos de uma situação quando essas são chocantes ou foram deliberadamente escondidas. Um exemplo dado seria o de um jornalista que faz um *exposé* de corrupção no interior do governo. Ver: COWIE. A. P. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

inesperado. *Titicut Follies*, ao contrário de *Warrendale* ou *Asylum*, apresenta diversos momentos com situações inesperadas. O mau trato dos pacientes pode ser chocante, mas não é inesperado. Desde jornais, até no cinema, instituições públicas para o tratamento de doentes mentais são frequentemente retratadas de forma negativa: basta lembrarmos aqui de *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (Dir: Milos Forman, 1975, EUA), um exemplo entre muitos. Ou ainda, *Bicho de Sete Cabeças* (Dir: Laís Bodanzky, 2001, BRA) para pegarmos apenas um exemplo nacional. Mas os *shows*, as *performances* dos guardas na festa de aniversário ou ainda o interno que canta *Chinatown*, são todas cenas inesperadas. Se fossemos seguir à risca à interpretação que Nichols⁶² ou Mamber⁶³ fazem dos “filmes de Wiseman”, *Warrendale* ou *Asylum* se parecem mais com Wiseman do que *Titicut Follies*. E o inesperado vem não apenas pela improbabilidade do que vemos, mas pela forma com que vemos: a iluminação altamente contrastada, os *zooms* e *closes* que desorientam o espaço, além de outra estratégia recorrente: o uso de canções antigas, alegres e joviais com imagens desconcertantes, que criam um efeito fantástico em toda a cena. As imagens nesse registro acabam mais por desconcertar do que informar – tanto informar no sentido de explicar e desenvolver uma narrativa quanto no sentido de informar sobre algum aspecto do “real”. Por causa disso parece que estamos muitas vezes assistindo a um filme ficcional tal como Guy Maddin – tal como em *Tales From The Gimli Hospital* (1988) – ou *Eraserhead* (1977) de David Lynch (no caso deste último, em especial pelo uso das canções antigas e alegres contrastadas com cenas desconcertantes). Além disso, a cena da festa de aniversário em *Titicut Follies* é muito parecida com uma em *Julien Donkey Boy* (1999) de Harmony Korine na qual internos de uma instituição psiquiátrica dão uma festa. No caso desses três filmes – todos ficcionais, vale dizer – as cenas servem menos para a construção ou desenvolvimento de um discurso narrativo e mais para criar uma experiência sensorial, fantástica e sombria no espectador.

É, portanto nesse duplo registro que *Titicut Follies* se constrói. Nesse conflito entre a “realidade crua” de uma instituição tal como uma prisão psiquiátrica e o improvável nas “atuações” que vemos. É provavelmente essa tensão que fez com que vejamos um lugar onde os médicos parecem mais loucos que seus pacientes. *Bridgewater* nesse registro parece um reino imaginário, que existe apenas para o universo do filme de Wiseman, afirmação que seria mais precisa não fossem os momentos mais propriamente mundanos do filme, que nos

⁶² Nichols, Bill. Fred Wiseman's Documentaries: Theory and Structure. In: *Film Quarterly*. Vol. 31, Nº 3. Los Angeles: University of California Press, 1978, pp. 15-28.

⁶³ Mamber, Stephen. *Cinema Vérite in America*. Cambridge. MIT press, 1976.

trazem de volta para o terreno do (docu)comentário social, da crítica à instituição e da denúncia política.

Poderíamos ter uma pista deste duplo registro já pelo próprio título do filme. Em primeiro lugar, na maioria dos filmes de Wiseman, o título é claramente descritivo do que estamos prestes a ver. *High School* (1968) passa-se numa escola secundária, *Basic Training* (1971) mostra-nos o treinamento militar de iniciantes na carreira, *Hospital* (1970) mostra-nos o interior de um Hospital, *Zoo* (1993) leva-nos para o interior de um zoológico e assim por diante. A ambiguidade da palavra *follies* no título é também especialmente significativa. O termo em inglês carrega diferentes significados. De acordo com o *The Oxford English Dictionary*⁶⁴ o termo *folly* é definido como:

- 1a. The quality or state of being foolish or deficient in understanding; want of good sense, weakness or derangement of mind*
- 4. Madness, insanity, mania.*
- 5b pl. a revue notable for the glamour of its female performers; used especially as a title, as Zigfield Follies; also, the female members of such a revue.*

O dicionário *Webster*⁶⁵ tem um verbete próprio para o termo *follies*, que é definido de forma semelhante à quinta definição do dicionário *Oxford*:

*Follies [constructed as singing]: a revue: used as part of the title*⁶⁶.

Há implícito no título a impressão de que tudo que estamos vendo faz parte dessa *performance* teatral denominada *Titicut Follies*. *Follies* acaba então por assumir este duplo sentido: por um lado, os loucos, e, por outro, uma peça teatral (o *revue* em inglês) que ocorre em *Titicut* (que nada mais é que o nome indígena dado a região geográfica onde se encontra o presídio psiquiátrico de *Bridgewater*). Esse caminho interpretativo é parcialmente compartilhado por Dan Armstrong, um dos poucos que discute essa dimensão do filme de Wiseman enquanto um aspecto central da narrativa, e não como um mero aspecto do filme.

⁶⁴ Simpson, J. A; Weiner, E. S. C (ed). Simpson, J. A; Weiner, E. S. C. *The Oxford English Dictionary*. Volume VI. Oxford: Clarendon Press, 2004, p. 4.

⁶⁵ Webster [et. al]. *Webster's Dictionary of the English Language*. Nova Iorque: International Press, 1979, p. 712.

⁶⁶ O termo *revue*, por sua vez, refere-se a uma peça teatral composta de diversas paródias, canções e danças.

Apesar de sua interpretação psicanalítica de *Titicut Follies* não ser o caminho aqui proposto, sua discussão destaca-se por ser uma das poucas que dá atenção para essa narrativa teatral do filme. Armstrong defende que há dois níveis pelos quais Wiseman consegue esse efeito. O nível mais evidente ocorre quando se colocam as diversas sequências de canções, dança e outros elementos de *showbiz*. Poderíamos adicionar ainda a importância da relação da cena inicial com a última. Na cena de fechamento de filme voltamos ao palco inicial, o palco está cheio e os homens da cena inicial cantam em coro: “*So long for now, we’ll take a bow, we hope you liked our entertainment anyhow. It’s time to go, we had a show*”. A ironia da cena merece algumas palavras. Há aqui uma intenção de fazer parecer que acabamos de ver uma grande *performance*, uma série de atuações e *shows* para o nosso entretenimento e estamos agora presenciando o fechamento deste espetáculo.

Armstrong defende ainda haver outro nível importante nesta dimensão narrativa, menos evidente do que esta:

Wiseman apresenta a vida cotidiana da instituição que ocorre fora do palco – loucura e sua confinção – como se fossem *performances* num palco, como se fizessem parte de um espetáculo que as três sequências dos *Follies* constituem. Internos e guardas são assim mostrados em suas rotinas diárias cantando, dançando, fazendo falas histriônicas, tocando instrumentos musicais e realizando acrobacias⁶⁷.

Neste momento poderíamos lembrar Merleau-Ponty⁶⁸, para pensarmos a relação entre as imagens na qual uma cena cinematográfica apenas faz sentido ao ser pensada em relação com a imediatamente anterior e posterior a ela. As cenas mais graficamente chocantes do filme são sempre intercaladas com diversas outras sequências das atuações dos *follies*. Desta forma, no que o filme progride, torna-se cada vez mais tênue a linha que separa a instituição de seus pacientes, os médicos dos loucos. Dessa forma, tal como Armstrong defende na citação acima, a vida diária da instituição aparece como se fizesse parte de um grande espetáculo maior.

⁶⁷ Armstrong, Dan. Wiseman’s Realm of Transgression: “Titicut Follies”, The Symbolic Father, and The Spectacle of Confinement. In: *Cinema Journal*, Vol. 29, Nº 1. Houston: University of Texas, 1989, p. 29.

⁶⁸ Merleau-Ponty, Maurice. O cinema e nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983, pp.103-117.

É por isso que Armstrong descreve *Titicut Follies* como se fosse um “musical de Hollywood”⁶⁹ ou uma “espécie de sombria comédia musical”⁷⁰. Com isso:

Wiseman reconhece o artifício e ilusões de sua própria arte documental, recusando-se a esconder a produção textual de significado e nos enfeitiçar com alguma ilusão transparente ou impressão de realidade⁷¹.

Wiseman não está tentando esconder sua construção através da narrativa, ou nos dar uma falsa ilusão de realidade, pelo contrário: ao selecionar quarenta horas de gravação na uma hora e vinte que constitui *Titicut Follies* através desta narrativa, Wiseman nos dá um documentário que mais se aproxima de uma experiência sensorial do que um registro observacional. Aqui vale remetermos mais uma vez à *Julien Donkey Boy* de Harmony Korine. De forma semelhante à *Titicut Follies* o filme é construído de tal forma que todos seus personagens estão no registro da loucura e aqueles cuja função deveria ser do protetor – o pai ou a irmã de *Julien* – acabam sendo mais loucos que ele. Devido ao caráter ficcional de *Julien Donkey Boy*, no entanto, o filme poderia facilmente ser lido enquanto apenas uma experiência sensorial pelo espectador. Não é o caso de *Titicut Follies*, no entanto. Wiseman nos dá um documentário que não se parece com um documentário e que se utiliza deste duplo registro para reforçar seu comentário social. Desta forma, o improvável das sequências dos *follies* funciona em conjunto com os momentos tipicamente documentais (lembrando aqui de novo a noção de motivação inter-textual de Bill Nichols) para então constituir uma narrativa através deste duplo choque para o espectador.

Vemos uma crítica que se dá não através de um “mostrar a realidade sem mediação”, mas por uma cuidadosa edição e narrativa em torno do tema da loucura. Com isso Wiseman cria um desconforto não apenas visual, pelo que nos mostra, mas um desconforto formal, pela maneira com a qual realiza seu filme. Como defende Armstrong, a ilusão do documental em conjunto com a narrativa da ilusão induzida pela loucura, traz à tona toda a ilusão da ideologia⁷² do sistema prisional – em especial àquela relacionada ao discurso da reabilitação, que, no caso de *Bridgewater*, é acompanhado da noção médica de cura. Com isso, Armstrong chamará o filme de um “*follies vérité*”. Ao mesmo tempo, *Titicut Follies* condena a

⁶⁹ Armstrong, Dan, op. cit. p. 32

⁷⁰ Armstrong, Dan, Op. cit. p. 33

⁷¹ Armstrong, Dan, Op. cit. p. 33

⁷² O autor não nos dá uma definição do que entende por ideologia embora, pelo uso que faz do termo, pareça referir-se a um conjunto de crenças e ideias, nesse caso, a crença da reabilitação pelo sistema prisional (e não a reabilitação enquanto ideologia no sentido marxista).

instituição que observa ao mostrá-la esvaziada de sentido, personificada na confusão entre atuação e “realidade”, loucura e sanidade. Uma instituição, uma vez que seu sentido se esvaziou, resta-lhe apenas as estratégias de sobrevivência de seus vários agentes individuais. Nesse ponto, Goffman e Wiseman encontram-se de novo. É interessante notar como ambos acabaram por preocuparem-se com momentos e fenômenos semelhantes da prisão psiquiátrica: as festas, as estratégias de sobrevivência, a incapacidade de escapar e o isolamento. Apresenta assim os problemas centrais que surgem, uma vez que a instituição deixou de cumprir sua função ou proposta inicial, ou, numa colocação mais extrema, mostra-se a *impossibilidade* dela sequer atingir seus fins propostos devido a sua própria organização e estrutura.

1.2 – *Hospital* (1970)

A primeira tela que vemos em *Hospital* carrega semelhanças e diferenças com *Titicut Follies*. Assim como ocorre no filme de estreia de Wiseman, não temos informações técnicas sobre o filme, tal como nome do diretor, produtor ou qualquer outro crédito. Vemos apenas uma tela preta, com o título: *Hospital*. Mas aqui também já temos a primeira diferença. Se em *Titicut Follies* não sabemos o que esperar a partir de seu título e cena de abertura, *Hospital* não deixa dúvidas. Além do título, logo na cena de abertura somos levados para uma sala de operação. Uma mulher está deitada em uma maca hospitalar e, ainda neste plano inicial, podem-se ver três médicos junto com ela na sala. A partir daí uma série de *close-ups* seguem; primeiro no rosto da paciente, cortando para o rosto do médico encoberto por uma máscara antisséptica, voltando para o rosto da paciente, agora com sua boca coberta por uma máscara, recebendo anestesia. Logo no plano seguinte, no entanto, a paciente já está sem a máscara e vemos médicos se preparando para iniciar uma operação (vestem seus jalecos e preparam o equipamento cirúrgico). Tudo isto ocorre muito rápido e com vários cortes temporais. Vemos relances de um processo médico muito mais longo e demorado que o tempo fílmico permitira mostrar. Durante todo o processo não ouvimos a voz dos médicos e tampouco há qualquer trilha sonora ao fundo. O único som é de maquinaria hospitalar, martelando num ritmo fixo. Após a preparação cirúrgica, um dos médicos abre a barriga da paciente com um bisturi. A iluminação nesse momento é localizada na barriga do paciente e vemos o médico passando o bisturi num corte profundo. A cena é explícita, ainda que muito breve e o corte do bisturi seja interrompido por um corte na filmagem.

Um corte abrupto durante o corte cirúrgico do médico leva para o exterior do prédio. Diversas pessoas são vistas entrando pela porta principal do hospital, e, em seguida, veem-se muitas pessoas sentadas na recepção. Uma voz feminina pode ser ouvida pelo alto-falante, chamando por nomes de médicos e passando algumas informações. Esse ruído, típico e comum a vários hospitais, familiariza ainda mais o espectador com o ambiente mostrado. O ambiente está cheio, com várias pessoas em pé na recepção além de filas em um corredor. Diversos trechos breves seguem, mostrando alguns locais e acontecimentos do hospital. Médicos empurram uma maca com uma senhora deitada, com uma pressa que indica emergência. Seu destino é uma sala, cuja porta se fecha para o espectador, e no qual podemos ver escrito: cardíacos apenas. Várias pessoas são mostradas numa mesma sala, deitadas em

diversas macas, algumas delas estando inclusive amarradas. Por mais que alguém pudesse interpretar que os pacientes amarrados assim estão pelo seu próprio bem (como, por exemplo, para não se machucarem quando acordarem ainda sob o efeito de um anestésico), tal justificativa não é desenvolvida pelo filme. Vê-se ainda um homem dormindo amarrado numa cadeira de rodas no meio do corredor do hospital. Os pacientes mostrados até este momento são, em maioria, idosos ou negros. Esse primeiro contato com o hospital passa a impressão de um ambiente caótico e, com esses pacientes amarrados, poderíamos lembrar mais da prisão psiquiátrica de *Bridgewater* em *Titicut Follies* do que de uma ala de emergência em um hospital. Durante todo esse passeio das cenas iniciais, continua o ruído hospitalar, indistinguível, quase como uma trilha sonora.

O som no cinema – e isto se torna mais ambíguo ainda quando se fala em Cinema Direto – “não é a simples reprodução fonográfica de ruídos e de palavras, porém comporta uma determinada organização interna que o criador do filme deve inventar”⁷³. Por isso Merleau-Ponty afirma que o som no cinema tem suas raízes na montagem radiofônica, ele é um importante fator na criação de sentido da obra. Além disso, o cinema não é percebido isoladamente, ou seja, o espectador está sempre construindo o sentido pela união entre som e imagem que se torna então uma nova realidade. Penso aqui ainda que as imagens do hospital tenham um sentido diferente quando acompanhadas desse *som direto* do hospital, em especial no caso do documentário. Merleau-Ponty, ao pensar o som no cinema, no entanto, está pensando principalmente em duas frentes: diálogo e música. No caso do diálogo ele o subdivide em três momentos, o diálogo expositivo, “destinado a fazer conhecer as circunstâncias da ação dramática”⁷⁴. Em segundo haveria o diálogo de tom, que nos informaria as inflexões subjetivas do personagem. Por fim haveria o diálogo cênico, que constitui boa parte das falas no cinema, aquele que nos apresenta “o debate e a confrontação dos personagens”⁷⁵. Os seus comentários a respeito da música são breves e o autor está mais preocupado em pensar qual deveria ser a função da música no cinema ao dizer que ela deveria “marcar uma mudança de estilo no filme: a passagem, por exemplo, de uma cena de ação no interior de uma personagem, à evocação de cenas anteriores ou à descrição de uma paisagem”⁷⁶.

⁷³ Merleau-Ponty, Maurice. O cinema e nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983, pp. 112.

⁷⁴ Merleau-Ponty, Maurice, op. cit. p. 113.

⁷⁵ Merleau-Ponty, Maurice, op. cit. p. 113.

⁷⁶ Merleau-Ponty, Maurice, op. cit. p. 113.

Sobre esse aspecto é necessário aqui lembrar a diferenciação que Marcel Martin⁷⁷ faz entre os ruídos (naturais e humanos) e a música no que se refere aos sons no cinema. Os ruídos seriam todos os fenômenos sonoros (oriundos tanto da natureza quanto da vida humana) e são utilizados principalmente de forma “realista” no cinema, ou seja, ocorrem de acordo com o realismo esperado da cena. Os ruídos têm uma importância chave em documentários, pois remetem ao realismo (o barulho dos trens, fábricas, maquinaria de guerra e assim por diante, bem como toda a enorme diversidade dos ruídos humanos). Já a música parte necessariamente de uma dimensão não-realista no filme. A música não está presente na realidade das pessoas, em sua vivência, estando apenas presente na realidade dos personagens e serve para o espectador como uma função dramática na narrativa. A música tem a importante função para o espectador entender a “tonalidade humana”⁷⁸ em jogo, agindo enquanto um contraponto psicológico ao criar “ambientação”⁷⁹. É comum vermos a música sobrepor-se à imagem e ela própria ser a força narrativa de uma determinada cena (penso aqui especialmente na importância da música e da trilha sonora para os melodramas).

Neste sentido, o ruído hospitalar no filme de Wiseman opera aqui uma dupla função. Ele é ao mesmo tempo ruído (é realista, pois são os sons do próprio hospital) e música (no sentido de uma trilha sonora criar ambiência e atmosfera para um filme). O ruído nesta cena pode ser compreendido melhor se olharmos para a discussão de Bill Nichols sobre a motivação de um documentário. Analisado de forma puramente formal, há pouco, ou quase nada, que distinga um documentário de ficção, ou ainda, em última instância, todos os elementos associados a um filme documental podem ser simulados dentro de uma estrutura de um filme de ficção. Dessa forma, a marca distintiva do documentário estaria mais nas expectativas do público espectador do que algo intrínseco ao texto. A principal dessas expectativas está na enraizada noção de que o que vemos e ouvimos em um documentário tem suas origens no mundo histórico. O ruído nesse momento cumpre então aquilo que Nichols chama de “motivação realista”⁸⁰, que refere-se aquilo que diz ao espectador “aqui está o som do hospital, sem nenhuma intervenção externa ou comentário externo”. Poderíamos tentar imaginar um filme ficcional sobre um hospital, no qual esses mesmos ruídos poderiam ser elogiados pelo espectador por “recriarem a sensação de como um

⁷⁷ Martin, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1990. p. 116.

⁷⁸ Martin, Marcel, op. cit. p. 125.

⁷⁹ Martin, Marcel, op. cit. p. 125.

⁸⁰ Nichols, Bill. *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 24

hospital realmente seria”⁸¹. O mesmo ruído pode ter dimensões bem distintas na percepção do espectador – ainda que ambas remetam ao realismo – pois, se por um lado, temos “aqui está o som do hospital”, na outra temos “aqui está uma simulação perfeita do som desse hospital”.

Apenas após essas cenas iniciais iremos presenciar o primeiro diálogo no filme, que ocorre aos três minutos. Um médico branco entrevista uma mulher negra. O assunto é sobre a mãe dela, o médico pergunta-lhe sobre a condição cardíaca da mãe entre outras típicas questões médicas: o que aconteceu, se já teve uma ataque cardíaco e se ela tem diabetes. A mulher está visivelmente perturbada, preocupada e chateada e o médico chega a confortá-la num dado momento, dizendo “tente se acalmar” enquanto timidamente encosta sua mão em seu ombro.

O próximo paciente que vemos sendo entrevistado também é negro, um alcoólatra, cuja fala é de difícil compreensão e sua argumentação confusa. O médico faz-lhe perguntas: se estava vomitando nos dias anteriores, se vomitou sangue e que cores eram suas fezes. O médico então lhe pergunta sobre uma cicatriz que o paciente tem em sua barriga e para o que teria sido aquela operação. O paciente então lhe diz que foi operado para álcool, o que faz o médico soltar uma tímida risada: “como assim foi operado para álcool?” ao que o paciente responde: “alcoólatra, sou alcoólatra”. Antes de podermos ver qualquer desenvolvimento maior na conversa desta cena, um corte abrupto mostra um jovem, no que parece estar em um estado próximo de overdose. O médico faz-lhe perguntas, dá tapas em sua cara para acordá-lo, mas não consegue muitas respostas. O médico pergunta “heroína? Quanto injetou?”. Ao final da cena, conseguimos distinguir em sua fala confusa ao dizer “sem polícia”. O médico concorda, “tudo bem, sem polícia, sem polícia”.

Logo a seguir vê-se um corredor e uma senhora negra sendo auxiliada a caminhar por um policial e uma enfermeira. A mulher chora muito, visivelmente transtornada. A cena é muito breve e não temos informações maiores sobre a situação: não sabemos se é paciente ou parente de algum paciente, sequer sabemos a razão dela estar chorando ou porque há um policial junto com ela. A cena parece mais como um complemento às cenas anteriormente vistas, dando ao espectador uma ambiência e clima do hospital através de vários breves momentos (aparentemente) aleatórios da vida diária do local.

⁸¹ O seriado médico *E.R.* é notório por seu uso realista de som assim como o seriado *The Shield*. Este último se passa no interior de uma delegacia e podemos ouvir um constante barulho de telefones tocando. Este artifício técnico pode passar despercebido pelo espectador, mas certamente lhe passará uma forte sensação de realismo e de “recriação de ambiência” de uma delegacia policial.

Com essa introdução já temos elementos para pensar alguns elementos do hospital que Wiseman está mostrando. Não somos informados com detalhes onde estamos, qual cidade, bairro ou nome do hospital (embora este último seja fornecido de forma indireta posteriormente), mas já podemos extrair uma informação importante sobre o hospital: a maior parte de seu público parece vir das camadas economicamente desfavorecidas da população.

A divisão dos personagens aqui é semelhante à *Titicut Follies*, ou seja, temos de um lado, os médicos e, de outro, os pacientes. Há ainda uma terceira categoria, os guardas, que estão presentes em ambos os filmes, ainda que de forma distinta. Em *Titicut Follies* os guardas fazem parte do quadro institucional, ou seja, são os agentes de segurança da prisão psiquiátrica de *Bridgewater*. No caso de *Hospital* os guardas são externos à instituição e aparecem em momentos esparsos, quando o caso médico em questão precisa de intervenção policial ou quando os próprios policiais trazem uma pessoa ao hospital. Dito isso, esses são os três grupos principais a se relacionarem no interior do filme. Há ainda um quarto grupo que nunca veremos fisicamente, mas que será essencial para a narrativa: os funcionários do *welfare*, ou bem estar social, que sempre se relacionarão com os outros dois grupos de forma indireta. Há um elemento crucial aqui, no entanto, pois os médicos de *Hospital* em muito diferem dos médicos da prisão psiquiátrica de *Bridgewater*. Em *Hospital* vemos os médicos agindo em sua função, ou seja, fazem aquilo que esperaríamos de um médico. Wiseman ainda vai além e muitas vezes os médicos aparecem quase que em posições heroicas, lutando contra um sistema burocrático falho para o bem estar de seus pacientes. Em *Titicut Follies* existe uma crítica institucional, questionando – ou seria melhor dizer, denunciando – o quadro administrativo e o *staff* da prisão. Percebemos que, ainda que exista um problema estrutural responsável por vários dos problemas na prisão psiquiátrica de *Titicut Follies*, fica a impressão de que o mais urgente poderia muito bem ser amenizado com uma mudança em todo o quadro administrativo. Em *Hospital* a situação aparece de forma mais complexa. Poderíamos citar aqui dois momentos no interior do filme.

Na cena seguinte à descrita anteriormente, com a mulher chorando no corredor sendo auxiliada por um guarda e uma enfermeira, vemos um médico falando ao telefone, identificando-se como Dr. Schwartz da seção de emergência do *Metropolitan Hospital* (e neste momento sabemos em qual Hospital estamos). Ele fala ao telefone que recebeu uma paciente do *New York Hospital* há duas horas. Com esta informação, também sabemos agora em qual cidade está: Nova Iorque. O médico segue com uma reclamação para este Hospital,

afirmando que a condição de transferência foi “absurda”, que não havia nenhuma informação sobre a paciente e perguntando quem no *Metropolitan Hospital* teria aceitado a transferência e onde estão os resultados de seus exames. O médico então afirma que descobriram que a paciente é uma “*active upper GI bleeder*”. Isto será outra marca neste filme de Wiseman, o uso constante de jargões médicos sem nenhuma explicação pelo filme do que significam. Isto acaba por ter duas funções. Em primeiro lugar, reforça a noção de um simples registro institucional, fazendo o público sentir o mínimo possível da voz de Wiseman ou a presença do diretor. Em segundo lugar, faz com que os casos médicos específicos do hospital não sejam o foco do filme: a doença do paciente X, a condição emergencial do paciente Y, não seria, portanto, o assunto central do filme. Ao não explicá-los, Wiseman faz a atenção do espectador se voltar para outros aspectos da vida cotidiana do local. Podemos não saber o que é “*active upper GI bleeder*”, mas pelo tom de voz do médico em sua conversa sabemos que é sério, bem como deduzimos que foi grave o *New York Hospital* não ter avisado sobre essa condição do paciente ao transferi-lo. É isso o que vai importar para a compreensão da dimensão crítica desta cena no interior do conjunto de cenas que constituem o filme⁸².

O médico continua a reclamar e a afirmar que isso é o tipo de coisa que acontece o tempo todo e, sempre que ocorre, liga para o administrador e registra uma queixa. Diz que não é no melhor interesse da paciente que isso ocorra, transferi-la de um hospital para o outro nessas condições. Nisso ouvimos o médico falar “Não, aqui é *Metropolitan Hospital*” e depois repete o nome do paciente para a pessoa do outro lado da linha. Ocorre que essas informações já foram fornecidas por ele no começo da conversa e, se teve que repetir informações tão cruciais em uma reclamação grave, algo está errado do outro lado: a pessoa não prestou atenção, não se preocupou o suficiente ou não levou a reclamação a sério o suficiente. Isto nos levará a outro tema importante em *Hospital*, diretamente relacionado ao esforço heroico dos médicos: o problema da (falta de) comunicação. Por fim, o médico se despede, desliga o telefone e solta um longo e cansado suspiro, indicativo da frustração e exaustão de alguém que já teve que fazer essa mesma ligação ou ter essa mesma discussão repetida vezes.

⁸² O termo que o médico usa se refere a um sangramento gastrointestinal. Ele pode se dividir em dois, o sangramento gastrointestinal superior e inferior.

Tirado do dicionário de medicina online disponível via URL em <http://www.nlm.nih.gov/medlineplus/ency/article/003133.htm>; acessado no dia 10/02/2009.

A segunda cena importante para desenvolvermos aqui como Wiseman constrói a dimensão do esforço heroico dos médicos e da dificuldade de comunicação será analisada a seguir.

Nessa longa cena, com duração total de aproximadamente dez minutos, vê-se um médico psiquiatra ligando para o sistema de *welfare*, pedindo ajuda para um jovem negro homossexual. Esta cena é particularmente significativa, pois temos no jovem uma simbolização de um personagem ignorado pelo sistema, no extremo da marginalidade, que concentra uma série de atributos socialmente estigmatizantes: negro, pobre, homossexual e, de acordo com o psiquiatra, esquizofrênico. Sua fala é confusa e embaralhada, e num dado momento o estigma é aceito por ele mesmo ao falar “eu não sou normal, sou um anormal, uma aberração da natureza. Qualquer tipo de ajuda que puder ser dada para mim, me faria muito bem”. Erving Goffman ao escrever sobre o estigma comenta como boa parte da força do estigma social está justamente em sua criação de identidade, em fazer o sujeito estigmatizado se enxergar enquanto tal. O indivíduo não simplesmente apenas aceita um estigma, mas aceita um eu para si mesmo.

A situação especial do estigmatizado é que a sociedade lhe diz que ele é um membro do grupo mais amplo, o que significa que é um ser humano normal, mas também que ele é, até certo ponto, ‘diferente’, e que seria absurdo negar essa diferença⁸³.

Desta forma o indivíduo estigmatizado é constantemente dito “que ele é igual a qualquer outra pessoa e que ele não o é”⁸⁴. Ele tem os direitos que qualquer outra pessoa deveria ter – como o médico nesta cena busca convencer a funcionária do *welfare* – mas, ao mesmo tempo, seus direitos estão sendo negados pela pessoa do outro lado da linha. Sendo assim, a pessoa estigmatizado acaba por ter pouco controle sobre o discurso a respeito do que ela é. Com isso ela:

se vê numa arena de argumentos e discussões detalhados referentes ao que deveria pensar de si mesma, ou seja, à identidade de seu eu. Aos seus outros problemas, ela deve acrescentar o de ser simultaneamente empurrada em várias direções por profissionais que lhe dizem o que deveria fazer o pensar sobre o que ela é e não é, e tudo isso, pretensamente, em seu próprio benefício⁸⁵.

⁸³ Goffman, Erving. Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1988, p. 134.

⁸⁴ Goffman, Erving, op. cit. p. 135.

⁸⁵ Goffman, Erving, op. cit. p. 136.

De forma semelhante, Norbert Elias comenta como não devemos tratar a questão do estigma no plano individual, como sendo uma ação de despreço pelo outro, algo que se seria comumente categorizado como “preconceito”. Dessa forma perde-se de vista a dinâmica propriamente social no processo de estigmatização. Como o autor diz: “um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído”⁸⁶. Além disso, a dimensão do estigma só é eficaz na medida em que aqueles pertencentes ao grupo estigmatizado começam a se reconhecer enquanto tais, moldando assim a sua auto-identidade e o enfraquecendo. Neste caso específico, tal relação se expressa na fala do menino: “sou um anormal, uma aberração. Qualquer ajuda será bem-vinda.”. A sua fala demonstra sua percepção enquanto ocupante de uma posição inferior que, neste caso, não clama por um direito que é seu, mas o pede, demonstrando assim o que Elias chama do “efeito paralisante”⁸⁷ recorrente da estigmatização.

Logo após esta fala do jovem, Wiseman o filma de uma forma que será um dos poucos momentos de crítica irônica no filme no qual se pode ver ao lado do jovem, um pôster de John Lindsay na parede (figura 7). Wiseman capta este momento irônico no qual o então prefeito de Nova Iorque aparece numa pose quase idêntica ao jovem, apesar dos fortes contrastes entre ambos. O jovem explica o seu drama, que não pode pedir *welfare* porque é menor de idade. Ele então explica ao médico psiquiatra que a forma como consegue sobreviver materialmente é se prostituindo. O médico tem uma relação surpreendentemente acolhedora, ri de uma piada do jovem e ainda rindo, diz-lhe para não sair dizendo isso para o pessoal do *welfare*. Nesse momento temos mais uma vez aqueles, do lado de lá, o sistema invisível que permeia o sistema mais amplo do qual este hospital faz parte. Aquele lado que nunca é tão compreensível e acolhedor quanto os médicos do *Metropolitan Hospital*. Um momento que resume essa ideia é quando o médico lhe diz “vamos tentar o nosso melhor para você conseguir o *welfare*. Eu não sei nada a respeito desta lei sobre você ser um menor, mas veremos o que conseguimos fazer a respeito disso. Vamos tentar te ajudar com isso”.

⁸⁶ Elias, Norbert. *Os estabelecidos e outsiders*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000, p. 23.

⁸⁷ Elias, Norbert, op. cit. p. 27.

Figura 7 – O jovem ao qual é negado ajuda do Estado é filmado
contra o pôster de John Lindsay.

Após um breve corte da conversa entre os dois, vemos o menino do lado de fora da sala, fumando e esperando. Do lado de dentro da sala, o médico fala ao telefone e um close muito próximo no rosto do médico reforça a dramaticidade. Um dos momentos chaves da conversa é quando o médico, já visivelmente irritado e impaciente, pergunta à mulher do outro lado da linha: “Isto é um centro de *welfare*? Você está preocupada com seus clientes e com a possibilidade de mantê-los fora de um hospital? (silêncio). Por que você não responde?”.

O diálogo entre o psiquiatra e a funcionária do *welfare* torna-se repetitivo. O psiquiatra constantemente dizendo que a mãe do paciente não pode ajudar, ela não quer ajudar, que sua família o expulsou de casa por causa de suas “dificuldades” (um pouco adiante na conversa afirma-se que o jovem também sofre de esquizofrenia). Esta conversa merece um detalhamento maior aqui. Em primeiro lugar porque ouvimos apenas um lado da conversa. O médico no telefone conversa com a assistente social do *welfare*, que não vemos e não ouvimos e apenas nega a possibilidade do médico em ajudá-lo, por um argumento aparentemente irracional (que se resume a “chame a mãe do menino para ajudar, mesmo que

ela não queira ou o tenha expulsado de casa”). Há um momento de uma ironia não intencional e sutil nessa cena quando descobrimos seu nome: Ms. Hightower (senhorita torre alta). O seu nome reforça ainda mais a distância e diferenças entre os dois órgãos públicos em combate. O médico, já num tom impaciente, diz que exige um compromisso dela e ordene que ela pare com esta indecisão. A cena termina em frustração, quando médico, olhando para a câmera, diz: “ela desligou na minha cara”. Nesse momento, vemos uma rara ocasião na qual um personagem do Wiseman se dirige à câmera e, conseqüentemente, ao espectador. O fato de Wiseman ter escolhido manter esse momento na cena, e mais, finalizá-la dessa maneira, é significativo. Lembremos que a totalidade da cena é de dez minutos (desde a conversa do psiquiatra com o menino até a conversa no telefone com o serviço de assistência social). Além disso, essa cena da conversa ao telefone foi editada de um tempo total de uma hora e trinta minutos de filmagem⁸⁸. O argumento é sutil, porém eficiente: mais uma vez temos o reforço do esforço heroico dos médicos, um esforço sisifiano⁸⁹ frente a um sistema invisível e “incompetente”.

Um terceiro momento importante para o argumento do heroísmo está em uma situação na qual o hospital se encontra numa certa cena do filme. Vemos uma criança que teria sido deixada pelos pais com a avó, que estaria sob o efeito de entorpecentes. Com isso o hospital se vê com um problema: o que fazer com esta criança? Disso vê-se uma médica perguntar para outros membros do *staff* hospitalar – além de um policial que também se encontra no ambiente – se o hospital pode manter o menino por 24 horas. Uma enfermeira fala ao telefone pedindo uma cama e um quarto para o menino, pois ele “não tem para onde ir”. Descobrimos então, a partir de uma conversa da enfermeira com outra mulher, que a criança foi para o hospital após cair de uma janela de 4,5 metros de altura. Uma próxima cena mostra a primeira enfermeira (que antes falava ao telefone) conversando com outra. No segundo plano uma terceira enfermeira dá um banho no menino deitado na cama. A primeira enfermeira diz que pela lei eles não podem ficar com o menino, ao que então sugere que poderia levá-lo para a sua casa, para passar a noite. A segunda enfermeira, receosa, pede para ela não se envolver desta forma com a situação. A primeira lhe pergunta “então o que vamos fazer?”.

⁸⁸ McWilliams, Donald. Frederick Wiseman. In: *Film Quarterly*. Vol. 24, Nº 1. Los Angeles: University of California Press, 1970, p. 25.

⁸⁹ Na mitologia grega, o mortal Sísifo foi condenado por Zeus a rolar uma pedra montanha acima por toda eternidade. Toda hora que Sísifo chegava perto do topo da montanha, a pedra rolava de novo montanha abaixo, obrigando-o a começar sua tarefa tudo de novo.

Nesta terceira cena, a problemática colocada anteriormente é outra vez reforçada. Vemos pessoas em necessidades graves – a criança abandonada, o paciente negligenciado, o jovem homossexual ignorado pela família – e uma equipe médica que luta para conseguir ajudar essas pessoas – chegando até ao ponto de envolverem sua vida pessoal, como no caso dessa última enfermeira. Em conjunto com isso, toda a estrutura invisível que perpassa o hospital aparece como alheia ou não preocupada com estes indivíduos – estrutura esta que supostamente teria também a função de ajudar, tal como o *welfare* e o outro hospital que transfere o paciente. A figura do médico enquanto herói não é uma particularidade de Wiseman, sendo bastante comum essa construção da imagem do médico em nossa cultura visual, em especial nos seriados de televisão – penso aqui especialmente em seriados como *E.R.*, para um exemplo mais contemporâneo, ou ainda, *Dr. Kildare*, um seriado médico americano dos anos 1960, mais próximo temporalmente de *Hospital*, no qual médicos com cargas horárias excessivas e vidas privadas instáveis sacrificam tudo pelo bem de seu trabalho, o de para salvar pessoas⁹⁰.

Há ainda outra dimensão responsável por reforçar o registro dos médicos enquanto heróis no meio de uma estrutura falha: o caos presente no hospital. Durante todo o filme vemos pessoas ensanguentadas sendo levadas às pressas, indivíduos em situações limite, corredores lotados, operações emergenciais ou pacientes deitados em macas no meio de corredores. O caótico e o grotesco – que se dá especialmente através de cenas explicitamente chocantes – se misturam em alguns momentos enquanto apenas mais um desafio diário dos médicos. Muitos destes momentos são breves, sem nenhum desenvolvimento maior pelo diretor a respeito do contexto da situação que vemos. Um exemplo entre muitos que poderíamos citar ocorre à uma hora e dois minutos de filme. Vê-se uma mulher e um homem sendo escoltados por policiais, ambos falando em voz alta em espanhol (não há legendas em inglês para o que falam, reforçando ainda mais a descontextualização e o caos da situação). A mulher está com sua blusa ensanguentada, reforçando também o tom alarmante de uma situação que não nos é explicada (figura 8): por que há policiais com os dois? Por que sua blusa está ensanguentada? O que ela está falando? O espectador pode apenas especular sobre o que vê – seria um casal que brigou? Criminosos que foram presos? Com isso Wiseman

⁹⁰ Para mais sobre este assunto ver Myerhoff, Barbara G.; Larson, W.R. The Doctor as Culture Hero. The Routinization of Charisma. In: *Human Organization*. Vol. 24, Nº 3. Mobile: University of South Alabama Press, 1965, pp. 188-191.

acaba também por reforçar o efeito de que estamos passeando pelo hospital, nos bastidores do trabalho dos funcionários, vendo pequenos relances do caos diário que eles enfrentam.

Figura 8 – A mulher sendo escoltada por policiais. Sua blusa ensanguentada, o fato de não sabermos por que está lá, bem como sua fala em espanhol, reforçam a sensação de caos e incomunicabilidade que perpassa o hospital.

É importante sempre lembrar que esse efeito é construído pelo trabalho de edição de Wiseman. Caso fosse seu desejo, poderia ter desenvolvido esta cena mais, mostrando uma entrevista ou uma conversa entre policiais que explicasse a história por trás do casal, dando assim um sentido de narrativa completamente diferente. A percepção de que estamos apenas vendo relances e pedaços da vida diária do hospital, como se a câmera estivesse lá quase que por acaso, precisa ser construído artificialmente na sala de edição. Da mesma forma é necessário construir os personagens. Os médicos apenas aparecem enquanto heróis na medida em que Wiseman seleciona e organiza sua filmagem para essa finalidade ou efeito. O mesmo pode ser dito a respeito dos funcionários do *welfare* (que nunca vemos fisicamente, apenas ao telefone ou em conversas), que sempre aparecem como travas que dificultam os esforços dos

médicos. A ideia de que o documentário é sempre uma construção torna-se ainda mais embaçada para o espectador ao ver algum filme do Cinema Direto ou um filme de Wiseman. Como diz Paulo Menezes, “Todo filme é uma ficção, não por ser uma criação da imaginação, não por ser uma invenção, mas por ser um *fictio*, que, além de significar invenção, significa também ato de modelar, formar, criar”⁹¹. Na medida em que Wiseman elimina sua voz física do filme – pela ausência de narração – torna-se mais fácil para o espectador relacionar-se com *uma* imagem como se esta fosse *a* imagem sobre um determinado evento. Ao não nomear verbalmente o que vemos na tela, o estatuto de verdade que a imagem carrega socialmente, em relação a um texto literário ou relato verbal, torna-se livre de qualquer “contaminação” e aparece para o espectador enquanto evidência última. Como diz Menezes:

Mesmo que possamos argumentar que para o cineasta documentarista, etnólogo ou sociólogo isto não seja assim, que eles têm plena percepção da construção de real que estão fazendo (mas será que tem mesmo?), para o senso comum, para o público em geral, se a ficção mostra uma construção imaginada do real, o documentário (visto aqui indistintamente como filme etnográfico e sociológico, que ele nem sabe mesmo o que é) reproduz o real, mostra a verdade sobre um tema ou um fenômeno qualquer⁹².

O documentário tende a esconder, pela sua própria natureza, ou seja, pelo seu estatuto de filme documental, o fato de ser uma construção narrativa e discursiva. No caso do Cinema Direto tal suposição torna-se ainda mais radical ao eliminar as vozes da narração, as entrevistas – que sempre tendem a reforçar que temos um ponto de vista, alguém em particular que fala sua opinião – e a trilha sonora. Para o analista, no entanto, é importante sempre ter em mente que um filme documental diz “mais sobre as formas de se construir o mundo do que sobre este mundo propriamente dito.”⁹³.

Para continuar aqui a discussão sobre a construção do heroísmo dos médicos frente ao caos diário e aos entraves estruturais do sistema, há uma cena particularmente significativa para analisar. Aos cinquenta e dois minutos de filme, vemos um jovem sendo atendido, seu rosto visivelmente perturbado e com falta de ar. O médico lhe pergunta “o que te deram?” a que o jovem responde “me disseram que era mescalina”. O jovem continua ao dizer “mas acho que era veneno, tinha um gosto estranho, acho que vou morrer”. O médico pede para ele

⁹¹Menezes, Paulo. O Cinema Documental como ‘Representificação’: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. In: Novaes, Sylvia Caiuby [et al.] (orgs.). *Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp: Edusp, 2004, p. 45.

⁹² Menezes, Paulo. *op. cit.* p. 44.

⁹³ Menezes, Paulo. *op. cit.* p. 45.

se deitar e começa a amarrar o jovem na maca com amarras e o diz de forma quase mecânica “você não vai morrer”, como quem já tratou casos semelhantes a este diversas vezes antes. Enquanto o amarra na maca, o médico grita com algum outro funcionário pedindo medicamentos, outra vez utilizando-se de jargões médicos que não são explicados: “posso ter um NG2 aqui, por favor?”. O médico continua suas questões para obter mais informações sobre a situação, indagando há quanto tempo atrás ele teria tomado a droga. O jovem, em visível crise paranoica, apresenta uma fala confusa e não fornece um momento exato para o médico, limitando-se a dizer que foi durante o dia, no parque. O médico reforça que vai ficar tudo bem, para ele não se preocupar e que, caso tivesse de fato ingerido algum veneno grave, já teria morrido. O jovem se exalta neste momento, no entanto, como que tentando convencer o médico que o problema é mais grave, ainda que sua fala ainda seja confusa e sua argumentação se limita a gritar “não! Era uma pílula! Uma pílula!”.

O médico continua, pedindo para que ele relaxe, que vai dar um remédio para contrabalancear a pílula e que logo se sentirá melhor. A fala do jovem continua desconexa, quase como um delírio, falando sobre sua amiga Patrisha, visivelmente paranoico, constantemente ofegante, como se estivesse sem ar, repete várias vezes que vai morrer e está com medo. O médico calmamente ouve, enquanto continua seu trabalho de amarrá-lo na maca, ligar o aparelho para medir pressão e repete ainda outra vez “você não vai morrer, tente relaxar”. O médico então lhe oferece uma pílula e o pede para engolir. O jovem, ainda deitado, regurgita e engasga enquanto uma enfermeira coloca uma bacia em seu colo, caso precise vomitar. O médico então lhe pede para beber algo que está dentro de um copo que é complementado por um recipiente que o médico lhe entrega dizendo “beba um pouco de água, quero que beba bastante água”. O menino vira o recipiente como se para beber tudo de uma vez, ao que o médico lhe pede calma, para ir devagar. O jovem começa então a regurgitar cada vez mais forte e a engasgar. Após um longo gole da água repentinamente mexe sua cabeça para frente, vomitando dentro da bacia no seu colo. O menino continua a engasgar e regurgitar e pergunta como ele está se sentindo agora. Ele responde, repetindo o que já havia dito diversas vezes: “não quero morrer”. O médico pacientemente lhe diz outra vez “você não vai morrer, viu, acabou de sair tudo”. O menino continua confuso, assustado e sua fala delirante e uma hora pergunta “eu preciso ver um psiquiatra?” ao que o médico confirma e diz que um virá em breve.

O jovem é então avisado que será levado para outra sala, para descansar e esperar o psiquiatra. O médico pacientemente lhe explica que o psiquiatra é familiarizado com

problemas deste tipo e que poderá ajudar. Uma vez na próxima sala o vemos acompanhado de dois policiais, que estão em pé, enquanto o jovem está sentado na maca. Ele continua nervoso, agitado e repetindo que não quer morrer. Em um dado momento Wiseman reforça a dramaticidade do jovem ao filmar em um *close* muito próximo o seu rosto e suas mãos passando pelo cabelo. O menino continua a dizer, repetidamente, “eu não quero morrer, eu não quero morrer.” Um breve corte temporal, que poderia passar despercebido, nos mostra o jovem em pé com sua mão apoiada na parede quando então repentinamente cai no chão, apoiado em suas mãos e começa a vomitar. Regurgita e vomita duas vezes nessa posição, chegando a ficar apoiado no próprio vômito (figura 9). Ele se levanta e vomita mais duas vezes ainda nesta posição quando então grita “eu não quero morrer, por favor!”. Ele ainda regurgita algumas vezes, mas o fato de ter vomitado parece ter causado diminuição do efeito da paranoia e da droga e chega a se desculpar pela sujeira que fez aos dois policiais. A sua fala ainda é um tanto confusa e sem sentido, pedindo para os policiais colocarem música, ou então cantarem. Um breve corte temporal nos mostra o menino sentado, aparentemente mais calmo e mais coeso em sua fala que é significativa:

Jovem – Eu acho que deveria voltar pra casa da minha família.

Guarda – De onde você é?

Jovem – Minnesota.

Guarda – Minnesota?

Jovem – Sim. É bem difícil conseguir sobreviver aqui sozinho. Estou tentando ir pra escola, ter uma educação. Mas nem sei porque estava querendo uma educação pra começar.

Guarda – Está indo pra escola agora?

Jovem – Sim. Estudando arte. Mas você não consegue fazer nada com arte. Não consegue fazer nada com nada na vida. Apenas conseguir um emprego e algum lugar. Só isso.

A desesperança em sua fala acaba por ser um bom resumo dos pacientes do hospital. Imediatamente antes dessa longa cena, vimos ainda dois outros casos de toxicologia no hospital: um bêbado e uma mulher beirando a overdose que o médico acredita ser de heroína. Viciados, drogados, pobres, negros, idosos, homossexuais e toda uma série de pessoas marginalizadas, cuja situação limite levou-as para este hospital e no qual os médicos se

esforçam contra um indiferente sistema para tentar oferecer a melhor assistência possível. Quando a situação limite ou desesperança não está na condição material, ela se expressa de forma existencial, como no caso deste estudante de arte.

Figura 9 - A cena grotesca e dramática do jovem que tem uma crise paranóica apoiado no seu próprio vômito.

Se em *Titicut Follies* os médicos são *parte* do caos que perpassa a instituição, em *Hospital* os médicos tentam fazer o melhor possível *apesar* do caos que se coloca como além de seu controle. Todos acabam por aparecer como vítimas de algo “maior”, tanto no caso dos pacientes – sua condição social, preconceito e estigma – quanto no caso dos médicos, que não conseguem “curar”, pois uma estrutura “invisível” sempre age contra eles. Nesse sentido *Hospital* pode ser visto como um filme mais pessimista do que *Titicut Follies*. No primeiro filme de Wiseman podemos localizar o foco – ou ao menos uma indicação – de onde estaria o problema. *Hospital* não oferece essa segurança. Além disso, *Hospital* é ainda muito mais

sóbrio em sua exposição argumentativa, estando ausente, por exemplo, a ironia, tão comum em muitos filmes de Wiseman e um frequente instrumento argumentativo. Dave Saunders chama *Hospital* de o “primeiro filme maduro de Wiseman”.⁹⁴ Isto se daria, segundo o autor, pois seria a partir de *Hospital* que Wiseman abandonaria uma edição didática e, “pela primeira vez em seus filmes, a causa (por que algo está acontecendo?) é subordinada à consequência (o que está acontecendo?)”⁹⁵. Saunders talvez exagere ao usar um termo como didático, pois, embora *Titicut Follies* certamente contenha momentos didáticos (como a montagem paralela que contrasta a alimentação forçada de um paciente com o seu enterro), não acredito ser possível generalizar tal comentário para o filme todo. Ainda assim, um ponto importante referente ao didatismo nos dois filmes é que não há em *Hospital*, como em *Titicut Follies*, um lugar específico de responsabilidade pela falência funcional da instituição.

Essa cena do jovem sendo tratado por abuso de mescalina também é particularmente relevante para pensarmos a dimensão ética deste filme. A primeira vista, *Titicut Follies* parece um filme mais propenso à problematização a respeito de questões éticas, tendo sido o único filme americano a ter sido tirado de circulação por mandato judicial – no caso, o governo de Massachusetts – por razões não relacionadas à obscenidade ou segurança nacional⁹⁶. Até o ano de 1991 o filme era proibido de circular para o público geral – sendo permitido apenas para audiências específicas, tais como profissionais da saúde – sob a alegação de que Wiseman teria violado a privacidade e dignidade dos internos de *Bridgewater*. Em 2007 teve seu primeiro lançamento para o mercado caseiro, em DVD, pela distribuidora do próprio Wiseman, a *Zipporah Films*. Essa longa batalha judicial, como bem mostram Anderson e Benson, deu-se mais pela insatisfação da instituição com a denúncia que o filme fazia do que por uma preocupação ética legítima frente à integridade de seus internos. Além disso, *Titicut Follies* poderia apoiar-se na defesa de que, ao denunciar as condições de tratamento e da instituição, estava agindo pelo bem dos pacientes. Poderia ainda se apoiar na argumentação de que o público teria o direito de saber o que acontece dentro dessa instituição

⁹⁴ Saunders, Dave. *Direct cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. Nova Iorque: Ed. Wallflower, 2007, p. 167.

⁹⁵ Saunders, Dave, op. cit. p. 165.

⁹⁶ Anderson, Carolyn; Benson; Thomas W. *Documentary Dilemmas; Frederick Wiseman's Titicut Follies*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991, p. 4. O livro todo de Benson e Anderson é dedicado à longa batalha judicial na qual o filme se viu envolvido, tendo a sua distribuição sem restrições permitida apenas a partir de 1991. A longa e detalhada análise dos autores parte da transcrição completa do caso judicial *Commonwealth v. Wiseman* bem como entrevistas com várias das partes envolvidas.

e que algo precisava ser feito para mudar essa situação crítica. Com *Hospital* não é tão simples assim.

Peguemos o caso desta cena do jovem sob o efeito de mescalina. Não há nenhuma denúncia sendo feita em prol deste paciente. O paciente, por sua vez, encontra-se numa situação de extrema fragilidade, muito provavelmente incapaz de oferecer permissão para que seja filmado pela câmera de Wiseman. Há na literatura especializada diversas referências ao fato de Wiseman sempre pedir autorização e consentimento por escrito para todos aqueles que aparecem em seus filmes, tal como afirma Calvin Pryluck⁹⁷. O autor ainda busca problematizar a própria noção de consentimento a partir de sua discussão sobre Wiseman. Essa cena específica é ainda mencionada por Brian Winston, que afirma que consentimento teria sido dado pelo jovem, supostamente obtido após melhoria em seu estado⁹⁸. Essas informações, no entanto, são todas extra-fílmicas, não havendo qualquer elemento no filme que problematize ou contemple estes questionamentos éticos. Não sabemos nem sequer se algum consentimento foi obtido e muito menos sob quais condições no estado mental do jovem. Com isso, a dimensão ética desta cena é muito mais complexa, e a resposta à pergunta “qual a justificativa para Wiseman filmar este jovem?” não é tão transparente.

Há outra cena também significativa para a discussão ética em *Hospital*. Aos treze minutos do filme vemos um senhor sendo examinado por uma médica. Ela começa por um teste de reflexo em seus joelhos e passa para uma entrevista. O senhor diz que está tendo dificuldades para comer. Pelo jeito que fala, o seu sotaque e seu inglês imperfeito, pode-se deduzir que ele é um imigrante. Além disso, pelos seus dentes mal cuidados e quebrados, deduz-se ser oriundo de uma classe economicamente baixa. O paciente está dentro do perfil dos pacientes que temos visto até aqui, quase sempre de camadas economicamente inferiores, imigrantes, negros, alcoólatras, usuários de drogas entre outros grupos socialmente estigmatizados. A médica continua o exame, tirando a pressão do paciente e realizando um exame de vista. Após isso, a médica pergunta ao senhor se ele estaria tendo dificuldade em urinar, se dói ou coça, por exemplo. As perguntas, de tom bastante íntimo, continuam e, num dado momento, o paciente diz a médica “eu não gosto de lhe falar isso, eu fico com vergonha”. Logo em seguida o senhor começa a chorar e dizer que acha que está com câncer.

⁹⁷ Pryluck, Calvin. *Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming*. In: Rosenthal, Alan; Corner, John (orgs.): *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005, p. 195.

⁹⁸ Winston, Brian. *The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary*. In: Gross, Larry; Katz, John Stuart; Ruby, Jay. *Image Ethics the Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Oxford: Oxford University Press, 1988, p. 46.

A médica lhe diz que vai examiná-lo enquanto o paciente continua a chorar. Neste momento, a câmera de Wiseman chega o mais perto possível de seu rosto, filmando-o em *close* neste momento de fragilidade (figura 10). A conversa toda merece ser citada.

Paciente – Eu não gosto de falar sobre isso porque tenho vergonha.

Médica – Não, não... não tenha vergonha. Nós queremos consertar isso. Queremos fazer você se sentir melhor. Eu preciso saber todas essas coisas. Venha, sente-se aqui.

Paciente (chorando) – Eu acho que estou com câncer.

Médica – Você acha que está com câncer? Bem, por que você não... nós temos que conferir. Eu ainda não sei se temos algo assim para você se preocupar.

Paciente – Eu acho que tenho... eu acho que tenho câncer.

Médica – Bem, onde que você acha que tem?

Paciente (olhando para baixo) – Nisso.

Médica – Você quer que eu olhe? Quer que eu confira? Ou você prefere que um médico homem olhe? Quer que eu olhe?

Paciente (ainda chorando) – Se você quiser.

Médica – Tudo bem, deixe eu conferir para você. Deite-se e tire isto.

Paciente – É vergonhoso.

Médica – Não, não. Não há do que sentir vergonha.

(a câmera neste momento dá o *zoom* no rosto do homem).

Figura 10 – O zoom no rosto do senhor em um momento de extrema

fragilidade levanta questões éticas importantes.

Neste momento o filme de Wiseman atinge seu ponto mais dramático, em que o choro e sofrimento do personagem tomam o primeiro plano e cobrem toda a tela. Momentos como este serão raro num filme de Wiseman, ainda que não tão raros no Cinema Direto como um todo. Em *Salesman* (Albert e David Maysles, 1968), por exemplo, no momento final do filme, Paul Brennan, após passar o filme inteiro fracassando em tentar vender a cota necessária de bíblias, visivelmente se esforça para não desmoronar frente à câmera que o filma em *close*. Como resume Mamber “ao ver a câmera presente, parece que se torna ainda mais ciente de seu fracasso, ameaçando expor sentimentos que preferia guardar para si mesmo”⁹⁹. Outro momento é no filme *On The Pole* (Robert Drew, 1961), no qual o piloto Eddie Sachs perde a corrida final e, como interpreta Mamber¹⁰⁰, tenta não demonstrar decepção frente às câmeras tentando agir “naturalmente”, sem ter certeza do que natural significa, no sentido da imagem que gostaria de apresentar de si mesmo. Como aponta Calvin

⁹⁹ Mamber. Stephen. *Cinema Vérite in America*. Cambridge: MIT press, 1976, p. 169.

¹⁰⁰ Mamber. Stephen, op. cit. p. 169.

Pryluck¹⁰¹, nesses momentos a questão ética central em jogo não é a da relação desses homens com outras pessoas, mas sim, consigo mesmos. É um momento altamente pessoal e íntimo desses indivíduos, que não necessariamente imaginariam estar expondo no momento em que concordaram serem filmados. Com isso, Pryluck faz uma interessante discussão sobre a complexidade do consentimento entre documentarista e objeto e o que chama da “sutil coerção” que existe na desigual relação de poder entre ambas as partes. No caso de *Hospital*, uma ala de emergência é um local privilegiado para encontramos indivíduos em situações limite, como veremos durante todo o filme: pessoas tendo ataques cardíacos, sangrando, baleadas, sendo operada às pressas, tendo overdose ou desesperadas por acharem que estão com alguma doença grave.

Claro que esses dilemas não têm como serem respondidos de forma simples ou apressada. Também não se pretende solucioná-los de forma definitiva aqui; são apenas indicações de questões que precisam estar presentes ao se pensar o cinema documental e, em especial o Cinema Direto. Tais problemáticas e questões serão retomadas e futuramente desenvolvidas ao longo do texto, sempre partindo da necessidade para analisar alguma dimensão específica de um filme. Em *Near Death*, o próximo filme a ser analisado, algumas destas questões voltarão, em um filme que carrega muitas semelhanças com *Hospital*. Embora ambos os filmes se passem no interior de hospitais – no caso de *Near Death*, na ala de Unidade de Terapia Intensiva de um hospital em Boston – veremos ainda como, se *Hospital* gira em torno de um quadro médico tentando administrar uma cura, apesar de toda a dificuldade com que se deparam, em *Near Death* veremos o mero gerenciamento da morte numa instituição voltada a combatê-la

Os minutos finais de *Hospital* merecem um detalhamento à parte. À 1h e 19min de filme, um corte seco e abrupto nos leva de um corredor na ala de emergência do hospital para uma capela. Nela podemos ver pacientes – quase todas idosos – em cadeiras de rodas e sentados nos bancos. Vemos ainda algumas jovens moças em pé, ao lado dos pacientes nas cadeiras de roda, sendo possível deduzir que elas são enfermeiras no hospital. Um corte nos mostra mais pessoas chegando à missa, passando por um corredor dentro do hospital, quando uma voz em *off* inicia um sermão. Nisso podemos ver o padre, um senhor com óculos e, atrás dele, uma imagem de Jesus Cristo. Durante a sua missa e seu sermão, a câmera, sempre em

¹⁰¹ Pryluck, Calvin. Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming. In: Rosenthal, Alan (ed): *New Challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 198.

closes nos rostos, mostra-nos aqueles que estão atendendo a missa: idosos e enfermeiras. Um momento interessante na (breve) fala do padre é quando ele comenta a respeito da insuficiência do homem diante de Deus, dando um interessante complemento – e fechamento – ao que vimos até o momento no filme: a quase impossibilidade de atender às demandas dos pacientes na situação caótica da sala de emergência que os médicos enfrentam diariamente. Ao fim de seu sermão, uma missa (ave Maria) é cantada em espanhol – reforçando assim a forte presença de imigrantes neste ambiente – pelo público presente. Vemos um homem passar com uma espécie de cesta para recolher doações dos fiéis. Neste momento Wiseman centra sua câmera em um senhor em uma cadeira de rodas se esforçando para conseguir tirar o dinheiro de seu bolso. Antes de chegarmos a vê-lo entregando o dinheiro para a cesta, um corte nos mostra o exterior do hospital (o canto da missa prossegue ao fundo) com a câmera se afastando, para revelar uma avenida com intenso tráfego e o som dos carros abafando o canto da missa.

É comum encontrarmos referências aos filmes de Wiseman enquanto tentativas de recriar microcosmos da sociedade através de análises de instituições específicas. Tais afirmações, no entanto, raramente são plenamente desenvolvidas. Barry Grant, por exemplo, afirma que *Titicut Follies* “introduz muitos temas ao qual Wiseman retornaria, incluindo o procedimento institucional e o exame de uma instituição particular enquanto um microcosmo social”¹⁰². O autor, no entanto, não nos diz quais indícios no filme o levaram a chegar a tal conclusão. Benson e Anderson¹⁰³ fazem semelhante afirmação sobre *Titicut Follies* e defendem sua posição ao citarem uma entrevista em que Wiseman comenta que, para ele, *Bridgewater* era um microcosmo da imposição do estado na vida dos indivíduos. Mais uma vez, no entanto, os autores não defendem esta afirmação através da própria narrativa do filme. Por mais que possamos acreditar que tal interpretação seja plausível, ela deve vir acompanhada de uma análise interpretativa do próprio filme.

Dito isso, é surpreendente como estes autores não mencionaram esta cena final de *Hospital* como um exemplo da construção narrativa da instituição como um microcosmo da sociedade. Os momentos finais do filme, o lento trajeto que Wiseman constrói do interior do hospital até a estrada em que ele está localizado, é um dos momentos mais propriamente

¹⁰² Grant, Barry Keith. *Five films by Frederick Wiseman*. Los Angeles: University of California Press, 2006, p.15.

¹⁰³ Anderson, Carolyn; Benson; Thomas W. *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002, p. 40.

fílmicos em que Wiseman está construindo, pelas imagens, o hospital enquanto parte de um todo maior. Neste momento o hospital de *Hospital* apresenta-se enquanto um microcosmo, uma parte de um todo maior, que reflete os problemas mais gerais de uma sociedade no interior daquela instituição – o preconceito que o jovem sofre ao ter a ajuda negada, a questão de classe e o heroísmo daqueles que constantemente lutam para melhorar as condições ao seu redor.

1.3 – *Near Death* (1989)

Vinte anos separam *Titicut Follies* e *Hospital* (lançados em 1969 e 1970, respectivamente) de *Near Death* (1989). A inserção desse filme neste bloco se dá pela afinidade temática com os outros dois filmes e para que seja possível analisar se ocorrem diferenças marcantes em estilo e construção narrativa e argumentativa nestes anos que separam estas produções. Uma das diferenças iniciais que mais chama atenção é o tempo de filme. *Near Death* tem 358 minutos, ou seja, quase seis horas. O lançamento recente em DVD de *Near Death* divide-o em três discos. Além disso, os três discos não são divididos igualmente pelo tempo (1h:40min, 2h:15min e 1h:53min respectivamente) e todos terminam e iniciam com cenas externas ao hospital. Considerando que o DVD foi lançado pela distribuidora *Ziporrah* que pertence ao próprio Frederick Wiseman, pode-se deduzir que a divisão dos discos foi feita pelo próprio diretor.

A tela de abertura de *Near Death* tem uma diferença sutil, porém importante, em relação aos outros dois filmes até aqui analisados. A primeira coisa que vemos no filme é um letreiro, num fundo cinza, com um aviso para o espectador “boa parte do financiamento para este filme foi fornecido pela *The National Endowment for the Humanities*”¹⁰⁴. Esse momento é importante e fornece algumas informações importantes sobre o filme que poderiam alterar a percepção do público a respeito do que virá a seguir. A mais importante informação passada aqui se refere à legitimidade. Sabemos aqui, antes sequer de o filme começar, que *Near Death* teve apoio de uma importante instituição financiadora americana, e mais, que, segundo ela, o filme tem um valor para o conhecimento nas ciências humanas. A legitimidade do filme não se dá pelo fato de ele ter valor cultural para o cinema, ou mesmo para o cinema documental apenas, mas, mais do que isso, para uma área de conhecimento científico: as humanidades.

Após esse intertítulo, temos o título do filme, exposto de forma sutil, num simples letreiro num fundo cinza: *Near Death*. Curiosamente, a cena que imediatamente segue esse letreiro nada tem a ver com morte ou com algo que esperaríamos após um título deste. Vê-se

¹⁰⁴ O termo *humanities* em inglês se refere às disciplinas acadêmicas que estudam a condição humana: antropologia, história, sociologia, ciência política, linguística, pedagogia, economia, geografia, direito, arqueologia, filosofia, teologia e psicologia. O termo não deve ser confundido com humanidade, que em inglês seria *mankind*. É importante ainda notar que o *humanities* em inglês é mais abrangente que o termo “ciências humanas” em português, e contempla disciplinas tais como teologia e filosofia, por exemplo.

uma bucólica cena com pessoas praticando remo num lago. A câmera aos poucos se afasta, e sabemos então ser esse um lago urbano, parte de alguma grande cidade, indicado pelos enormes prédios no horizonte¹⁰⁵. Um corte nos leva para uma rua, durante o dia, na qual se vê carros passando. Em seguida há uma cena exterior em que podemos ver a fachada de um grande prédio. Um corte a seguir mostra uma placa em frente ao prédio, indicando ser este um hospital, mais especificamente o *Beth Israel Hospital*. Para o público americano, essa informação (junto com o lago mostrado no início) também indica em qual cidade estamos: Boston. Além disso, embora a informação a seguir não esteja no filme, para o público americano e, possivelmente para alguns médicos, o *Beth Israel Hospital* será logo reconhecido como um dos mais importantes centros médicos americanos, fazendo parte da renomada universidade de Harvard. Com essas informações iniciais sabemos que estamos não apenas numa grande cidade americana, mas também numa instituição de prestígio e renome.

Após essas informações e as filmagens externas do hospital, começamos a nos aproximar mais da instituição. Podemos ver o estacionamento e vemos uma senhora em cadeira de rodas sendo auxiliada a sair de um carro. Com isso entramos no hospital propriamente dito e o primeiro ambiente que vemos é também o primeiro ambiente que veríamos caso estivéssemos nós mesmos entrando na instituição: a recepção. Esse é o primeiro contato com a instituição, à qual veremos pelo restante das seis horas de filme. É importante notar que ainda não estamos no *local* institucional priorizado, uma vez que não voltaremos mais a recepção em nenhum outro momento fílmico. Com isso ouvimos as primeiras falas do filme, ainda não muito significativas para o argumento que se desenvolverá, ainda que significativas para a estrutura narrativa utilizada por Wiseman. Ouvimos uma recepcionista trocar algumas palavras com alguém no telefone e um senhor informando, para alguém que não vemos, instruções de como chegar num determinado quarto: “ele está no quarto 588. Pegue o elevador azul até o quinto andar, depois à esquerda”.

Com isso adentramos ainda mais no interior da instituição. Uma placa numa porta nos informa “*Pulmonary/Medical ICU*”, ou seja, a unidade de tratamento intensivo do hospital

¹⁰⁵ *High School* (1968), de Frederick Wiseman, também tem uma abertura semelhante. Em sua primeira cena não vemos nada relacionado a uma escola, como poderíamos esperar de um título como este. Uma câmera passa por um subúrbio de alguma cidade americana, mostrando algumas de suas habitações enquanto uma trilha sonora (*sitting on the dock of the bay*, de Otis Reding) toca ao fundo. Desta forma continuamos um trajeto pela rua, passando por uma avenida, pequenos comércios até chegarmos à escola que passará a ser o foco do filme. O uso desta trilha sonora na introdução de *High School* é curioso, já que será um raríssimo momento em que tal estratégia narrativa será usada pelo diretor.

especializada em problemas pulmonares. A partir daqui, o filme se passará quase que exclusivamente nessa ala, e não veremos praticamente mais nenhuma outra região do hospital nas seis horas restantes. Apenas dois minutos foi o tempo utilizado para fazer um trajeto indo do mais externo (os arredores de Boston com seu lago) até a tomada externa do hospital até finalmente seguirmos cada vez mais para dentro da instituição. Nesse trajeto passamos do mais público (a cidade) para um local hospitalar reservado apenas para familiares e pacientes, até chegar a uma dimensão escondida da visão pública, qual seja, o interior e bastidores da UTI hospitalar e local de trabalho desses médicos. A sensação voyeurística de que estamos adentrando um espaço reservado e oculto é ainda reforçado pelo aviso na porta “apenas pessoas autorizadas”.

A primeira imagem que vemos no interior da UTI ainda não é muito reveladora. Em um corredor quase vazio, com apenas alguns médicos ao fundo, pode-se ver no primeiro plano, um zelador limpando o chão. O percurso do mais externo até o mais interno continua, dessa vez mostrando o exterior de um quarto hospitalar, no qual podemos ver do lado de dentro, pelo vidro, alguém deitado numa cama, tubos e aparelhagem ao redor do paciente. Um corte nos mostra o interior do quarto, vemos um homem deitado e, ao seu redor, diversos equipamentos médicos, desde o facilmente reconhecível medidor de pressão até maquinarias complexas cuja função provavelmente será compreendida apenas por especialistas. O senhor está com tubos para auxiliar sua respiração e um *close* no seu rosto revela mais detalhes do aparelho. Nesse momento, diversos *zooms* ao redor da sala mostram detalhes dos outros equipamentos médicos presentes na sala, tais como um medidor de batimento cardíaco e uma bolsa com soro conectada ao paciente. Durante esta cena, curiosamente, ouvimos uma trilha sonora de fundo, um violão tocando uma melancólica melodia. Não fica claro se a música vem do próprio hospital ou se é uma trilha sonora do filme. Esse momento é peculiar, pois durante todo o restante do filme nenhuma outra música será ouvida. Após a câmera passar pelos equipamentos da sala, mais um *close* no rosto do senhor mostra-o dormindo e respirando com aparente dificuldade, mesmo com a presença do respirador.

Ao sairmos da sala, a cena que vimos anteriormente é discutida por membros da equipe médica. Médicos no corredor discutem o caso do paciente que acabamos de ver, mais especificamente, sua aparente dificuldade em respirar. O que discutem, no entanto, não é tanto o problema de sua dificuldade respiratória, mas o problema da situação desagradável que se apresenta para sua família ao vê-lo assim.

Nesse momento do filme, embora o público ainda não saiba, já temos uma situação que irá repetir-se diversas vezes: o respirador que vemos no paciente será um dos protagonistas de *Near Death*. Na discussão entre os médicos, citada acima, um deles comenta a possibilidade de conversar com a família sobre tirar o tubo, para ver se o paciente consegue respirar sozinho e assim deixar a situação “nas mãos de Deus”. Todos os pacientes vistos durante o filme (e não serão muitos) estão na fina linha entre vida e morte, muitos deles apenas conseguem manter-se vivo devido ao pulmão artificial.

Apesar das suas seis horas de duração, *Near Death*, é o filme mais fácil de ser resumido até aqui dos analisados. Em *Hospital* o ritmo é frenético, nunca sabemos qual caso médico seguirá ou para onde Wiseman irá nos levar no corte seguinte. No caso de *Near Death*, temos quase sempre uma mesma problemática médica: pacientes intubados que, sem o pulmão respiratório, provavelmente morreriam. Médicos e enfermeiras tentam então conversar com as famílias e pacientes sobre a possibilidade de retirar o respirador para ver se o paciente vai conseguir respirar por conta própria. Caso ele não consiga, no entanto, provavelmente morrerá. Dito isto, a decisão de retirar o tubo não é feita unicamente pela equipe médica – pelo menos nesse hospital que Wiseman nos mostra –, esse processo será “democratizado”, por assim dizer, um tema que será posteriormente desenvolvido em vários momentos do filme. Nessa temática veremos longas cenas de médicos explicando para as famílias dos pacientes a situação e pedindo a posição deles. Se o paciente não conseguir respirar sem o tubo, o que fazer? Colocar o tubo de volta, ou deixá-lo fora?

Para Stephen Mamber, o sucesso de um filme Cinema Direto pode ser medido por quão difícil é resumir “sobre o que o filme é”¹⁰⁶. Mamber afirma isso para dois níveis distintos do filme, seu enredo e seu argumento. O autor aqui está, no entanto, julgando o que ele considera elementos chaves para um critério pessoal de o que seria um bom filme de Cinema Direto (ou *cinema vérité*, como o autor prefere chamar). Nesta tese não pretendemos entrar nesse terreno do que seria um “bom” filme de Cinema Direto (categoria esta, já por si só, limitadora para os nossos fins). Dito isso, acho válido enquanto exercício pensar esta dimensão do resumo do filme. Pegando a discussão de Mamber para pensar o caso do enredo de *Near Death*, ele é surpreendentemente fácil de ser resumido, apesar do longo tempo de filme. Quanto a resumir o argumento do filme, no entanto, isso é muito mais sutil e complexo. Como afirma Stephanie Curtis a respeito de Wiseman em um artigo de jornal:

¹⁰⁶ Mamber. Stephen. *Cinema Vérité in America*. Cambridge: MIT press, 1976, p. 50.

“essa sutileza pode ser difícil. Wiseman não se afasta de cenas intermináveis que refletem o tédio da vida cotidiana”¹⁰⁷. Se *Titicut Follies* é um filme que testa o espectador pelas suas cenas chocantes, *Near Death* testa o espectador pela sua duração, seu argumento difuso e pelas longas cenas que são rotineiras para os personagens, no qual nada de muito especial acontece. Não estamos vendo em *Near Death* aquilo que Brian Winston afirma ser comum no documentário contemporâneo, que “frequentemente busca ‘personagens’ notáveis ou excêntricos com os quais cria dramas, ou emprega músicas para propulsar suas histórias da vida real.”¹⁰⁸. Essa busca pelo desvio no documentário é comentada Brian Winston¹⁰⁹ ao afirmar que é esse desvio que fornece o *frisson* que esperamos de um filme: o piloto que nunca aterrisou um avião, o delinquente juvenil, a mãe que terá quíntuplos e assim por diante. Assim como o desvio e o excêntrico não serão priorizados nesse filme, estará igualmente ausente o que os americanos chamam de *in-the-moment truth*, ou seja, a sensação de verdade emergencial, tão frequente nos telejornais. Apesar da temática em torno da morte – um assunto que poderia ser considerado tabu e desviante – *Near Death* se constrói através de um ritmo atipicamente lento.

A cena logo após a conversa dos médicos no corredor sobre o paciente intubado mostra um dos médicos no telefone conversando com algum membro da família deste paciente. Ele então explica a situação, e reforça “quero que você entenda a situação (...) podemos tentar tirar o respirador, e se ele respirar, ótimo, caso contrário, está nas mãos de Deus”.

Pouco depois vemos os médicos de novo, desta vez conversando no corredor e liderados – por assim dizer – por Scott, um médico de óculos que será um dos principais personagens construídos pelo filme. Aparentemente eles ainda comentam o caso do paciente que antes vimos intubado e com dificuldade para respirar. Scott traça um quadro pessimista de sua situação: “julgando pelo que sabemos de câncer de pulmão em estado terminal, não há nada que possamos fazer”. Continua dizendo que quando ele chegou ao hospital, “na sexta-feira”, ele sabia que o paciente não tinha mais nenhuma chance, mas, que, ao mesmo tempo, é muito importante dar à família a sensação de que estão fazendo tudo que podem. Isso seria importante, segundo ele, não apenas para que a família consiga compreender e lidar com o

107 Curtis, Stephanie. Wiseman's Follies. Disponível via URL em:

http://news.minnesota.publicradio.org/features/2003/11/07_kerre_wiseman; acessado em 10/09/2009.

108 Goldsmith, Leo. Frederick Wiseman. 2008. Disponível via URL em: <http://notcoming.com/features/frederickwiseman/>. acessado em 20/09/2009.

109 Winston, Brian. Documentary: I think we are in trouble. In: Rosenthal, Alan (org). New Challenges for Documentary. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 29.

fato de que o paciente vai mesmo morrer, que nada mais pode ser feito, mas também para poderem se despedir dele, nesse limbo entre vida e morte que o respirador permite. Com isso, Scott continua sua explanação para os médicos:

– As enfermeiras sabiam, no momento em que ele passou pela porta, que ele não ia sobreviver. Então acho que a família estava um pouco irritada por estarem recebendo essa mensagem das enfermeiras. Eu sabia disso também, mas não passei a mesma ideia, e disse que sim, que faria tudo que for possível.

Por fim, Scott resume: “é apenas uma questão dele morrer hoje ou daqui a três dias”.

Veremos aqui uma dimensão do trabalho da equipe hospitalar que será abordada durante todo o filme, qual seja, um gerenciamento diplomático da relação hospital-família. Veremos como o trabalho dos médicos se divide entre, por um lado, cuidar e tratar dos pacientes (muitas vezes se resumindo a uma política do conforto, como será discutido mais adiante) e, por outro, gerenciar a complicada tarefa de explicar para os familiares a improbabilidade (quando não a impossibilidade) na recuperação dos pacientes. No entanto, apesar de tantos pacientes estarem na fina linha entre vida e morte e a questão da morte ser largamente discutida pelos médicos durante todo o filme, raramente veremos pessoas morrendo no filme. Um desses raros momentos ocorre no início, aos 11 minutos, o que poderia fazer crer ao espectador que cenas como essa seriam comuns no decorrer do documentário. Um homem (cuja idade é difícil de determinar, pois seu rosto está virado para o lado, além de estar com esparadrapo e tubos) está na cama hospitalar e vemos diversos médicos na sala junto com ele. Eles tentam ressuscitá-lo por eletrochoque e a câmera dá um *zoom* no aparelho que mede o batimento cardíaco, que indica a ausência de qualquer atividade. Um médico diz “ok, é isso” e o homem assim morre frente às câmeras.

O ritmo do filme é bastante lento até aqui, e, aos 20 minutos vemos Scott e outro médico ainda discutindo o caso do paciente com câncer de pulmão terminal de algumas cenas anteriores. Scott fala sobre a importância de deixar claro para os familiares o que está acontecendo, “mesmo que eles não ouçam”. Continua a dizer que, se for assustador demais para a família na primeira vez que ouvirem sobre a situação, e bloquearem esta informação em suas mentes, não faz mal, pois eventualmente e gradualmente vão entender. Essa lentidão vai ser uma norma em todos os casos vistos durante o filme (que não serão muitos) e a lenta narrativa, somada ao tempo de filme, vai servir para reforçar este ritmo.

Aos 21 minutos temos uma das mais impressionantes cenas do filme. Uma médica (ou enfermeira, não fica claro) está conversando com um paciente que está deitado numa cama no hospital, seu rosto conectado por uma máscara a um respirador, para auxiliá-lo. A cena começa com a médica falando para o senhor “numa escala de 1 a 10 para os seus pulmões, 10 sendo bom e 1 sendo ruim; você está no 1”. Nas vezes em que o paciente tenta falar, é difícil distinguir e compreender suas palavras, devido tanto à máscara quanto à sua fragilidade. A médica continua explicando, lentamente, com paciência, com a voz mais alta que normalmente falaria e gesticulando bastante, como se explicasse para uma criança:

você entende o que intubação significa? É o ato de colocar um tubo na sua boca, até seus pulmões, e ligamos numa máquina através de tubos e ajudamos você a respirar. Esperamos daí seus pulmões melhorarem e então o tiramos da máquina. No que você melhora, consegue respirar melhor por conta própria e a máquina trabalha cada vez menos. Infelizmente, os seus pulmões não vão melhorar. Portanto, o ato de colocá-lo na máquina é quase um esforço fútil. A máquina está lá para ajudá-lo e daí quando você melhora, podemos gradualmente retirar a máquina. O que vai acontecer se o colocarmos na máquina é que você não vai melhorar [...] É triste, é frustrante e provoca raiva, mas os seus pulmões não poderiam estar piores.

Pelo que a conversa indica, o paciente havia pedido para não ser intubado de volta, mas não havia compreendido perfeitamente as implicações disso. A médica então explica a gravidade da situação, e acha que é uma boa decisão a dele, mas que ele precisa compreender as exatas implicações dessa escolha. Curiosamente, em nenhum momento o termo morrer é usado na conversa, embora seja isso que esteja em jogo. Ao invés disso ouvimos frases como “eu quero te ajudar, mas apenas na medida em que você queira ser ajudado. Eu não quero fazer além do que você queira que eu faça. Não quero te manter vivo, a não ser que você goste de viver”.

Depois de 30 minutos de filme já estamos incomodados com as várias filmagens de pessoas sofrendo nas camas, ligadas e conectadas a uma parafernália médica, em visível dor e até sem conseguirem sequer responder as perguntas dos médicos. Não por acaso, nesse momento do filme, vemos outra dessas “reuniões” médicas no corredor. Um médico diz “a família entende que ele provavelmente não vai sobreviver, mas insiste que a gente o deixe confortável. O que estamos fazendo agora é dar a eles um dia ou dois a mais para eles lidarem com o que está acontecendo”. Uma das médicas então diz: “o que me disseram ontem foi, por favor, tente salvar a vida dele, mas não o faça sofrer”. Veremos durante todo o filme uma política do conforto, especialmente nesses casos desesperançosos, onde uma intervenção

médica já não tem chances de recuperação ou melhora – ou como os médicos chamam, “melhora significativa”. O máximo que eles podem oferecer seria conforto em seus últimos dias.

Da mesma forma, no interior dessa estrutura, teremos sempre os mesmos quatro grupos principais de personagens. Em primeiro lugar, teremos os médicos. Dentro deste, Scott será o médico que será visto mais frequentemente, aquele melhor construído pelo filme, dando-lhe assim uma posição de personagem principal. Em seguida teremos as enfermeiras, sempre presentes em todos esses momentos em que a equipe médica discute sobre os pacientes. Ocasionalmente, no entanto, veremos as enfermeiras apenas entre elas, tal como em algumas conversas de corredor e, mais importante, em reuniões fechadas apenas para sua categoria. Teremos ainda os pacientes, o objeto direto da prática da equipe médica. Diretamente relacionado a estes, teremos o quarto grupo do filme: os familiares dos pacientes. Os pacientes e familiares aparecem quase que exclusivamente apenas em momentos em que estão se relacionando com a equipe médica. Dessa forma, sua construção no interior do filme se dá sempre *em e na* relação com os médicos e enfermeiras.

Aos 41 minutos, veremos outra questão e conversa recorrente na vida cotidiana do *Beth Israel Hospital*. Um médico (que veremos várias outras vezes durante o filme, assim como Scott) conversa com um senhor num quarto do hospital. Na conversa o médico, Dr. Taylor, busca entender o que aconteceu no dia anterior com o paciente e se ele está sentindo dores no peito no momento. Num momento ele pergunta:

Dr. Taylor – Sr. Gavin, qual sua percepção do que está acontecendo?

Sr. Gavin – Eu realmente não sei.

Dr. Taylor – Eu suspeito que você tenha a sua própria percepção. Estaria confortável em compartilhar um pouco disso comigo?

Veremos cenas semelhantes a esta em vários outros momentos do filme. O médico tentando descobrir o quão ciente o paciente está da gravidade de sua condição, antes de fornecer qualquer informação adicional. Continuando essa conversa:

Sr. Gavin – Bom, pelo o que os médicos me disseram, estou na fronteira. Eu posso falecer¹¹⁰, ou eu posso sobreviver. Eles nunca me disseram diretamente uma coisa ou outra.

Dr. Taylor – Bom, parte disso é porque não sabemos. Nós temos todo esse equipamento e maquinaria sofisticada e tudo mais, e podemos fazer palpites informados, mas, no final das contas, nós não sabemos.

A conversa é longa e o médico calmamente conversa com o paciente sobre sua situação e afirmar que é hora de “ser mais realista”. E continua “uma coisa que é realista é o seu conforto. Nós sempre podemos te deixar confortável, e nunca vamos esquecer isso”. O deixar confortável torna-se a meta do tratamento, a preocupação central do médico, em especial por ser a *única* coisa que o quadro médico pode oferecer para o paciente nesse momento. Os próprios médicos frequentemente admitem sua própria impotência ante os problemas que precisam resolver. Eles podem fornecer apoio, conforto e ajuda para os familiares neste momento, mas, quanto à cura e melhora médica nesta delicada situação, a fala do médico acima resume bem: “No fim das contas, não sabemos”.

Veremos aqui todo o desenvolvimento desse processo. Após a conversa individual do médico com o paciente, um grupo de médicos conversa a respeito do caso (outra vez no corredor do hospital), na qual eles defendem que conforto seria a única solução para o paciente e que aos poucos ele está aceitando isso. A próxima parte do processo é explicar a situação para o familiar mais próximo– nesse caso, a esposa do senhor Gavin. Somos levados para uma conversa já em andamento por um corte que vai do senhor Gavin deitado na cama hospitalar até um corredor no qual um médico conversa com a esposa do paciente: “nada disso são boas notícias, com tudo isso acontecendo”. Ele explica que os medicamentos não estão auxiliando a melhorar a situação e então lança a mesma pergunta para ela, que antes o ouvimos fazer para o seu marido: “qual sua percepção das coisas Sra. Gavin”. Ela diz não saber, que esperava que ele fosse melhorar, mas que não parece ser mais essa situação. O discurso se repete e o Dr. Taylor afirma: “sempre há alguma esperança, nunca podemos prever o futuro ao certo, mas está parecendo cada vez pior”. Ele continua, outra vez, dizendo que os medicamentos não estão auxiliando muito em melhorar o funcionamento de seu coração, e, que se ele for conseguir (o termo usado em inglês é *manage*, outra vez não se fala em morrer ou sobreviver) terá que fazer sem o medicamento. O plano seria retirar aos poucos

¹¹⁰ Em inglês o termo usado aqui é *pass away*, mais brando do que o falecer em português.

o medicamento e fazer o máximo possível para seu conforto. O último passo do processo é saber se os próprios familiares conversaram entre si sobre a situação e para isso o médico pergunta diretamente: “você e ele já conversaram sobre isso?”. Como a resposta é negativa, o médico continua, sempre com um grande cuidado no uso dos termos: “como você acha que seria para ele se você conversasse sobre as possibilidades, incluindo a possibilidade dele não conseguir”. Outra vez nota-se o cuidado nos termos usados através de eufemismos e a palavra morte é substituída por “não conseguir”.¹¹¹ A senhora parece desconfortável com a ideia e diz “não quero falar sobre isso”. O médico então propõe que ele poderia trazer o assunto na sala, e daí todos eles conversariam. A senhora concorda, e reforça “Eu não quero trazer o assunto, é um assunto delicado”¹¹². E é justamente o delicado assunto da morte, como a senhora Gavin define nessa fala, sobre o qual ela prefere não falar (mesmo quando a morte está muito próxima de seu marido), que será uma das preocupações centrais da equipe médica em todo o filme.

Norbert Elias discutiu a problemática de como nas sociedades avançadas modernas – como ele mesmo as chama – a temática da morte tornou-se um tabu e causa de desconforto em conversas. Como ele diz, “o problema social da morte é especialmente difícil de resolver porque os vivos acham difícil identificar-se com os moribundos”¹¹³. Essa falta de identificação leva ao que ele chama de um crescente recalcamento da morte nas sociedades avançadas modernas. Haveria três razões principais para isso. Em primeiro lugar estaria o aumento na expectativa de vida nas sociedades modernas. Com isso, a morte fica cada vez mais distante por um período maior da vida. Em segundo, estaria a crescente noção da morte como um estágio final de um processo natural e, com isso, uma das preocupações centrais da medicina moderna é adiá-la o maior tempo possível. A terceira noção está intimamente ligada à segunda, qual seja, a crescente pacificação interna nessas sociedades, o que cada vez mais faz com que a morte seja associada a causas naturais e cada vez mais distante de nós, estando presente apenas neste suposto estágio final de um processo natural. Com isso, torna-se cada vez mais difícil para os vivos se identificarem com os moribundos cuja presença faz lembrar sua própria (e inevitável) morte, que a vida moderna tanto buscou recalcar. Isso tem consequências sociais e cada vez mais a morte enquanto processo e enquanto imagem é empurrada para os bastidores da vida social, como mais uma faceta do que Elias chama do

¹¹¹ O termo original em inglês é *not make it*.

¹¹² O original sendo: *I don't want to bring it up, it's a touchy subject*.

¹¹³ Elias, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001, p. 9.

processo civilizador. Desta forma, a própria palavra morte é evitada, como Elias mostra ao analisar uma brochura de um cemitério onde raramente a palavra morte é mencionada (apenas uma vez, e rapidamente contrabalanceada com outros termos). Da mesma forma, a associação entre o cemitério e um local para mortos é eufemisticamente mascarada pela apresentação do local como um espaço verde e um local de “recolhimento”. O cemitério e a UTI de Wiseman são apenas dois exemplos da racionalização da morte no mundo ocidental contemporâneo, que leva a uma crescente institucionalização da morte. Como o comentarista crítico de cinema Adam Balz comenta, ao escrever sobre *Near Death*:

O simples fato de que um filme sobre a Unidade de Terapia Intensiva do *Beth Israel* em Boston, onde aqueles que estão morrendo vão para ‘tratamentos de prolongamento da vida possa ter sido feito diz algo de imediato sobre nós mesmos: que a morte em nossa sociedade virou uma instituição. Considere as funções das funerárias, dos mausoléus, cemitérios e crematórios; legistas, coveiros, aqueles que fazem as urnas funerárias, embalsamadores; os homens e as mulheres responsáveis por vender a morte na forma de caixões e lápides; arquitetos que projetam casas funerárias, companhias automobilísticas que produzem ataúdes, jornalistas que escrevem obituários; pastores, médicos, enfermeiras e outros profissionais da medicina. Mesmo a UTI do *Beth Israel* – frequentemente citado como um dos melhores hospitais da nação – é apenas um personagem microcósmico nesta sempre crescente instituição da mortalidade¹¹⁴.

O filme de Wiseman continua a nos levar pelos passos do processo, o próximo agora sendo todos os familiares do paciente Sr. Gavin reunidos conversando com o Dr. Taylor. A conversa ocorre do lado de fora da sala onde o paciente está internado e conseguimos vê-lo pelo vidro. O médico realça o argumento de que todos estão pensando na possibilidade de Sr. Gavin morrer (e desta vez o termo é usado sem eufemismos), isso está na mente de todos e seria bom se eles conversassem a respeito. Ouvimos outra vez o médico explicar toda a gravidade da situação, a impossibilidade de poder fazer muito em termos médicos, mas que o conforto do senhor Gavin não será ignorado: “uma coisa que podemos fazer, é prevenir que ele fique desconfortável”. E ele continua “se houveram outros benefícios, ainda melhor, mas eu acho que nosso objetivo primário neste ponto é fazer tudo que possível para mantê-lo confortável”.

¹¹⁴ Balz. Adam. *Near Death*. Disponível via URL em: <http://www.notcoming.com/reviews/neardeath>; acessado em 29/08/2009.

Com essa cena podemos finalmente chegar à conversa prometida antes, para a qual o médico está preparando o resto da família. Vemos o homem deitado na cama, o Sr. Gavin, sua esposa, seus dois filhos e o médico, todos conversando no quarto. O médico pergunta para o Sr. Gavin o que ele prefere que seja feito, ao que ele responde que confia no médico e que seguirá a decisão que ele tomar. O médico então responde que, ao considerar tudo o que ele já teve que passar por, as dores que teve no dia anterior e o fato de que os medicamentos falharam em melhorar o funcionamento do coração, o plano seria tentar ver como ele lidaria com a diminuição e até uma eventual eliminação desses fortes medicamentos – que acabam tendo seus próprios problemas, pelos efeitos colaterais. Acima de tudo, ouvimos outra vez, diz que fará de tudo para mantê-lo “confortável”.

Como se pode notar, os discursos e as falas têm sido bastante repetitivos até aqui. A única coisa que muda é para quem o médico está se dirigindo – outros médicos, paciente, família, família e paciente etc. – mas a sua fala permanece sempre muito semelhante. Nesse ponto *Near Death* vai ser muito diferente dos outros dois filmes analisados anteriormente. Até esse momento do filme, basicamente vimos apenas um caso médico sendo tratado, o do Sr. Gavin, e organizado forma linear. Em *Hospital* nunca saberíamos para onde iríamos, e nenhum caso médico que víamos era desenvolvido. Víamos apenas relances da atuação dos médicos que nunca eram longamente desenvolvidos. Em *Near Death* a temporalidade é lenta, e ela é lenta em dois sentidos. Em primeiro lugar, ela é lenta pelo próprio tempo de filme, mas, mais importante, a duração do filme é usada para efeito de explorar detalhadamente apenas alguns poucos casos clínicos, demandando assim muito mais paciência e atenção do espectador.

A questão do tempo em *Near Death* é fundamental em sua narrativa. Há dois tempos presentes aqui. Em primeiro temos o tempo de filme, que se refere às seis horas de extensão que totalizam o documentário. Mais importante que este, no entanto, é o tempo construído no interior do filme, que dita tanto o ritmo do filme quanto a percepção psicológica no espectador de tempo passado. De acordo com Andrei Tarkovski o tempo seria a dimensão essencial do cinema: “é impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem”¹¹⁵. De acordo com o autor, a imagem por si só não simboliza ou significa nada em si. É apenas na sua construção no interior do tempo no filme

¹¹⁵ Tarkovski, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998. p. 134.

que ela se torna propriamente cinematográfica. Como ele próprio coloca de forma explícita mais adiante: “E, assim, o tempo torna-se o próprio fundamento do cinema, como o som na música, a cor na pintura, o personagem no teatro”¹¹⁶. É por isso que Tarkovski conclui que o trabalho principal de um diretor é o de “esculpir o tempo”¹¹⁷. Sua argumentação continua ao discutir a diferença entre a extensão de um filme e seu ritmo. O ritmo de um filme não é determinado pela sua extensão, ou seja, no caso de *Near Death*, não é porque ele apresenta seis horas de extensão que seu ritmo é lento. O seu ritmo é lento, diria Tarkovski, por causa da impressão de tempo que se passa pelas imagens, impressão esta criada – ou esculpida – pelo diretor.

Com esta temporalidade peculiar presente em *Near Death*, será apenas em uma hora e vinte e seis minutos do filme em que veremos um ambiente diverso, ainda que o tom e a problemática da discussão sejam os mesmos. Em uma reunião fechada entre enfermeiras uma delas explica que um paciente estava juridicamente morto (morte cerebral) e tiveram que deixá-lo conectado num aparelho que nada mais fazia do que manter seu coração funcionando, durante três dias, até que a família finalmente conseguisse lidar com o fato. O problema foi que, após desligar o aparelho, a família agia como se a enfermeira tivesse sido a culpada pela morte do ente querido. Como ela diz “está tudo na maneira de como você olha para a morte, se você a vê de forma legal ou emocional”. Essa reunião a portas fechadas, reservada apenas para membros da equipe médica, e distante dos olhares públicos, é um dos poucos locais e momentos em que veremos a palavra morte sendo usada de forma mais direta. Acostumadas em lidarem com situações como esta diariamente e, não estando mais em situações delicadas em que se relacionam com familiares de pacientes moribundos, os eufemismos tão frequentes anteriormente parecem menos necessários neste espaço. As enfermeiras continuam, ao concordarem que a questão da morte cerebral é complicada e uma delas argumenta que faz parte do problema maior de fornecer à família muita informação sobre o que estaria acontecendo. Uma das enfermeiras diz que neste hospital são dadas bem mais informações e possibilidade de participação nas decisões que em qualquer outro lugar em que já trabalhou. A partir disso discutem a problemática se isto seria informação *demais* ou se essa participação ativa da família deveria ser interpretada enquanto algo positivo. Discutem ainda por qual razão este hospital permite esta participação maior por parte dos pacientes. A ideia, tal como exposta na reunião, é facilitar o processo de perda na família,

¹¹⁶ Tarkovski, Andrei, op. cit. p. 141.

¹¹⁷ Tarkovski, Andrei, op. cit. p. 72.

manipulando o corpo do paciente para ele viver de forma artificial por alguns dias, até que a família consiga melhor lidar com o fato. Segundo a argumentação de uma enfermeira, isso em nada facilitou o processo para a família, pois quando o fim finalmente veio, não foi mais fácil do que se tivessem lidado com a situação no momento anterior. Uma enfermeira, que até o momento não havia falado na reunião, diz: “acho que é uma questão de passar a batata quente. Ninguém está confortável com essa situação”. Outra ainda diz que, precisariam ver em que situação a família se encontra semanas, meses e anos depois. Se elas de fato não entendem nada de medicina, pode ser que uma decisão como esta seja pressão demais para elas. Uma enfermeira diz que seu primeiro mês foi muito difícil, uma “devastação emocional”¹¹⁸, uma vez que todos seus pacientes morriam. Essa fala dela resume bem o conflito da equipe que será mais detalhadamente trabalhada em momentos posteriores do filme: a impossibilidade de salvar vidas.

Com essa reunião vemos um aprofundamento do que nos foi mostrado até aqui. Se até o momento da reunião o filme se concentrou no gerenciamento da morte dos pacientes (com todas as complexas implicações e processos com as quais os médicos têm que lidar), nessa reunião vemos o gerenciamento da decisão de *como* lidar com esse trabalho. Outra questão importante nessa cena é a tematização da democratização no processo de decisão desse hospital, algo que veremos acontecer com certa frequência no filme e que – junto com outros pontos – contribuirá para a construção de uma imagem, no geral, positiva da equipe médica. Essa tendência democrática do hospital é diretamente ligada à preocupação e sensibilidade com que Wiseman mostra a equipe médica, que busca confortar pacientes e familiares, a fim de prepará-los emocionalmente para uma situação que se torna cada vez mais próxima e inevitável: a morte. Desta forma, a quantidade de informações que devem ser passadas para a família, a relação das enfermeiras com os pacientes e até suas questões pessoais e existenciais decorrentes da profissão – ou seja, assuntos relacionados à democratização que o hospital defende e pratica – tornam-se os principais temas dessa reunião.

Em uma hora e quarenta minutos de filme temos uma mudança radical de ambiente e algo inédito nos filmes analisados até aqui. Uma tomada externa noturna do hospital indica ao espectador que um dia inteiro se passou. Nos dois filmes anteriormente analisados a temporalidade é confusa e nunca sabemos exatamente quanto tempo se passou entre uma

¹¹⁸ *Emotional wreck* no original, um termo que indica uma total desestruturação emocional.

cena e outra. Com essa tomada noturna externa do hospital, chega-se ao fim do primeiro dia e reforça-se assim uma construção linear da narrativa em *Near Death*.

A próxima cena é uma manhã na qual podemos ver uma filmagem externa do hospital e a mesma placa do início do filme, na qual se pode ler *Beth Israel Hospital*. A impressão que passa é como se tivéssemos ido embora do hospital na noite anterior e voltamos agora, na manhã seguinte. Vale mencionar aqui que essa estratégia narrativa será a única forma de indicação temporal do filme. Veremos outras vezes durante o filme este mesmo acontecimento, quase sempre da mesma forma: tomada externa de noite do hospital, rua, tomada externa de dia da rua, tomada externa do hospital, estacionamento e enfim, interior. Esta transição temporal torna-se cada vez mais frequente, ocorrendo de novo já depois de 8 minutos – sendo que a primeira transição demorou 1 hora e 40 minutos para acontecer.

A partir deste momento – e pelas próximas duas horas e quatorze minutos – o filme terá como foco central uma nova paciente, a senhora Bernice Factor. Como será recorrente durante todo esse caso (bem como em todo o filme) ouviremos uma série de jargões médicos sendo frequentemente utilizados em conversas casuais e discussões sobre os pacientes. A função do jargão médico aqui, no entanto, é bem diferente de *Hospital*. Ele aparece sempre no meio de reuniões e discussões entre médicos sobre o que fazer com o paciente X ou Y. Não há aqui o tom emergencial de *Hospital*. Isso tem algumas implicações. Em primeiro lugar o jargão assume o primeiro plano (em *Hospital* a emergência é o foco). Isso ocorre uma vez que a conversa entre os médicos em *Near Death* é importante para a compreensão do que estamos vendo. Em *Hospital*, o conteúdo das conversas técnicas não é tematizado pelo filme em nenhum momento, servindo apenas para ambientar o espectador e reforçar a noção de emergência presente. Em *Near Death* o jargão surge no meio de conversas essenciais para o filme, que serão constantemente tematizadas, desde médicos discutindo a condição de seus pacientes até problematizações a respeito da própria instituição. Em segundo, isso torna as cenas muito mais cansativas, já que vemos longas e calmas discussões nas quais algum diagnóstico é discutido. Isto leva a um reforço da ideia de que estamos presenciando um universo ao qual não dominamos.

No caso dessa paciente, a Sra. Factor, descobrimos que sua condição é grave, pois, como uma médica diz, ela chegou a ser intubada cinco vezes no tempo de seis meses. A primeira questão que surge para o seu tratamento, que num primeiro momento veremos apenas os médicos discutindo entre eles, refere-se à dúvida da paciente submeter-se ou não a

uma traqueostomia. Após eles conversarem, decidem que o próximo passo é conversar com ela e ver o que ela pensa a respeito. Esse caso tem uma diferença importante do anterior para o desenvolvimento do discurso fílmico. Nele, veremos um conflito no interior da equipe médica, entre o médico Scott (que já vimos várias vezes durante o filme) e outro médico que é introduzido no filme nesse momento, George Curlin. Em 1 hora e 51 minutos de filme essa dificuldade é verbalizada pelo próprio Scott:

– O que torna este caso mais difícil que os outros é que George gosta de manter controle do caso para si. Lidar com ele é muito mais difícil por causa disso. Ele não vai se abrir com ela e simplesmente falar. Ele é o tipo de pessoa, médico, que simplesmente vai fazer o que ele acha que precisa ser feito. Ele vai entrar e dizer “você precisa de uma traqueostomia” ao invés de “essas são suas opções”.

A partir disso, Scott problematiza ainda mais a ação do outro médico, “para quem estamos fazendo isso, para ele ou para ela?”. Scott prevê que isso criará um conflito com ele, e provavelmente uma reação. Nesse momento, a sua fala pode quase parecer uma fala feita em nome de instituição para o público: “tudo aqui neste hospital é construído a partir do consenso. Se o paciente quer, os médicos querem, as enfermeiras querem e a família quer. Sempre que há uma dificuldade, ela ocorre porque um destes elementos está fora de sincronia. E é o que temos aqui nesta situação.”. Esse conflito entre os médicos vai ter grande destaque durante o acompanhamento do caso dessa paciente. Veremos diversas vezes as enfermeiras conversando entre elas sobre o caso e apoiando Scott. Na verdade, *apenas* veremos pessoas apoiando Scott, sua figura sendo uma espécie de liderança, enquanto que George será uma voz solitária no conflito. Além disso, Scott é um personagem que já vem sendo construído e trabalhado durante o filme, enquanto George aparece apenas nesse momento e enquanto uma voz dissonante de Scott e de sua equipe. Como diz Merleau-Ponty, um filme não é apenas a soma das suas imagens, ele é uma experiência temporal e “o sentido de uma imagem depende, então, daquelas que a precedem no correr do filme e sucessão delas cria uma nova realidade, não equivalente à simples adição dos elementos empregados”.¹¹⁹ Dessa forma, a identificação do público com Scott é muito mais provável do que uma simpatia por George Curlin.

Vale mencionar que impressiona em muitos momentos a dimensão do acesso permitido a Wiseman na instituição. Tanto é que, com duas horas de filme veremos um

¹¹⁹ Merleau-Ponty, Maurice. O cinema e nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983, p. 111.

curioso e raro momento. No meio da fala de um médico, ainda discutindo o caso de Bernice Factor, vemos um corredor, um zelador limpando o chão e uma mulher deitada na cama hospitalar num quarto (que parece ser a senhora Bernice). A câmera está longe, algo não usual, já que a câmera de Wiseman está sempre muito perto, com muitos *zooms* e *closes* nos indivíduos, em especial em seus rostos. A brevíssima cena é filmada contra a janela, o que deixa um dramático contorno de sombra nas pessoas e nos permite ver o horizonte da paisagem urbana ao fundo. Em poucos segundos uma mão fecha a cortina, impedindo-nos de continuar bisbilhotando dentro do quarto e voltamos para o corredor do hospital. O olhar *voyeur* é curiosamente negado nesse instante, a única vez durante o filme – ou pelo menos a única vez em que essa negação é explicitamente mostrada ao espectador.

Elizabeth Cowie relacionou o prazer voyeurístico do documentário com o desejo pelo espetáculo da realidade¹²⁰. A autora continua, ao relacionar esse desejo pelo “real” com a criação do estereoscópico, um importante precursor para o documentário, mais do que a própria fotografia, uma vez que o estereoscópico foi inventando com finalidades científicas – distante, portanto, da dimensão do espetáculo, este atrelado às formas populares de entretenimento. No espetáculo a imagem se apresenta enquanto sensação e não enquanto conhecimento. E é justamente “o espetáculo, o simples prazer de olhar, que é tipicamente citado enquanto um elemento crucial pela popularidade inicial do cinema e seu fascínio no público”. Já o “espetáculo da realidade”¹²¹ está relacionado com um entretenimento que mostraria algo familiar de uma maneira nova e espetacular ou ainda, algo desconhecido que se torna então conhecido. Como diz a autora: “quando o desejo de observar aquilo que é normalmente escondido ou proibido se associa com prazer em vez da ciência, tal desejo é geralmente cunhado de voyeurismo”¹²². Cowie relaciona ainda a tradição do cinema observacional enquanto estando fortemente ligado a esse prazer, no qual podemos observar nosso objeto de desejo sem que ele seja o objeto direto de interrogação. Dessa forma, a mosca na parede do cinema observacional pode agir enquanto uma intrusa despercebida – na percepção do espectador. Esse prazer em ver e ouvir, sem ser visto ou percebido, é potencializado em momentos nos quais presenciamos algo que normalmente está escondido da vista pública. Dessa forma, o que mais chama a atenção e salta aos olhos do espectador em

¹²⁰ Cowie, Elizabeth. The Spectacle of Actuality. In: Renov, Michael; Gaines, Jane M (ed.). *Collecting Visible Evidence*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999, pp. 19-45.

¹²¹ Cowie, Elizabeth. op. cit. p. 27.

¹²² Cowie, Elizabeth. op. cit. p. 28.

momento como este no filme, é justamente quando o prazer voyeurístico é negado. O voyeurismo é a regra, sua negação é que se torna a anormalidade.

Voltando ao conflito entre Scott e George, vemos o primeiro informando ao outro que a paciente falou com ele e que ela não quer uma traqueostomia e que tem consciência de que vai morrer. Scott continua, dizendo que ao conversar sobre o marido, Bernice afirmou que ele aceitará a sua decisão. Nesse ponto, George continua a discordar de Scott, afirmando que o marido não está nada tranquilo com a situação, que inclusive o fora procurar em seu escritório no dia anterior, mesmo sem ter consulta marcada, apenas porque precisava de “alguém para conversar” e que se mostrou visivelmente preocupado.

A próxima cena mostra George no quarto com Bernice, explicando a situação mais uma vez para ela. Detalham que irão tentar tirar o tubo em algum dado momento e pode ocorrer dela não conseguir respirar direito sem ele. Com isso os médicos têm duas opções: colocar o tubo de volta ou deixá-lo fora. O médico pergunta diversas vezes o que ela quer, mas seu silêncio parece indicar certa confusão e uma não compreensão do que se espera dela. Sem a resposta da paciente, o médico termina com “você pense a respeito e me diga depois”. O corte nos leva para esse “depois” e ouvimos de novo toda aquela explicação à Bernice; dessa vez, entretanto, é uma enfermeira que esclarece a situação. Ao final, o impasse continua e Bernice não define sua posição.

Num momento seguinte duas enfermeiras dialogam no corredor a respeito de uma conversa que uma delas teve com Bernice (que não é mostrada no filme) na qual ela teria sido clara e definitiva sobre seus desejos: não quer ficar intubada e não quer a traqueostomia. A cena seguinte mostra George Curlin conversando com uma médica dizendo que, apesar de Scott ter dito qual era a posição de Bernice, não estaria de forma alguma convencido. Devido a isso, decidiu dar a ela mais tempo para pensar sobre a situação.

O dilema chega a ficar repetitivo, e voltamos ainda outra vez para a sala, desta vez cheia de enfermeiras presentes, além de Scott. A mulher não consegue falar e está visivelmente esgotada, sua comunicação se dá pela movimentação da mão, que repete duas ou três vezes o movimento de “eu não sei”. De forma a se certificar sobre o que Bernice disse, uma enfermeira pergunta: “você está dizendo que não consegue decidir?”. A senhora então balança a cabeça fazendo um movimento de positivo. “Você precisa de mais tempo?”. A resposta é positiva outra vez. Scott então diz a ela “bom, tudo bem, tome o tempo que precisar”. Scott continua “com o que está preocupada Bernice? Com o seu marido?”. Sua

resposta é positiva. “Está preocupada que ele ficará chateado demais e possa ter um ataque cardíaco? Bom, isso é uma possibilidade, é difícil saber, mas é uma possibilidade real”. A franqueza da fala de Scott é impressionante nesse momento, e, talvez pela dificuldade do impasse e de chegar a uma decisão, vemos uma diminuição no uso de eufemismos. Também é dada para nós uma informação nova sobre a traqueostomia, em que Scott explica que a única coisa que ela faria é facilitar a conexão ao tubo respiratório, mas que em nada mudaria sua situação em relação ao derrame ou à sua respiração. Com a enxurrada de perguntas e informações, num momento a mulher balança sua mão, para dizer “chega”. Scott então diz a ela “tudo bem, você quer pensar mais a respeito... mas não podemos esperar demais, precisamos fazer algo a respeito disso, pois o tubo está aí já há muito tempo”. George também está presente na sala, mas mais afastado da cama, apenas observando a conversa. No que ela termina, ele diz à Scott: “essa foi exatamente a resposta que tive dela ontem, ela estava incerta”. Após todos saírem da sala, George continua na sala com ela “as outras pessoas vão embora, mas seu antigo amigo sempre está aqui [...] tome o tempo que precisar. E qualquer decisão que tomar, pode ser desfeita e mudada. Essas não são decisões consolidadas¹²³ que não podem ser mudadas”.

Wiseman mostra aqui as estratégias médicas nesse jogo político, no qual divergências pessoais, médicas e morais são lançadas numa arena na qual a paciente é o objeto de disputa. A decisão de intubar ou não, além de ser uma decisão ética ou médica, pode também virar uma disputa de valores entre os membros da equipe médica. Esse momento do filme aproxima-se do que Mamber¹²⁴ chama de a estrutura de crise do cinema direto. Esta estrutura de crise, segundo o autor, é uma narrativa voltada para criar tensão no espectador sobre o que acontecerá com o personagem. Essa estrutura é mais comumente usada por Robert Drew: quem ganhará a eleição? (no caso de *Primary*, 1960); Eddie Sachs vai ganhar a corrida (*On the Pole*, 1961)? De forma mais explícita Robert Drew usa esta estrutura em *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (1963), um documentário no qual uma crise política torna-se o assunto central do filme, a saber, o conflito político entre os irmãos John e Robert Kennedy contra o então governador do Alabama, George Wallace, que tenta barrar a admissão de dois estudantes negros na Universidade de Alabama. Fred Kaplan igualmente reforça a noção de

¹²³ O termo original em inglês é *cast in cement*.

¹²⁴ Mamber, Stephen. *Cinema Vérite in America*. Cambridge: MIT press, 1976, p. 115.

tensão resultante do imediatismo da estrutura de crise ao escrever para o *The New York Times* sobre *Crisis* e diz:

Não é um festival de cabeças falantes lembrando o que aconteceu naqueles dias. É você-está-lá, mosca na parede, e embora hoje saibamos o final da história – os estudantes foram permitidos a entrada – o clima de suspense é apreensivo¹²⁵.

Mamber ainda aponta que, curiosamente, essa é a estrutura tradicional do cinema de ficção: por que Kane disse *rosebud*? Por que Hamlet vingou a morte do pai? É importante lembrar aqui também como essa estrutura não é uma consequência inevitável do cinema observacional. *Titicut Follies*, por exemplo, não compartilha dessa estrutura de crise. No caso de *Hospital*, por mais que ocorram momentos de crise – “o psiquiatra conseguirá convencer a Srta. Hightower?” – eles são raros e não longamente desenvolvidos.

Num momento seguinte veremos uma reunião da equipe médica, dessa vez numa sala fechada, na qual uma enfermeira reclama dos problemas de lidar com o marido de Bernice. A enfermeira comenta que ele tem momentos de agressividade, que está muito frustrado, briga e grita com as enfermeiras. Por fim ela diz que ficou impossível tomar conta dela e dele ao mesmo tempo. Ao fim desta conversa, no entanto, vemos uma cena altamente contrastante com o anteriormente descrito pela enfermeira. Vemos Bernice no quarto hospitalar, junto com seu marido, ele ao seu lado enquanto busca confortá-la “não se preocupe”, beijando sua mão e um momento afetuoso e carinhoso. Este dramático e comovente momento oferece um forte contraste com a fala racional e irritada da enfermeira de antes, problematizando a complexidade e dificuldade desta situação para todos aqueles envolvidos.

A cena a seguir oferece outra indicação temporal, com a visão da noite caindo sobre a cidade, além de imagens das ruas e do hospital. A seguir, vê-se o hospital no próximo dia pela manhã. O dilema ainda é o caso de Bernice Factor, continuando assim a estrutura de crise do momento. Uma enfermeira resume o caso para outro médico, bem como as diferenças de interpretação entre Scott e George Curlin a respeito do desejo de Bernice. Pela escolha dos termos é possível deduzir o alinhamento da enfermeira e sua posição no embate,

¹²⁵ Kaplan, Fred. When the Kennedys Took on Wallace Over Integration. In: *New York Times*. Nova Iorque, 16 jan. 2009. Disponível via URL em: www.nytimes.com/2009/01/18/movies/homevideo/18kapl.html?_r=1; acessado em 09/08/2010.

um dos médicos é chamado pelo primeiro nome (Scott) enquanto que o outro é sempre “Dr. Curlin”. Além disso, descobrimos pela conversa que esse dilema já se desenrola há quatro dias. Outra coisa impressionante de se ver no filme, que esse momento reforça é a quantidade de reuniões realizadas no corredor para discutir questões tão drásticas de vida ou morte de um paciente. Raramente veremos reuniões realizadas em ambientes e salas fechadas para discutir tais assuntos.

O longuíssimo tempo dedicado a esse caso específico acaba por passar para o espectador a complexidade dessas decisões no hospital. Às duas horas e quarenta minutos de filme o caso de Bernice continua. Numa outra reunião em corredor, uma enfermeira explica que ela optou pela traqueostomia, mesmo após lhe ser explicado que isso não significa uma cura, e que provavelmente terá de ficar numa instituição pelo restante da sua vida e não poderá voltar para casa. Em outra conversa que veremos a seguir entre Curlin e Bernice, ela ainda se mostra indecisa. Curlin então lhe pergunta se gostaria que ele decidisse por ela. Sua resposta é afirmativa. Nisso ele fala que é do melhor interesse dela fazer a traqueostomia e consegue então, finalmente, fazer sua vontade concretizar-se.

Uma das dimensões mais interessantes deste caso de Bernice serão as questões paralelas que surgem devido à complexidade do dilema. Em uma conversa entre Scott e uma enfermeira, por exemplo, acompanharemos uma reflexão de ambos sobre as escolhas que precisam ser tomadas pelos pacientes. Falam sobre um caso hipotético de uma mulher que estaria com câncer cuja chance de sobrevivência é muito baixa e que precisaria decidir se faz ou não a quimioterapia. A médica continua afirmando que não acharia que a melhor opção seria ela passar por tudo isso, mas que Curlin, por exemplo, pensaria o contrário, que ela *deveria* fazer a quimioterapia. Scott continua, concordando com a médica que essa decisão deve ser da paciente, mas que ela precisa tomar uma decisão informada, precisa saber todas as implicações e que isso é um dilema para o médico: o que informar para ela tomar uma decisão “informada”. Por um lado o paciente poderia ser curado pela quimioterapia, mas teria que passar um ano inteiro num hospital, em um tratamento agressivo e intenso que tornaria baixa a qualidade de vida daquela pessoa. Scott continua a dizer que “para alguns, isso é a definição de purgatório” e que, para outros, a escolha seria “não, não quero nada disso, prefiro ir direto para o céu”. A médica comenta as inclinações pessoais dos médicos na hora de dar as informações necessárias para o paciente tomar uma decisão (algo que vimos acontecer diversas vezes nos momentos que Curlin e Scott falavam com Bernice). Concordam que, por mais que os médicos tentem ser objetivos, nunca vão conseguir deixar

de passar suas preferências pessoais ao fornecerem informações ao paciente. Neste ponto ouvimos uma fala muito franca e curiosa de Scott:

Scott – Eu sou um tanto niilista sobre... o que de fato acontece. Eu acho que... de um ponto de vista pessoal, eu acho que você lida bem com as doenças infecto-contagiosas, se você consegue se exercitar, manter o peso baixo, não fumar...

Médica – Isso é fácil.

Scott – ...Então você fez basicamente tudo que pode. Mas, você sabe, muito disso que acontece não é relevante para fazer a qualidade de vida, ou tempo de vida, muito melhor.

Médica – Se você quer dar as pessoas qualidade de vida, vire um vendedor de móveis. É fácil consertar coisas que são consertáveis.

Scott (rindo) – Bem, é realmente como levar a pedra montanha acima e ter ela cair tudo de volta. Muito disso aqui é isso.

Na análise de *Hospital* já comentamos a dimensão do esforço sisifiano dos médicos. Em *Near Death* isto não se limita a apenas uma impressão passada ao espectador e chega a ser verbalizada por Scott nessa sua última fala, na qual ele demonstra sua frustração ante a dificuldade do trabalho diário de curar pessoas incuráveis – comparado por ele mesmo ao esforço de Sísifo de eternamente carregar a pedra montanha acima. Nesse ponto o filme de Wiseman aparece também enquanto um enorme contraponto à noção da frieza pessoal dos médicos. Não há aqui, por exemplo, a descrição que Elias faz da UTI nas sociedades avançadas modernas:

na unidade de terapia intensiva de um hospital moderno, os moribundos podem ser tratados de acordo com o mais recente conhecimento biofísico especializado, mas muitas vezes de maneira neutra em termos de sentimentos: podem morrer em total isolamento¹²⁶.

Em *Near Death* o que vemos é o exato contrário. Veremos os médicos tentando sempre fazer o melhor possível pelos seus pacientes e sempre com uma impressionante demonstração de compaixão e compreensão pelo difícil momento em que os pacientes e seus familiares se encontram. Se os médicos em *Hospital* eram construídos como figuras heróicas,

¹²⁶ Elias, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001, p. 100.

em *Near Death* eles aparecem também enquanto indivíduos compassivos e genuinamente preocupados não apenas com o bem estar médico de seus pacientes, mas também pelo bem estar *emocional* deles. Há aqui uma construção do tratamento bem distinto do que Elias chama de “rotinas institucionalizadas destituídas de sentimentos dos hospitais” ¹²⁷. Essa construção de Wiseman do quadro hospitalar é também percebida por Robert Koehler ao afirmar, em uma resenha crítica para o *Los Angeles Times*:

Wiseman talvez não tivesse a intenção, mas seu filme se tornou a resposta definitiva à afirmação de que médicos não se importam. Dr. Taylor, um médico, demonstra uma sensibilidade fora do comum para o estado emocional das pessoas. A imagem dele, reunido com famílias tendo que decidir se os médicos devem fazer ‘tudo que é possível’ ou apenas ‘políticas de conforto’ antes da morte vir, é uma imagem de heroísmo silencioso ¹²⁸.

Esse heroísmo silencioso, como afirma o autor, poderia ser complementado voltando à discussão a respeito da estrutura de crise. De acordo com Mamber, ¹²⁹ a estrutura de crise faz os filmes do Cinema Direto se orientarem pela personalidade dos personagens e frequentemente coloca o heroísmo em profissionais (o advogado em *The Chair*, de Robert Drew, por exemplo, ou os irmãos Kennedy em *Crisis*) que lutam para resolver a crise apresentada no filme. Embora Mamber esteja pensando primordialmente nos filmes de Robert Drew (e, em menor medida, nos filmes dos irmãos Maysles) a ausência de um clímax narrativo em *Near Death* e *Hospital* não é o suficiente para negar uma estrutura de crise – pelo menos no sentido de um clímax narrativo no qual o conflito é solucionado, tal como Mamber está pensando. Seus personagens são sempre profissionais, heroicamente buscando fazer o melhor diante de dificuldades externas além de seu controle frente a situações de crise (o sistema de *welfare* em *Hospital*, e a inevitável morte em *Near Death*).

Já vimos durante o filme médicos discutindo entre eles sobre a questão de como e quando abordar a inevitável questão para os familiares: se devem continuar ou parar o tratamento. Com isso, pode-se ver num determinado momento uma reunião fechada entre enfermeiras na qual uma argumenta que não há a coisa absolutamente certa a ser feita, pois as questões clínicas, teóricas e médicas são tão importantes para a equação quanto os valores

¹²⁷ Elias, Norbert, op. cit, p. 36.

¹²⁸ Koehler, Robert. *Near Death Tells Truth About The Big Lie*. In: *The Los Angeles Times*. Los Angeles, 19 jan. 1990. Disponível via URL em: http://articles.latimes.com/1990-01-19/entertainment/ca-73_1_big-lie; acessado em 20/02/2010.

¹²⁹ Mamber, Stephen. *Cinema Vérité in America*. Cambridge: MIT press, 1976, p. 129.

morais e religiosos dos familiares e pacientes. Ela continua ao comentar o problema do usar de um termo como *braindead* e os conflitos que surgem para a família quando um termo como morte cerebral pode sugerir uma falsa esperança de chances de recuperação. A enfermeira continua, defendendo que parte da culpa é da própria equipe médica que, ao usar esses eufemismos, achando que está assim amenizando o impacto, acaba apenas dando-lhes falsas esperanças. Segundo ela, seria melhor dar a notícia ruim de uma vez e a partir disso orientar uma política de auxílio psicológico.

O interessante dessa reunião é a dimensão religiosa e moral entrando na equação do que, em teoria, seria um ambiente científico clínico. A “interferência” da religião, no entanto, não ocorre sempre da mesma forma. Há duas dimensões levemente distintas aqui, ainda que ambas impliquem essa interseção entre ciência e religião. Uma delas aparece no próprio discurso médico, como nas várias vezes em que ouvimos o médico Scott falar frases como “nós não sabemos” ou ainda mais explicitamente em 3h e 38min “nós não decidimos, Deus decide”. A outra dimensão é quando os valores religiosos e morais dos pacientes ou familiares (ou de um próprio médico, como Dr. Curlin) entram em conflito com uma decisão clínica médica. Nessa reunião é demonstrado que, ao menos para esse hospital, a orientação é dar igual peso para os valores dos familiares tanto quanto à dimensão clínica dos médicos.

Essas questões tornam-se também questões éticas e teóricas complexas entre os próprios médicos. Um momento significativo nesse sentido ocorre a partir de três horas e trinta minutos, numa reunião entre a equipe médica. A problemática da decisão continua enquanto tema central desta reunião, uma vez mais sendo defendida por todos que a decisão última e final deve ser sempre do paciente, independente do que a família ou o médico acredite, uma vez que seu desejo se tornaria irrelevante, tanto legalmente quanto eticamente. Um médico chega até a dizer “essa é a política do hospital, seus desejos (do paciente) são respeitados desde que haja concordância que ele consegue entender sua situação e tomar uma decisão”. Isso traz ao espectador a noção de que esta não é apenas uma política combinada entre médicos, uma mera recomendação, mas uma norma institucional do próprio hospital. O médico coloca outra questão interessante quando se refere à definição de terminal: “a partir do momento que alguém é entendido pelo hospital como estando num estágio terminal, até onde levar o tratamento? Se alguém consegue viver ainda dois meses com auxílio de diversas drogas e equipamento médico, esta pessoa é terminal?” O médico continua, desenvolvendo seu dilema ético “sempre se fala em cuidar e dar conforto para o doente terminal, mas o que é terminalidade? O que é terminal? Não há exame de sangue para isso.”.

Essa temática continua a ser discutida num momento seguinte, dessa vez entre Scott e outra médica, em outra reunião de corredor. Num momento Scott coloca uma questão que resume boa parte da problemática de todo o filme: “Acho que a questão é: estamos gerenciando uma chance de viver ou estamos gerenciado sua morte?”. Scott nesse momento fala uma curiosa frase:

Scott – Só sei de uma coisa, fico feliz que só façamos isso um mês por ano.

Médica – Não sei como as enfermeiras aguentam

Scott – Não sei como elas conseguem.

Como tem sido usual no filme até aqui, as informações são fornecidas ao espectador de forma dispersa e, não havendo narração que explique como o hospital se organiza, dependemos destes momentos de fala para mentalmente reconstruir o quebra-cabeça da organização institucional e do quadro médico. Aqui descobrimos que os médicos não ficam lá o tempo todo, apenas um mês por ano. Essa informação já foi indicada em outro momento, numa reunião anterior em que Scott pergunta quem será o médico no mês que vem, mas que, naquele momento, era uma pergunta irrelevante para o público, sem contextualização suficiente para tornar-se uma informação sobre a organização da instituição. Dito isso, informações sobre o que eles fazem o restante do ano e onde trabalham no hospital não são fornecidas.

Em três horas e quarenta de filme começa uma viagem pelo hospital que nos mostrará uma nova ala e uma nova dimensão do trabalho médico não explorado até aqui. Vemos um cadáver em cima de uma cama hospitalar, não tendo como saber se é homem ou mulher, pois o corpo está coberto por um lençol. Devido ao peso cinco enfermeiras são necessárias para movê-lo da cama para a maca. Vemos o corpo ser transferido pelo corredor até o elevador, continuando seu trajeto pelo corredor do necrotério. Uma vez lá, o corpo é movido outra vez (ainda todo coberto) para a gaveta do necrotério. A câmera nesse momento dá um curioso *zoom* numa pequena placa que indica instruções para a equipe médica. Nas instruções é possível ler: 1) remova as etiquetas antigas; 2) coloque os pés do corpo primeiro; 3) utiliza os compartimentos do meio, quando disponíveis. A presença deste aviso mundano, institucional e pragmático ao mesmo tempo em que se lida com um momento dramático e simbolicamente pesado como a morte cria um estranho contraste neste momento (figura 11).

Figura 11 – O curioso aviso mundano e racional contrasta com a dimensão simbólica da morte no ambiente.

Após a cena do necrotério vemos outro momento da vida hospitalar ainda não mostrado durante o filme. Um jovem médico explica para muitas outras pessoas (todas do quadro médico aparentemente) as causas de morte de um paciente, um homem branco de trinta e três anos. A sua explicação, fortemente marcada pelo uso de uma terminologia médica especializada, faz com que a causa da morte do paciente seja quase incompreensível. Dito isso, é possível entender que o paciente, após uma série de complicações, teve fibrose pulmonar e que durante sua internação na UTI, durante um mês no qual teve uma “lenta degeneração das funções pulmonares”, passou boa parte de sua estadia intubado no respirador. Um segundo médico explica que a autópsia e essa análise agora servem para medir a extensão do problema, além de se certificarem que estavam diante de um processo irreversível para, por último, buscarem outros problemas ainda não conhecidos que podem ter contribuído para seu quadro clínico. Durante toda esta cena é possível ver *closes* nos órgãos do paciente em cima da mesa, dentro de uma espécie de bandeja branca, que os médicos manuseiam e manipulam durante a explanação (figura 12). É importante aqui ressaltar que

sempre que os médicos se referem ao tal “paciente”, referem-se apenas aos órgãos distribuídos na bandeja. Em nenhum momento vemos o tal paciente enquanto corpo, mas apenas enquanto fragmento, pelos seus órgãos. Uma cena como essa nos remete à discussão de Foucault sobre como o “grande corte na história da medicina ocidental data precisamente do momento em que a experiência clínica tornou-se o olhar anátomo-clínico”¹³⁰. Continuando a argumentação do autor, é a partir do momento em que o corpo doente pode ser dissipado em seus órgãos que se inicia o saber científico moderno sobre a causa da morte. A comparação entre os órgãos daria ao saber médico científico a possibilidade de encontrar semelhanças, padrões e por fim, uma conclusão científica sobre a causa daquela morte. Com isso, separa-se o corpo para uma melhor compreensão racional e científica na ciência médica, levando a momentos impressionantes como este em *Near Death* no qual o “paciente, um homem branco de 33 anos” torna-se nada mais que um amontoado de órgãos dentro de uma bandeja.

Figura 12 - O paciente analisado pelo quadro médico é apresentado apenas enquanto fragmentos de seus órgãos.

¹³⁰ Foucault, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro. Ed. Forense, 1980, p. 168.

Após essa cena veremos outra vez o exterior do hospital, à noite, as ruas ao redor e o trânsito noturno. Na próxima cena, vemos a manhã e assim continua a construção de tempo passado no interior da narrativa do filme. Devido ao longo tempo de filme, no entanto, e as várias vezes que temos esse corte temporal, chega-se a um ponto no qual se torna impossível lembrar quanto tempo passou. Isso acaba por reforçar a sensação de um tempo indefinido, que passa lentamente, cada dia semelhante ao anterior, nos quais novos casos médicos aparecem. Outro efeito dessa longa e lenta duração é fazer com que, a esse ponto, já estejamos familiarizados com os médicos e os rostos familiares de Scott, Dr. Curlin bem como o restante do quadro médico.

A primeira cena médica logo após o amanhecer lembra muito mais *Hospital* do que o que vimos até aqui em *Near Death*. Um procedimento emergencial está sendo realizado num paciente que, como uma enfermeira diz, “de repente parou de respirar”. A cena é bastante explícita, com muitos *closes* no paciente. A questão ética, que poderia ser levantada já em vários outros momentos, é semelhante nesse momento ao que foi tratada durante a análise de *Hospital*. Assim como já ouvimos Scott problematizar a respeito de um paciente tomar uma decisão informada podemos transpor a questão para o dilema ético do consentimento informado no documentário. Jay Ruby¹³¹ problematiza até que ponto o dilema ético de usar a imagem de uma pessoa para um documentário se resolve a partir do momento em que consentimento – por mais informado que seja – seja oferecido. Por mais informações que o indivíduo aparente ter sobre as possíveis implicações do uso de sua imagem, nem sempre sabemos se ele foi plenamente informado ou se plenamente compreendeu as prováveis consequências deste uso. Além disso, em última instância, uma vez que sua imagem foi capturada é ainda muito difícil antecipar o que acontecerá. No caso dessa cena de *Near Death* poderíamos ainda questionar até que ponto alguém sequer consegue ser informado de algo em uma situação em que se encontra inconsciente e num procedimento médico emergencial que talvez nem sobreviva.

A seguir o filme apresentará uma cena de transição, cuja forma se repetirá em diversos momentos do filme. Durante breves momentos veremos um funcionário da limpeza

¹³¹ Ruby, Jay. The Ethics of imagemaking; or, “They’re going to put me in the movies. They’re going to make a big star out of me”. In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, 2005, p. 209.

do hospital, quase sempre alguém negro ou latino, fazendo seu trabalho e geralmente filmado a distância pela câmera de Wiseman. Esse conjunto de funcionários apenas aparecerá nestes breves momentos do filme no qual podemos ver relances de suas funções diárias. Além disso, a câmera distante de Wiseman para com estes funcionários realça a importância secundária que eles têm tanto para o filme, quanto para a instituição central aqui tematizada.

Após essa cena de transição vemos o médico Scott em uma refeição com algumas enfermeiras, cena esta que poderia ser um almoço, jantar ou lanche da tarde, pois a temporalidade não é tematizada a não ser pela passagem dos dias através das tomadas externas do hospital. Nessa refeição, é curioso notar como a conversa continua a problematizar os temas recorrentes durante todo o filme – como a questão do respirador e de como lidar com a família. O interessante dessa cena para o argumento mais geral do filme está em nos fazer acreditar que os médicos estão constantemente preocupados com esta questão, mesmo em momentos de “pausa” de suas atividades profissionais.

O decorrer do caso do senhor que chegou à sala de emergência, que sabemos depois se chamar Charlie, vai ser muito semelhante ao que já foi visto durante todo o filme. Um médico (o mesmo que apareceu fazendo esta função algumas vezes antes) vai explicar para uma senhora, esposa de Charlie, a gravidade da situação de seu marido. As perguntas são já conhecidas pelo público: “qual sua percepção do que está acontecendo?”, ou ainda “até onde você quer ir para salvar a sua vida?”. A senhora chora dizendo “ele é minha vida”. Nisso explica que quanto mais tempo durar a delicada condição de Charlie, menores são as chances de sua recuperação. Durante a fala do médico a câmera corta dele, sua voz continua, mas vemos agora o Dr. Factor, o marido de Bernice, sentado numa sala de espera. Com isso somos lembrados de que há outras pessoas na mesma situação desta senhora e que o drama diário do hospital continua para todos os pacientes que havíamos visto anteriormente.

O desenvolvimento narrativo linear vai ser semelhante também aos casos mostrados anteriormente, especialmente o de Bernice Factor. Primeiro vemos o médico explicando a situação para os familiares próximos (nesse caso a esposa de Charlie) e então a conversa entre os médicos. O gerenciamento dessa questão tem sido um dos principais temas do filme e, assim como nos casos anteriores, ela é discutida de várias maneiras – entre a equipe médica, médicos com as enfermeiras, as enfermeiras entre elas, em reuniões de departamento e, finalmente, entre os médicos e as famílias dos pacientes.

Veremos ainda duas enfermeiras conversarem sobre o caso, mais especificamente a respeito da irmã da esposa de Charlie, que estaria com uma visão mais realista sobre a gravidade da situação. Scott e outro médico falam sobre o caso e concordam que o paciente está muito ruim, praticamente não tendo mais chances de sobreviver com a deterioração de seu pulmão e de seu coração. Mais uma vez, torna-se inevitável a questão de ter que desconectar o paciente do respirador, questão essa outra vez longamente explicada para a esposa e seu filho. O médico explica então que em sua opinião deve-se tirar o tubo e ver se existe a possibilidade de “*meaningful recovery*”. No entanto, caso ele não consiga respirar sem o aparelho, coloca-se o problema da utilidade em conectá-lo de volta caso não exista a possibilidade – ou dela ser muito remota – de uma “recuperação significativa”.

Em uma das conversas entre os médicos (às cinco horas e quatro minutos) sobre o caso, vemos Scott perguntar para um grupo de pessoas da equipe médica qual o plano a ser seguido. Uma médica responde: “o plano agora é tirar o respirador, mas provavelmente não vai dar certo”. Scott ri, concorda e demonstra sua frustração: “isso deixa a gente furioso, já que trabalhamos tanto nesse cara”. Scott passa a impressão de um médico com bastante experiência no hospital e com bom senso de diplomacia, reforçado pela habilidade com a qual o vemos lidar com os pacientes e familiares. O espectador poderia perguntar-se até que ponto essa enorme preocupação com *cada* paciente é uma política voltada para a câmera, a fim de passar uma boa imagem do hospital. Neste ponto entramos numa curiosa tensão, típica dos filmes observacionais, do qual este não é exceção. Um dos grandes atrativos em tais documentários está em seu caráter invasivo e invisível. Passa-se a impressão ao espectador de que ele está tendo acesso não apenas a áreas escondidas na sociedade, mas que tal acesso não é “atuado” – em especial pelo forte efeito psicológico no espectador quando se trata de um documentário. É o que Goffman chamaria de presenciar o “flagrante delito”¹³², ou seja, de que estamos desvendando algo sobre a prática social de certos indivíduos e, no caso mais específico de *Near Death*, da categoria dos médicos. A sensação que poderíamos ter é a de ver alguém “numa atividade que é inteiramente incompatível com a impressão que elas, por razões sociais, estão na obrigação de manter com relação ao intruso.”¹³³ Desta forma, o *frisson* no filme observacional em muito se dá ao ver um personagem agindo diferente do esperado por ele em seu papel social – e talvez por isso o cinema observacional muitas vezes priorizou de forma exaustiva a vida de políticos e artistas famosos. Para o indivíduo filmado,

¹³² Goffman, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007, p. 192.

¹³³ Goffman, Erving, op. cit. p. 192.

no entanto, não é uma mosca na parede que se encontra na sala, mas uma equipe de filmagem que dificilmente será ignorada. Em filmes como *Primary* e *Crisis* (Robert Drew, 1960 e 1963, respectivamente) é difícil não se perguntar até que ponto Kennedy, um hábil político, acostumado com a presença constante da câmera em sua vida, não está constantemente “atuando”. Continuando com a argumentação de Goffman, um indivíduo, quando se encontra na presença de outros buscará, pelos mais diversos meios, comunicar alguma impressão: “existe em geral, alguma razão que o leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir”¹³⁴. Essa atuação do indivíduo, no entanto, pode ocorrer com maior ou menor grau de consciência e cálculo:

Às vezes, agirá de maneira completamente calculada, expressando-se de determinada forma somente para dar aos outros o tipo de impressão que irá provavelmente levá-los a uma resposta específica que lhe interessa obter. Outras vezes, o indivíduo estará agindo calculadamente, mas terá, em termos relativos, pouca consciência de estar procedendo assim. Ocasionalmente, expressar-se-á intencional e conscientemente de determinada forma, mas, principalmente, porque a tradição de seu grupo ou posição social requer este tipo de expressão, e não por causa de qualquer resposta particular (que não a de vaga aceitação ou aprovação), que provavelmente seja despertada naqueles que foram impressionados pela expressão. Outras vezes as tradições de um papel pessoal levá-lo-ão a dar uma impressão deliberada de determinada espécie, e, contudo é possível que não tenha, nem consciente nem inconscientemente, a intenção de criar tal impressão¹³⁵.

Dessa forma, Scott poderia estar agindo assim pelas mais diversas razões: pode ser que aja assim uma vez que assim lhe é esperado agir enquanto médico, e, dessa forma, a presença ou não da câmera em pouco afetará sua “constante atuação”. Pode ser uma planejada e calculada atuação frente às câmeras para passar uma boa impressão de si e do hospital que ajuda a coordenar. A questão é, evidentemente, apenas especulativa, e impossível de ser respondida.

Às cinco horas e sete minutos de filme o caso continua. Enquanto vozes em *off* conversam sobre o caso vemos imagens de outros pacientes aleatórios, intubados em seus leitos, dando assim a impressão que há muitos mais casos semelhantes no hospital, dos quais

¹³⁴ Goffman. Erving, op. cit. p. 13.

¹³⁵ Goffman. Erving, op. cit. p. 15.

Charlie é apenas mais um. Mas esta passagem é breve e logo voltamos para a discussão do seu caso, colocando esse como o drama central do momento.

Com isso, finalmente chega o momento de retirar o tubo de Charlie, após mais de uma hora e meia de filme inteiramente dedicada ao seu caso. Com vários médicos presentes na sala, Scott avisa a Charlie o que vai acontecer e que chegou o dia de retirá-lo do respirador. O tom dele não é sério nem emergencial, buscando confortá-lo no que será um momento crucial do tratamento. Esse momento, no entanto, não é mostrado para o público, pois um corte nos leva para o procedimento terminado. A esposa está na sala com Charlie, ele sem os tubos, apenas com uma máscara e com uma aparente dificuldade em respirar, visivelmente desconfortável, sentindo dor e com muita dificuldade até para mexer seu braço. A cena é desconfortante para o espectador, assim como para a esposa de Charlie que parece preocupada. A enfermeira, percebendo a preocupação dela, conforta-a dizendo que Charlie está bem, que está respirando por conta própria.

Em cinco horas e vinte e quatro minutos de filme veremos um trecho de – pelo que se pode deduzir – parte de um diálogo maior que, apesar de muito curioso e interessante, não será explorado em nenhum outro momento das seis horas de filme. Nesta cena, Scott comenta para um grupo de enfermeiras e médicos a respeito de uma reunião que teve com os consignatários sobre uma imposição por parte deles em cortar parte do orçamento. Após dizer isso, ele oferece um dado impressionante: dois terços dos gastos médicos de uma pessoa ocorrem nos 21 dias finais de sua vida. Nisso Scott discute as implicações de tal corte orçamentário, indagando sobre como explicar para as pessoas que, se quiserem que o máximo seja feito para os seus familiares, o preço vai subir todo ano. Essa cena permite levantar uma importante questão a respeito daquilo que *Near Death* não mostra. A questão financeira e orçamentária apenas aparece nesse breve momento quase no final do filme. Com isso, essa questão praticamente deixa de existir no discurso fílmico de Wiseman sobre a instituição. Dessa forma, tudo aquilo que não é construído pelo filme enquanto parte da “realidade fílmica” daquele local acaba por cessar de existir também enquanto realidade histórica. Com isso, o espectador poderia completamente se esquecer da dimensão gerencial mais ampla que existe por trás da onerosa manutenção daquele espaço institucional.

Às cinco horas e vinte e oito minutos é possível ver outro momento importante, ainda que igualmente breve, quando duas enfermeiras conversam:

Enfermeira 1 – Então, se ele parar de respirar a gente simplesmente deixa?

Enfermeira 2 – Sim.

Enfermeira 1 – Isso é estranho.

Essa contradição e esse dilema, por mais que já possa ter sido objeto de reflexão pelo espectador anteriormente, será aqui diretamente verbalizado nessa conversa. A enfermeira explicitamente menciona o quão estranho é, para ela, simplesmente deixar alguém morrer dentro do hospital. Como nos diz Elias, o enorme avanço no conhecimento científico médico possibilitou um significativo prolongamento da vida do indivíduo, além de possibilitar uma considerável redução nas dores e desconforto do moribundo¹³⁶. No entanto, continua o autor, a morte ainda é inevitável e simboliza o momento em que o controle humano sobre a natureza chega ao seu limite. De forma semelhante, Foucault argumenta que o hospital moderno tornou-se um local do saber científico sobre o corpo e, mais ainda, um local da cura científica¹³⁷. Com isso podemos entender melhor o conflito exposto pelas duas enfermeiras. A cura, o objetivo final da medicina, reflete a tentativa do controle humano sobre a natureza, controle este que busca se solidificar através da evolução da prática e do saber médico. Os pacientes mostrados nessa situação na UTI do *Beth Israel Hospital* estão no limite em que a medicina moderna pouco pode fazer por eles em sua busca moderna pela cura e pela eliminação completa da morte.

Esse dilema é também desenvolvido pelo médico Scott. Assim como já vimos Scott problematizar as questões que decorrem desses tratamentos, haverá outro momento em que, a partir das cinco horas e trinta e um minutos de filme, o vemos outra vez conversando com a mesma médica com quem já havia discutido esses dilemas. Ele discorre agora sobre como a opção de um tratamento tal como a quimioterapia é apresentada aos pacientes. A promessa da quimioterapia afirma, segundo Scott, “você pode viver três meses, ou o dobro, seis meses com o tratamento. No entanto, nesses seis meses você não vai conseguir engolir nada, pois sua garganta estará seca, você estará constantemente no hospital, mas viverá duas vezes mais”. Scott continua e critica que não é desta forma que o problema é apresentado ao paciente e questiona se vale a pena a morbidez deste prolongamento da vida. A manipulação médica de um prolongamento da vida é o que está em jogo aqui, e, como Scott afirma “É

¹³⁶ Elias, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001, p. 90.

¹³⁷ Foucault, Michel. *O nascimento da clínica*. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1980, p. XIII.

inútil, porque você está manipulando coisas quando não se tem mais muito que manipular”. Nisso mais uma vez a questão da religião adentra este mundo médico, com Scott dizendo que crê em Deus, e que, a crença na quimioterapia é semelhante à fé cega em Deus. A médica, por sua vez, critica a posição de “simplesmente desistir”. Segundo ela, ao Scott se expressar nesses termos, estaria praticamente desistindo. Scott contra argumenta ao dizer que não é desistir, pois desistir implicaria em dizer que algo ainda poderia ser feito, mas que ele mesmo não tem certeza que tenha algo a oferecer. O interessante desta cena está na fragilidade de Scott, um médico experiente e ainda, com um saber tão específico e complexo como a medicina, sinta que não poder oferecer nada além do que qualquer outra pessoa. Estamos além do terreno médico, resumido com sua fala existencial “algumas coisas são maiores que a gente [...] e médicos hoje em dia são extremamente relutantes em dizer que não podemos fazer mais nada por eles, que não temos como ajudar com isso”. Neste ponto ele ainda se coloca como uma voz crítica solitária ao que Foucault chamaria do “enunciar sobre o indivíduo um discurso de estrutura científica”¹³⁸. Foucault, em seu livro, discorre sobre o corte epistemológico que ocorreu no interior da medicina, que, após o século XIX, teria sido o grande responsável pelo nascimento moderno desta disciplina. A doença, na medicina moderna, torna-se corporal e analítica. Ela tem sua origem, e, mais importante, sua cura, no corpo. Estando agora neste novo local corpóreo, a doença, antes metafísica, passa agora a ser tratada pela ciência. Com o fim da legitimidade dos enunciados religiosos e individuais, eles são gradativamente substituídos pelo enunciado científico no interior da disciplina médica e o sofrimento do sujeito cede lugar à análise científica da patologia. O hospital moderno tem uma posição chave nesta nova epistemologia, no qual o mero fato de um indivíduo encontrar-se internado – mesmo antes de um diagnóstico – o constitui enquanto sujeito doente e, portanto, suscetível ao discurso científico da medicina.

Tendo isto em mente, voltemos ao drama pessoal de Scott. Não havendo mais a possibilidade da continuidade do discurso médico nesses pacientes – ou seja, um discurso sobre o corpo e sua patologia –, sua fala torna-se ainda mais enfática num momento seguinte: “tendo construída esta coisa, tenho sérias questões sobre a sua utilidade”. Não é, portanto, surpreendente vermos em diversos momentos do filme Scott falar sobre “deixar nas mãos de Deus”. Se o enunciado médico é um enunciado científico sobre o corpo doente – cuja finalidade é a o desenvolvimento científico sobre a doença, e, conseqüentemente, sua cura –, nestes pacientes a ciência médica encontra seu limite. A médica chega a concordar em parte

¹³⁸ Foucault, Michel, op. cit. p. XIII.

com a frase anterior de Scott e complementa: “nos três anos que estou aqui não há muitos pacientes com os quais fizemos uma enorme diferença em salvar suas vidas”. Scott continua dizendo “Não tem nada mais desestimulante do que isso. Psicologicamente, é um preço alto a se pagar, em nós e na família”. Esse momento altamente pessimista do filme, quase um ápice do discurso realista-fatalista que vimos de forma difusa durante todo o filme, curiosamente entrará em conflito com o que será visto nos intertítulos finais, alguns momentos depois.

O momento seguinte a essa fala indica que o filme se aproxima do seu final. Nesta cena que se segue, vê-se um corpo sendo retirado do necrotério por dois homens. O corpo é então colocado numa maca e transportado para o exterior do hospital até um carro funerário que vemos sair pela rampa da garagem. Uma última tomada externa do hospital é mostrada, com a rua e, assim como a primeira cena do filme, o lago de Boston, fechando uma espécie de ciclo que retorna as imagens iniciais de onde partimos.

Após essa última cena, com o filme em seus momentos finais, veremos uma breve série de intertítulos finais. Esse momento é curioso por duas razões: em primeiro lugar porque o uso de intertítulos será extremamente raro na filmografia de Wiseman; em segundo porque muitos desses intertítulos vão contrariar, ou pelo menos minimizar, boa parte da longa argumentação do filme. Os intertítulos nos dão informações sobre o desenvolvimento posterior dos três principais pacientes que foram vistos. Eles informam, por exemplo, que o Sr. Gavin morreu poucos dias depois de ter sido transferido da UTI e que, até o momento de completude do filme, Bernice Factor estava de volta em sua casa e morando com seu marido. Além disso, os intertítulos afirmam que Charlie Sperazza morreu uma semana depois de ter sido transferido da UTI. Após todos os créditos do filme um novo intertítulo aparece que diz “Este filme foi feito sobre pacientes em estado terminal. A maioria dos pacientes hospitalizados em unidades de tratamento intensivo se recupera.”. Este extremamente breve momento de otimismo do último intertítulo é um curioso e surpreendente contraponto ao que vimos durante quase todo o filme: a desesperança e impotência dos médicos e ainda, no limite, tal como apresentado na fala final de Scott, a quase inutilidade daquela instituição que ele mesmo ajudou a construir.

Capítulo 2 – Exército

2.1 - *Basic Training* (1971)

Basic Training, lançado em 1971, um ano depois de *Hospital*, será o primeiro filme de Frederick Wiseman a lidar com instituições militares (e seu quinto filme no total). Produzido durante a Guerra do Vietnã, *Basic Training* lida, de forma mais específica, com o processo de treinamento militar básico para a formação de soldados que irão compor a equipe em combate no sudeste asiático.

Quando comparado com os outros filmes analisados até aqui, *Basic Training* apresenta uma abertura e fechamento relativamente convencionais. Isso não significa, no entanto, que a narrativa do filme entre esses dois momentos se dará de forma convencional ou linear – acompanhando todos os processos de treinamento de um pelotão, em linearidade temporal, até sua formatura. É importante notar ainda que, nas cenas finais da formatura, não haverá nenhum rosto reconhecível de algum recruta com o qual o público poderia ter se familiarizado ao longo do filme. Com isso, o fechamento de *Basic Training* não se equivale ao fechamento de mais um ciclo de treinamento de uma companhia no exército. Ele é, antes de qualquer coisa, um fechamento narrativo ao discurso do filme. Esse momento é muito distinto de um filme como *Hospital*, por exemplo, no qual sua cena final se inicia por um corte no meio de uma cena – uma missa religiosa no interior da instituição – para uma avenida, onde se vê a instituição no horizonte. Não há na cena anterior quaisquer elementos que preparem o espectador para o fato de que o filme está chegando ao seu final. Além disso, julgando pela edição durante *Hospital* – e isso será uma marca para todos os filmes de Wiseman aqui analisados – nunca sabemos exatamente por quanto tempo a câmera irá se prolongar numa cena ou onde ela nos levará a seguir. Após a missa, o filme poderia simplesmente continuar para uma cena seguinte, para algum outro momento da vida hospitalar, sem causar com isso nenhum desconforto ou estranheza no espectador. O mesmo não ocorre nos momentos finais de *Basic Training*, onde há um preparo para um fechamento narrativo que se apresenta enquanto o fechamento de um ciclo de treinamento de uma companhia.

Após a primeira tela com o título do filme escrito contra um fundo preto, vê-se vários jovens – todos masculinos – descendo de um ônibus. Acompanhamos, pela movimentação de câmera, uma pequena parte do trajeto e vê-se um oficial militar observando – ou, mais precisamente, supervisionando – este novo grupo de recrutas que chegam à base. Ao lado dos recrutas há uma casa, que parece ser o destino para onde caminham. Esta impressão é reforçada pela próxima cena, na qual vemos o interior dessa casa, simples e funcional, preenchida apenas por beliches organizados ao redor do ambiente. Um oficial militar dirige-se aos novos recrutas, utilizando-se apenas de números e dizendo-lhes qual cama pertence a cada um. Pode-se ouvir o oficial dizendo que um beliche superior pertence ao número 33 e o inferior ao número 34. A próxima cena continua esse processo de primeiro contato institucional – tanto para os recrutas quanto para o espectador –, quando se vê soldados alinhados em filas no interior de uma sala, enquanto um homem, utilizando-se de uma fita métrica, tira as medidas corporais dos recrutas. A cada medida ele grita o número correspondente para alguém não presente no enquadramento da câmera.

Esses momentos iniciais são significativos para o filme por já tematizar, desde as primeiras cenas, o processo de eliminação da individualidade de cada um desses novos soldados. A forma repentina com que isso ocorre merece algumas palavras. O filme se inicia abruptamente, com os recrutas descendo do ônibus e imediatamente se veem diante de filas e números. Não temos, por exemplo, uma filmagem do trajeto do ônibus ou cenas de alguns dos recrutas despedindo-se de suas famílias. O espectador é imediatamente colocado, desde as primeiras cenas, no processo de treinamento militar. A chegada à instituição em *Basic Training* remete a um momento semelhante em *Titicut Follies* quando se vê vários homens nus em uma sala sendo chamados um por um. Há diferenças cruciais, no entanto, nesses dois momentos de chegada à instituição. Em primeiro lugar, em *Basic Training*, esse momento de chegada serve como uma espécie de preâmbulo ao que será o trajeto desses homens que descem do ônibus em suas roupas civis para serem treinados e enfim graduarem-se, uniformizados e transformados em soldados. Além disso, embora em ambos os casos tratem-se de instituições totais, há diferenças importantes na percepção do público sobre o que significa estar nessas respectivas instituições. Em *Titicut Follies* os internos estão sendo punidos, presos em uma instituição voltada para criminosos com os mais diversos problemas psiquiátricos. Parte do público já poderia supor que há pouca esperança daqueles internos algum dia saírem daquela instituição – impressão esta reforçada pela narrativa do filme, que apresenta a morte como única forma de saída daquele local. Em *Basic Training* o momento é

positivo, não no sentido de uma valoração positiva da instituição, mas sim de que estamos diante do início de um processo de aprendizado, de formação militar, que culminará na formatura que compõe os momentos finais do filme.

Como já foi discutido no caso de *Titicut Follies*, o momento de entrada na instituição seria, de acordo com Goffman, de fundamental importância na dinâmica de uma instituição total – no caso do presídio psiquiátrico em *Titicut Follies*, a mera entrada serve como evidência suficiente para o quadro de funcionários de que aquela pessoa deve e precisa ser tratada por aquela instituição¹³⁹. O processo de entrada na instituição apresenta semelhanças entre as mais diversas instituições totais, o que torna possível a comparação desse momento em *Basic Training* com a prisão psiquiátrica de *Bridgewater*. Goffman define uma instituição total como sendo:

Um local de residência e trabalho no qual um grande número de indivíduos estão num mesmo espaço, separados da sociedade mais ampla por um período de tempo significativo e juntos levam uma vida fechada e formalmente administrada.¹⁴⁰

A sua definição de instituição total é bastante ampla, mas é justamente essa fluidez do conceito que permite Goffman pensar como as mais diversas instituições eliminam o antigo *self* de um indivíduo de forma a romper com sua antiga vida civil em conformidade com sua nova vida na instituição. Ainda de acordo com o autor¹⁴¹, as instituições totais se subdividem em cinco grandes grupos. Em primeiro há aquelas que servem para cuidar de pessoas consideradas incapazes de cuidarem de si próprias, mas que não oferecem risco social: lares para cegos, idosos, órfãos e indigentes. Em segundo há os locais para cuidar daqueles considerados incapazes, mas que, nesse caso, apresentariam risco à sociedade. Um exemplo disso seria justamente um hospital psiquiátrico, tal como o presídio de *Bridgewater* no filme *Titicut Follies*. Um terceiro tipo de instituição total se organiza para proteger a comunidade daqueles que são considerados um risco. Nesse caso, embora o bem-estar desses indivíduos esteja contemplado, não é a questão primordial que rege esses locais. Exemplos desse terceiro tipo seriam prisões, campos de prisioneiros e campos de concentração. Em quarto haveriam as instituições criadas a fim de servir a sociedade e justificam-se instrumentalmente dessa

¹³⁹ Goffman, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situations of Mental Patients and Other Inmates*. Londres: Ed. Penguin, 1991, p. 10.

¹⁴⁰ Goffman, Erving, op. cit. p. 11.

¹⁴¹ Goffman, Erving, op. cit. p. 16

forma: exército, colégios internos, campos de trabalho e grandes mansões. Por quinto e último, haveria aqueles estabelecimentos que servem como retiro do mundo: abadias, mosteiros e conventos são alguns exemplos.

A metodologia utilizada por Goffman consiste em, através da construção de tipos ideais weberianos, discorrer sobre as características gerais das mais diversas instituições totais. Sendo assim, nenhuma instituição total teria todas as características descritas pelo autor, bem como podem apresentar especificidades não contempladas por sua metodologia. Dito isso, uma das primeiras características pela qual podemos identificar uma instituição total está em suas barreiras às relações sociais com o mundo exterior, algo frequentemente simbolizado pela impossibilidade física para sair daquele espaço. Com isso, há também uma ruptura das fronteiras que comumente separam as esferas da vida: dormir, lazer e trabalho. Todas as dimensões da vida cotidiana são assim realizadas no mesmo local e sob uma mesma autoridade. Essas atividades, por sua vez, são impostas por um sistema de regras e horários determinados, planejadas para atender os objetivos oficiais da instituição. Esse agrupamento de todas as esferas da vida do indivíduo no mesmo local leva a uma situação na qual as mais diversas necessidades humanas são gerenciadas por uma organização burocrática, que, por sua vez, precisa administrar as pessoas em blocos. Disso decorre que os indivíduos nesse local são sempre movimentados em grandes grupos, supervisionados por membros da equipe dirigente cuja função não consiste em guiar ou inspecionar, mas sim de vigiar e garantir que todos estão fazendo aquilo que é demandado, numa situação em que qualquer infração individual se sobressairá frente ao bloco¹⁴².

Assim como ocorre com qualquer outra instituição total, em *Basic Training* o momento de entrada é, simultaneamente, o início de uma nova vida e a eliminação de uma antiga. O recruta adentra com uma concepção anterior de si, concepção essa fundada nos arranjos sociais dos quais participava em sua vida anterior. No momento da entrada na instituição esse suporte é subitamente retirado e inicia-se assim uma série de “degradações, humilhações e profanações do *self*”¹⁴³. Como diz o autor, nos casos em que a entrada na instituição militar é voluntária, já há indícios anteriores de que o indivíduo estaria em um processo pessoal de eliminação de sua vida anterior. Nesse caso, esse processo, que será completado e radicalizado pela instituição, já teve seu início em um momento anterior de sua vida. No caso de *Basic Training*, no entanto, o alistamento mandatório é largamente

¹⁴² Goffman, Erving, op. cit. pp.15-22.

¹⁴³ Goffman, Erving, op. cit. p. 24.

responsável pela presença da grande parte dos recrutas na instituição – fato esse que veremos sendo tematizado em mais de um momento durante o filme. Dessa forma, o processo de eliminação do *self* adquire tons muito mais dramáticos nessa situação.

Outra característica central às instituições totais está na maneira como a instituição gerencia seus internos enquanto blocos de pessoas.

O gerenciamento das várias necessidades humanas pela organização burocrática de blocos de pessoas – seja isso uma necessidade ou meios de organização social – é um fator chave nas instituições totais. Disso decorrem certas implicações importantes. Quando pessoas são movidas em blocos, elas podem ser supervisionadas por pessoas cuja atividade central não é guiar ou inspecionar (como em relações empregador-empregado), mas sim de vigilância – uma forma de garantir que todos façam o que lhes foram mandados, sob condições em que uma infração individual tende a se destacar frente à submissão visível, e constantemente vigiada, dos outros¹⁴⁴.

Essa tendência que as instituições totais têm para a homogeneização dos seus membros frequentemente adquire dimensões corporais, como se pode ver na cena logo após a que um homem tira as medidas corporais dos novos recrutas. Estes são apresentados ao espectador, um seguido do outro, através de cortes na filmagem, tendo seus cabelos raspados. Esse é um momento importante no processo de homogeneização: veem-se aqui os recrutas sendo retirados de suas aparências anteriores, outra característica fundamental das instituições totais. Como diz o autor:

Na admissão em uma instituição total é provável que seja tirado do indivíduo a sua aparência usual bem como o equipamento e serviços que utiliza para mantê-la, e, portanto, sofrendo uma desfiguração pessoal. Vestimentas, pentes, cosméticos, toalhas, sabonete, kits de barbear – todos esses podem ser retirados ou negados ao indivíduo, ainda que alguns possam ser guardados em algum local inacessível para ser devolvido quando e se sair da instituição¹⁴⁵.

Esta cena merece uma atenção maior por ser uma imagem imediatamente reconhecível enquanto representativa do processo de entrada no exército. É possível que o público contemporâneo se lembre dos momentos iniciais em *Nascido Para Matar* (Dir: Stanley Kubrick, 1987). As semelhanças não são mera coincidência, como o próprio

¹⁴⁴ Goffman, Erving, op. cit. p. 18.

¹⁴⁵ Goffman, Erving, op. cit. p. 29.

Wiseman afirma em uma entrevista na qual diz que Kubrick lhe pediu emprestado uma cópia de *Basic Training* e que, por sua vez, serviu de inspiração para seu filme¹⁴⁶.

Essa cena remete a uma importante dimensão do realismo no cinema. O espectador, raramente tendo vivido as situações que presencia num filme, irá julgar o nível de realismo num filme não por uma comparação entre sua experiência direta e as imagens que vê. Como diz Christopher Williams¹⁴⁷, um filme apresenta um mundo que se coloca enquanto “real” em sua narrativa. Mas disso não se deduz que há um processo mimético desta realidade, ou seja, o filme não se confunde com a própria realidade. De acordo com o autor, o único elemento mimético de um filme, por mais realista que ele possa ser, está limitado ao movimento físico dos personagens. O restante de seus elementos, tais como iluminação, cor, locação e até a articulação da narrativa, são auto-referentes, ou seja, referem-se a si mesmo e seus semelhantes. O personagem de um filme remete a outro personagem em outro filme, a iluminação remete a iluminação de outros filmes, e assim por diante. Uma imagem tão reconhecível e carregada de significados prévios como a raspagem do cabelo dos jovens recrutas entrando no exército remete a essa dimensão. Da mesma forma, o sargento autoritário é outra figura recorrente, facilmente reconhecível em filmes de guerra, a ponto de ter tornado um clichê. Por isso que o realismo em um filme é, antes de tudo, julgado a partir da referência com outros filmes e não necessariamente com a própria realidade. Com isso, Gilles Deleuze chama a atenção para a dimensão do clichê cinematográfico enquanto uma ação ativa por parte do espectador. Ela é ativa, pois, será precisamente o espectador, com sua bagagem cultural anterior, que tende a ver e encontrar semelhanças nas imagens, fornecendo-lhes sentido. Como diz o autor:

nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente percebemos apenas clichês¹⁴⁸.

Após as primeiras imagens da entrada no processo institucional, o processo de admissão dos novos recrutas continua a ser tematizado. Em primeiro lugar há uma breve cena em que se

¹⁴⁶ Goldsmith, Leo. *An Interview with Frederick Wiseman*. 2008. Disponível via URL em: <http://www.notcoming.com/features/wiseman-interview>; acessado em 15/10/2009.

¹⁴⁷ Williams, Christoher. *Realism and the Cinema*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 9.

¹⁴⁸ Deleuze, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007, p. 31.

veem momentos no processo de confecção de uma espécie de carteira de identidade, tais como o registro da impressão digital e a plastificação do documento por uma máquina. Além desses momentos da admissão institucional, veem-se ainda alguns segundos de uma entrevista, em que um recruta responde questões gerais que imagináramos que qualquer instituição total faria (como perguntar o número de *social security*) até questões mais específicas, voltadas para os interesses do exército – tais como se é o único filho sobrevivente ou se é um objetor de consciência¹⁴⁹.

Ainda nessas primeiras cenas – nas quais o pelotão ainda não se constitui enquanto um grupo de soldados, sendo ainda apenas jovens nos primeiros passos na entrada na instituição – vê-se um curioso momento em que um recruta posa para uma foto. Esta foto, no entanto, em nada se assemelha ao tom funcional de uma foto para uma carteira de identidade – tal como vimos em confecção em alguns momentos antes no filme – e mais parece algo voltado para as relações públicas do exército. O cenário montando de fundo para o recruta é de uma bandeira dos Estados Unidos enquanto, à sua frente, um homem segura um globo terrestre. A mensagem parece ser que os EUA – simbolizado pela bandeira ao fundo do cenário – com a ajuda do seu exército – simbolizado pelo recruta – cuidará do mundo, este último simbolizado, por sua vez, pelo globo terrestre à sua frente. Essa imagem construída aqui pelo exército não é o tipo de imagem que imagináramos sendo usada para o controle interno e mais se assemelha a uma fotografia a ser mandada para os pais do garoto, ou ainda, possivelmente para ser impressa no jornal local de sua cidade (figura 13). O momento aqui é também de maior descontração quando comparado com os momentos iniciais. Um exemplo é quando o fotógrafo, para conseguir arrancar um sorriso de um jovem negro que está posando para a foto, diz: “fale algo agradável sobre George Wallace”, estratégia essa que imediatamente arranca um sorriso do recruta¹⁵⁰. Vale lembrar que, no período em que o filme foi feito, o momento histórico e político do exército americano eram particularmente conturbados e faz sentido pensar que essa fotografia faz parte de uma atitude por parte da instituição para positivar sua imagem frente à opinião pública.

¹⁴⁹ De acordo com o dicionário Houaiss, objetor de consciência é definido como aquele “indivíduo que se recusa a cumprir uma obrigação (especialmente o serviço militar) a que se devem sujeitar todos os cidadãos, mediante a alegação de impedimento moral, religioso, filosófico ou político”.

¹⁵⁰ Cabe também notar que George Wallace foi assunto de outro documentário americano associado à tradição do cinema direto. *Crisis* (1968) de Robert Drew acompanha os esforços do então governador do Alabama, George Wallace, em barrar a entrada de dois estudantes negros na Universidade de Alabama, na cidade de Tuscaloosa.

Cabem ainda aqui algumas palavras a respeito dessa imagem no que tange a postura e aparência desse recruta. Wiseman poderia ter utilizado entre quaisquer dos vários recrutas que posaram para essa foto, no entanto, aquele que escolhe para a edição final demonstra um jovem com um ar adolescente e frágil, que em nada se assemelha a imagem de um destemido soldado pronto para a guerra. Voltarei a essa questão em outros momentos do texto, sobre como o filme, em diversas cenas, constrói uma sutil noção de que o exército, ao infantilizar esses recrutas, estaria mandando crianças para a guerra.

Figura 13 – Um jovem posa para uma foto que parece ser feita para fins de relações públicas do exército.

Se essas cenas iniciais mostraram ao espectador o primeiro contato dos recrutas com a instituição, em um próximo momento veem-se as primeiras apresentações oficiais do exército para os novos recrutas. Nesse registro pode-se ver uma cena na qual um sargento está em seus primeiros contatos com o novo pelotão. Com o pelotão em pé, ele grita aos jovens, instruindo-lhes sobre a forma de se dirigir a ele: sempre com “sim sargento” e “não sargento”, perguntando-lhes se isso está claro. Evidentemente, todos os recrutas respondem um uníssono “sim sargento”. Há certa teatralidade na forma com que o sargento se comporta

que merece um destaque maior. Em primeiro lugar, o tom de suas perguntas pode causar uma sensação de estranheza, ou até comicidade, uma vez que não há outra resposta possível para elas. Um exemplo é quando pergunta aos soldados se todos estão em posse dos materiais a eles fornecidos na recepção, tais como a carteira de identidade e a etiqueta de identificação. Todos respondem em uníssono: “sim sargento”. Nisso o sargento reforça a questão, e pergunta “você tem certeza?”. É nessa hora que a teatralidade do momento toma ares mais evidentes, já que é impossível conceber que algum dos soldados responda que não, que não tem certeza e gostaria de alguns segundos para conferir. Todos, evidentemente, respondem outra vez “sim sargento”. Além disso, a própria forma com que o sargento profere as palavras causa certo estranhamento, beirando uma teatralidade, ao exagerar as últimas sílabas de cada frase e prolongando-as muito além do esperado.

Essa teatralidade torna-se ainda mais evidente na próxima cena. Uma banda militar, dentro de um auditório cheio, começa a tocar uma espécie de marcha. Descobrimos em breve que a marcha tocada pela banda serve como anúncio para a entrada de um oficial do alto escalão militar, adentrando no auditório acompanhado de mais cinco homens. A caminhada pelo auditório culmina até a subida em um palco, onde então atravessam uma cortina e seguem em direção aos bastidores. Descobrimos ser este um general quando, na cena seguinte, faz uma fala de apresentação e dá as boas vindas aos novos recrutas da base de *Fort Knox*. Esta é a primeira vez no filme em que será indicado em qual base militar o filme se passa e, embora possa não significar muito para alguns espectadores, outros terão alguma familiaridade com essa notória base¹⁵¹. O general reforça que este é um momento oficial de boas vindas e que esta oficialidade se dá em dois sentidos. O primeiro sendo por oferecer as boas vindas para os novos recrutas em nome da própria instituição. Em segundo lugar, como ele mesmo diz: “no sentido oficial de que seu país precisa de seus serviços”. O general continua, ao dizer que apresenta ainda uma boa vinda *pessoal*, para cada um dos recrutas pessoalmente, ou, em suas palavras: “*on a person to person basis*”. Nesse momento a câmera de Wiseman cria um sutil momento de ironia. Alguns segundos antes do general oferecer as boas vindas *pessoais* para cada um dos soldados há um corte na filmagem que mostra, de

¹⁵¹ *Fort Knox* é ainda frequentemente usado na língua inglesa enquanto sinônimo para qualquer local fortemente protegido e com um eficaz sistema de segurança. Isso serve como um exemplo do quão conhecido essa base é para o público americano. Além disso, a base é também conhecida por abrigar o *United States Bullion Depository*, depósito este que guarda grande parte da reserva americana de ouro. *Fort Knox* pode ainda ser familiar ao público internacional uma vez que ocupa uma parte central no enredo de um dos filmes da série de James Bond, mais precisamente, *Goldfinger* (1964), no qual o vilão tenta levar adiante um plano para destruir o reservatório de ouro da base.

forma contrastante, uma sala cheia, com centenas de soldados sentados em fileiras, quase indistinguíveis pelos seus uniformes.

O general continua, e após falar de forma geral sobre como o treinamento é exigente, ainda que dentro da capacidade de todos lá presentes, reforça que essa é uma instituição que tem muito orgulho em sua existência e por poder servir ao país num momento desses. A sua fala é realizada sem muita emoção, poder-se-ia dizer de forma mecânica, como se essa apresentação já tivesse sido feita muitas vezes anteriores. Ao final da sua fala a banda volta a tocar uma música que, ainda que lembre uma marcha militar, é mais festiva do que poderíamos prever após a sobriedade da fala do general. A música acompanha a saída dos oficiais do palco até sua caminhada pelo corredor em saída do prédio.

De acordo com Benson e Anderson¹⁵² essa construção de uma espécie de teatralidade desse momento serve como estratégia de Wiseman para desfamiliarizar o público com a instituição. Acompanho os autores em sua argumentação de que é pela utilização dessa estratégia que o filme se distancia da visão oficial do exército. Não se quer dizer com isso, no entanto, que ocorra uma construção contrária ao ponto de vista da instituição – como há, por exemplo, em *Titicut Follies* –, mas apenas que, ao desfamiliarizar o espectador com a naturalidade pela qual esta teatralidade se apresenta para aqueles envolvidos na instituição, o filme conseguir ir além de uma mera apresentação de uma visão oficial, tal como um filme institucional faria. Essa estratégia, ao se apresentar logo no início do filme, é importante também para que o espectador entenda por qual caminho narrativo o filme irá seguir, e mais, por qual caminho interpretativo ele, o espectador, deve trilhar para fazer sentido do restante das imagens que vê.

Há outro momento importante nesse registro da teatralidade da instituição. Nesse caso, a cena se inicia com um oficial falando para um grupo de recrutas, do lado de fora de uma casa, que em breve irão assistir a um programa de televisão com cinquenta minutos de duração. Ele explica que a primeira metade desse programa será sobre como conseguir tratamento dentário enquanto estiverem no exército. A segunda parte, o oficial continua, será um exercício prático em que eles próprios irão participar. Logo após essa sua última frase, o filme corta para uma imagem em uma televisão, onde se pode ver um jovem escovando os dentes enquanto uma narração explica como se deve corretamente realizar essa atividade.

¹⁵² Anderson, Carolyn; Benson; Thomas W. *Reality Fictions. Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002, p. 159.

Não fosse esse momento, curioso por si só, logo a seguir vê-se o auditório cheio de recrutas – a ponto de não haver cadeiras para todos – que seguram uma escova de dente na mão enquanto imitam e seguem as instruções que veem na televisão.

Esse momento da escovação oferece mais um elemento na construção de um importante eixo temático do filme: a infantilização dos recrutas. Já houve um momento anterior importante nesse sentido quando o jovem recruta posa para a foto com o globo na mão. Com o termo infantilização refiro-me aqui a forma pela qual Wiseman sutilmente constrói a instituição militar enquanto um órgão que trata seus recrutas como crianças ou adolescentes que precisariam ser civilizados. Com isso qualquer experiência anterior na vida desses recrutas é ignorada – tal como se já aprenderam a escovarem os dentes – de forma a homogeneizá-los em seu novo papel na instituição. Com isso, até uma prática higiênica básica da vida desses jovens precisa ser ensinada como se eles estivessem tendo seus primeiros contatos com a civilização. Momentos como esses não são incomuns em instituições totais, como aponta Goffman:

Comumente vemos o *staff* empregando o que são chamadas de procedimentos de admissão, tais como perguntar a história de vida, fotografar, pesar, tirar digitais, dar números a cada um, listagem de bens pessoais, banho, corte de cabelo, fornecimento de roupas, instruções sobre as regras da instituição e fornecimento de quartos. Procedimentos de admissão poderiam ser mais adequadamente chamados de ‘podagem’ ou ‘programação’ pois, ao ser devidamente ajustado, o novo interno pode ser moldado em um objeto a ser alimentado na maquinaria administrativa da instituição.¹⁵³

Cabe aqui nesse momento um paralelo com outro filme de Wiseman, a saber, *High School*, lançado em 1968, três anos antes de *Basic Training*. Como o nome indica, *High School* se passa inteiramente no interior de uma escola secundária americana, mais precisamente a *Northeast High School* na cidade de Filadélfia. Para um filme que se passa em uma escola, no entanto, o público verá poucas cenas no interior de salas de aula. Ao invés disso, a câmera de Wiseman concentra-se nos processos disciplinares e punições aos estudantes, buscando assim tematizar os valores que regem aquela instituição. Em um momento particularmente significativo para essa comparação, um estudante está sendo

¹⁵³ Goffman, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situations of Mental Patients and Other Inmates*. Londres: Ed. Penguin, 1991, pp. 25-26.

reprimido por um professor em sua sala, quando este lhe diz: “para tornar-se um homem, você tem que seguir as ordens que lhe foi dado”. Este será um discurso recorrente da escola, de que seus alunos devem aprender a obedecer à autoridade e seguir as ordens. Tendo isso em vista, podemos interpretar no filme a problematização de um processo de militarização nesta instituição escolar. Dessa forma, se o exército em *Basic Training* infantiliza seus recrutas, a escola em *High School* acaba por militarizar seus adolescentes. Um exemplo significativo está nas cenas finais de *High School* quando uma mulher lê uma carta de um ex-aluno para alguns membros da escola em um auditório. Este aluno – segundo a professora – escreve no momento de embarcar para frente de batalha durante a Guerra do Vietnã. O jovem escreve sobre sua escolha de ir combater, pois acredita que um mundo livre é mais importante que a sua própria vida. Ele continua ao dizer que, em caso de sua morte, o dinheiro deve ir para a escola e que ele é “apenas um corpo fazendo um trabalho”. A mulher, visivelmente emocionada, termina ao dizer que quando se recebe uma carta dessas percebe como o trabalho da escola foi bem sucedido e acredita que todos lá presentes concordarão com ela. Com isso, o filme não apenas reforça seu discurso sobre a instituição – que havia sendo construído durante toda a narrativa – como também, em seu clímax narrativo, aponta de forma mais explícita para as afinidades de valores entre a escola e o exército. Desta forma, de acordo com a construção de ambos os filmes, essas duas instituições estariam formando jovens para tornarem-se adultos e, por adulto, significa estarem dispostos a abrirem mão de sua própria vida em nome dos valores defendidos por tais instituições, formadoras e fundamentais na sociedade americana.

Esta importância do cumprimento das ordens, tão recorrente em *High School*, será uma dimensão importante em *Basic Training*, ao qual o filme retornará diversas vezes. Em uma cena na qual os recrutas assistem a uma de suas primeiras aulas, um homem profere algumas palavras iniciais sobre a instituição. Essa aula se inicia com todos os soldados em pé, quando uma voz em *off* manda todos se sentarem, o que prontamente obedecem. Logo após o homem se apresentar como sendo o tenente Hoffman, comandante dessa unidade militar, secamente fala sobre a melhor forma de lidar com o treinamento: “faça o que for mandado, da forma que for mandado e não haverá problemas”. Logo a seguir o tenente emenda: “quando você começa a combater o sistema, aí é que os problemas começam”. Ele fala ainda sobre seu conhecimento de que muitos ali seriam contra a guerra “e essas coisas todas”, como diz com certo desprezo. No entanto, continua o tenente, agora seria tarde demais para isso, estão no exército e se quiserem sair a melhor forma seria aceitar a situação. Essa cena

continua uma tematização já iniciada nos momentos iniciais e reforça uma possível pré-noção do espectador a respeito da instituição militar, qual seja, de ser uma instituição pouco aberta a críticas e com um forte senso de hierarquia, dever e autoridade. Essa sua fala, no entanto, traz ainda outra dimensão importante, que é fortemente atrelada ao momento histórico do filme: a Guerra do Vietnã. Sua fala, ao comentar sobre as “atitudes rebeldes” e seu conhecimento de que “alguns de vocês são contra a guerra”, não apenas localiza o espectador no conturbado período histórico em que o filme se passa, mas também o prepara para a possibilidade de tal temática ser posteriormente continuada no filme.

Cabem aqui algumas palavras sobre esse medo da instituição para com seus recrutas no que diz respeito ao perigo das “atitudes rebeldes”, como diz o sargento nesse momento. Ao ter em mente a atitude dessa instituição de constantemente infantilizar seus recrutas, podemos melhor compreender este medo. Se por um lado esse medo é reflexo do conturbado momento político em que a sociedade americana vivia – com os constantes protestos juvenis contrários à Guerra do Vietnã –, por outro, é também um reflexo do medo da instituição de uma atitude associada com a de um adolescente, qual seja, a rebeldia. Dito isso, durante essa análise pensaremos o termo rebeldia nessa chave, enquanto um conceito nativo da instituição, que ela mesma se utiliza, nos mais diversos momentos, como forma de interpretar e dar sentido a certas atitudes dos seus recrutas.

Pouco tempo depois, como era de se esperar por essa fala, a problemática da rebeldia ganha mais espaço. Até esse momento ela tem sido apenas uma potencialidade – um estado de alerta apresentado pela instituição – e não uma ameaça real por parte dos recrutas. Na cena a seguir veem-se recrutas sendo apresentados, durante uma aula, a uma das armas que usarão em combate: o rifle M6A1, “que não deve ser confundido com M16”, frisa o oficial – informação essa que, possivelmente tenha pouca relevância para o espectador ainda que, mais uma vez, o coloca diante do realismo do tempo morto de Wiseman. Essa escolha de Wiseman por frequentemente nos colocar diante de momentos (aparentemente) pouco essenciais para a retórica argumentativa do filme é uma das suas mais importantes estratégias na criação de um efeito realista em seus filmes, como já comentado de forma mais detalhada quando do seu uso em *Hospital* e, de forma mais explícita e central para a narrativa, em *Near Death*.

Voltando à cena em questão, o sargento continua ao dizer que, ao observarem suas próprias armas atentamente, “parafuso por parafuso, milímetro por milímetro”, notarão que é exatamente a mesma que ele segura. É interessante perceber a forma como o oficial frisa esse

fato, passando inclusive uma sensação de orgulho nessa homogeneidade das armas. Tal orgulho faz sentido com a lógica reinante dessa instituição, tal como vem sendo construída até aqui, com seu forte apelo para a homogeneização e cerceamento de expressões individuais em nome de uma coletividade a serviço de um bem maior. A autoridade do sargento fica também evidente nesse momento, não apenas pela forma segura e enfática de falar, mas especialmente pela forma com que a câmera se posiciona para comunicar essa autoridade ao público. Quando um soldado pergunta se essa “arma” já foi usada antes, o sargento prontamente intervém reprimindo o uso indevido do termo – o correto, ele explica, seria rifle – e a câmera de Wiseman o filma em *zoom*, de baixo para cima, em um *contra-plongée*, de forma a enaltecer a autoridade do oficial. O soldado refaz então a sua pergunta, e questiona se esses rifles já foram usados antes. O sargento responde que sim, no último ciclo de treinamento. O soldado, mostrando que não foi propriamente compreendido, especifica melhor sua questão: “usadas para matar pessoas, eu quis dizer”. O mais interessante desse momento está na forma imediata pela qual o sargento responde. Não há nenhuma construção no filme que mostre a motivação por trás dessa pergunta, e, portanto, poderíamos simplesmente entender que era uma mera curiosidade do jovem recruta. O sargento, no entanto, não entende dessa forma. Ao invés de responder positiva ou negativamente a questão, o oficial inicia uma longa fala de forma a corrigir a atitude do recruta. A interpretação do sargento sobre a motivação por trás dessa indagação é significativo para a narrativa, bem como a forma pela qual ele prontamente reage à questão. Em primeiro lugar, a forma precipitada com que o sargento responde indica, para o espectador, a apreensão dessa instituição a qualquer potencial menção de protesto. Além disso, sua resposta se inicia ao dizer que o clima está ficando “pesado”, e que continuar essa discussão seria “que nem debater religião”. O sargento continua ao dizer que não procura discutir se alguém tem ou não o direito de matar outro homem, ou sequer questionar a crença de cada um, mas que, se alguém tentar matá-lo, irá tentar impedir isso da forma mais eficiente possível. Fica ainda mais claro que sua reação é resultado do conturbado momento político da sociedade americana – de forma mais ampla – e do exército – em um âmbito mais específico – quando ele fala:

— Eu sei que há muito conversa sobre isso hoje em dia, e acredito que vocês tem o direito de se expressar. Mas o que quero dizer é que, quando vocês estiverem na selva no Vietnã, o questionamento sobre matar um homem não estará na sua mente quando

estiverem sendo atacados por três lados. Automaticamente, a única coisa que vai estar na sua mente será autopreservação.

Curiosamente – e contraditoriamente –, apesar de o sargento dizer que acha que os recrutas tem o direito de se expressarem, ele não hesita em prontamente barrar qualquer possível menção a uma crítica à guerra. Sua fala é regida por uma tentativa de desviar a questão da moralidade da guerra para o pragmatismo da sobrevivência. Mais uma vez ouvimos em sua argumentação uma mensagem que será proferida aos recrutas em diversos momentos do filme, pelos mais diversos oficiais: faça o que lhe for mandado e tudo vai dar certo, aceite as ordens e não terá punições ou, nesse caso específico, aprenda a manusear corretamente esse rifle e sobrevirá à guerra.

Há poucos elementos na cena para entender as intenções por trás da pergunta do recruta. É possível que estivesse apenas curioso. É possível ainda que sua motivação seja totalmente oposta da imaginada pelo sargento, ou seja, que lhe agrada a ideia de segurar uma arma que já foi usada em combate. Não há como saber com certeza. O mais importante dessa cena, no entanto, está na resposta apressada do sargento, que não apenas informa sobre a mentalidade e valores por trás dessa instituição como também a localiza historicamente.

Nesse ponto o filme do Wiseman é interessante também pela sua ambiguidade. Se, por um lado, o espectador poderia ficar desconfiado pela falta de abertura da instituição em debater essas questões políticas que estavam em voga no período – e na mente de muitos dos recrutas –, o pragmatismo do sargento tem uma conotação de preocupação pelo bem estar daqueles sob seu comando. Ao dizer que a questão central não é moral ou ética, e sim de sobrevivência, pode levar o espectador a caminhos distintos na leitura. É evidente que um espectador com fortes convicções pacifistas teria uma visão negativa da instituição nesse momento – ainda que esse espectador provavelmente tivesse essa visão do exército independente das circunstâncias. Mas, mesmo nesse caso, é possível que ele não tenha uma impressão negativa do oficial, na medida em que Wiseman constrói um sargento humanizado que se mostra cumprindo seu dever e genuinamente preocupado com o bem estar de seus recrutas. No outro lado do espectro, é também plausível que uma pessoa sem uma opinião definida sobre o exército veja esse momento como um processo necessário na transformação de um civil em um soldado. Essa individualização do processo institucional é uma das principais estratégias de Wiseman para tentar complexificar o universo desta instituição em *Basic Training*.

Essa individualização pode ainda gerar outro efeito. No caso de *Basic Training* isso ocorre mais explicitamente quando o caso do recruta Hickman é desenvolvido. O espectador terá o primeiro contato com a situação desse recruta aos dezenove minutos de filme. O sargento do pelotão está tentando instruir Hickman sobre a forma correta de marchar, que culmina numa tentativa frustrada com o sargento lhe alertando: “você vai ter que pensar sobre o que está fazendo Hickman, ou não vai conseguir se formar”. Logo após essa introdução ao personagem, a próxima cena mostra Hickman marchando em descompasso com seu pelotão, levemente à frente do restante dos recrutas enquanto o sargento continua o reprimendo, apontando seus erros e dizendo-lhe que está fora de ritmo¹⁵⁴.

Há uma complexidade estrutural nessas cenas com o recruta Hickman que merece uma atenção maior. Logo após a primeira aparição de Hickman vê-se uma cena que será recorrente durante todo o filme – com apenas poucas variações – que serve como uma espécie de interlúdio entre as cenas do filme, de forma a preparar o espectador de que aquele momento se encerrou e um novo recorte da vida militar está para começar. Essas cenas mostram recrutas marchando e cantando, liderados pelo seu sargento, que lhes dá a melodia e as letras para repetirem. O interlúdio logo após a primeira aparição de Hickman torna-se agora também uma forma de lembrar o espectador que essas cenas não servem apenas para pontuar momentos do filme, ou para fornecer descanso na narrativa, mas constroem um momento de integração na vida institucional do exército. E será justamente ao vermos a dificuldade que Hickman enfrenta que essas cenas adquirem mais claramente esse segundo sentido.

Após esse breve interlúdio, a cena a seguir mostra um sargento ministrando uma aula e anunciando que essa será a primeira hora de aula, de um total de quatro, para o treinamento da baioneta. O sargento explica que essa primeira aula será reservada apenas para aprender as formações – ataque e descanso –, acoplamento de baioneta e como “virar”. Ao espectador que provavelmente não compreende o que isso tudo quer dizer, as próximas imagens mostram o que isso tudo significa. Uma voz grita para que um conjunto de soldados enfileirados “virem”, e com isso giram 180° com a baioneta em mãos. A próxima imagem mostra o sargento demonstrando como é realizada a formação de ataque, numa bela filmagem de baixo para cima, em *contra-plongée*, que enaltece o momento, valorizando – e

¹⁵⁴ Cabe apontar aqui que o caso do recruta Hickman não será desenvolvido de uma só vez. Após essas duas primeiras cenas reservadas a ele, apenas o veremos de novo alguns minutos depois (aos trinta minutos de filme, para ser mais preciso, onze minutos depois de sua primeira aparição).

possivelmente até glamorizando – o movimento dos soldados (figura 14). Como diz Marcel Martin sobre o *contra-plongée*:

O tema é fotografado de baixo para cima, ficando a objetiva abaixo do nível normal do olhar, dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos, destacando-os contra o céu aureolado de nuvens¹⁵⁵.

Dessa forma, embora não seja o objetivo desse trabalho discutir o mérito estético ou qualificar as imagens do filme, pode-se dizer que há uma preocupação de Wiseman nesse momento com a qualidade estética da cena. Isso é importante não apenas enquanto estratégia narrativa – nesse caso, exaltando o momento da luta –, mas também como forma de escapar de uma mera estética de registro institucional.

Na cena seguinte vê-se uma segunda aula no treinamento de baioneta dedicada ao aprendizado do *pugil* – uma espécie de bastão acolchoado – com a finalidade de aprimorar a técnica de combate. Nessa situação veem-se os soldados fazendo uma simulação de combate com os bastões. Além de se presenciar momentos de luta entre dois oponentes, vê-se também diversos *closes* nos rostos de alguns soldados torcendo e gritando para seus companheiros: “bate na cabeça dele!” ou “pega ele!” são algumas das interjeições de encorajamento ouvidas. Na última luta, um dos soldados continua atacando com ferocidade mesmo após o apito do sargento para que a luta se encerrassem. No que o soldado tira o capacete, é curioso notar que se trata do mesmo recruta “rebelde” da aula de rifle. Na aula anterior de baioneta este mesmo recruta havia sido também brevemente mostrado, sendo um dos soldados gritando e treinando o ataque com a arma.

¹⁵⁵ Martin, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1990, p. 41.

Figura 14 – O *contra-plongée* da câmera de Wiseman realça o momento e fornece aos personagens uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo.

Como defendem Benson e Anderson¹⁵⁶, esse momento complexifica ainda mais para o espectador o significado das ações daquele soldado, bem como do funcionamento institucional. Caso se aceite a interpretação do sargento, de que sua pergunta tinha a ver com uma visão crítica à guerra, um “rebelde” como diz o oficial, poderíamos imaginar que o treinamento converteu. Ou, ainda, poderíamos também pressupor que sua pergunta tenha realmente sido mal interpretada pelo sargento e era fruto de nada mais do que uma curiosidade do jovem. Em um filme no qual poucos personagens aparecem mais de uma vez, um acontecimento como esse se torna importante para o discurso narrativo ainda que, ao mesmo tempo, Wiseman não desenvolva essa situação de forma a criar um sentido único nessa narrativa.

Após mais um intervalo com soldados marchando, vemos um recruta se apresentar ao tenente Hoffman – o mesmo tenente já visto nos momentos iniciais do filme quando falava

¹⁵⁶ Anderson, Carolyn; Benson, W. Thomas. *Reality fictions. The films of Frederick Wiseman*. Southern Illinois University Press, 2002, p. 160.

aos recrutas sobre a importância de se adequar às normas do exército. O recruta Booker, como ele se apresenta, ouve do tenente que está sendo punido por brigar e terá que pagar uma multa de vinte e cinco dólares, além de ter que ficar sete dias em custódia correcional. O tenente, após anunciar a sentença pela sua infração, continua a dizer que “ele não está de volta no seu bairro”, e que no exército deve-se fazer o que lhe for mandado e quando for mandado. O tenente repete logo a seguir, para frisar: “faça o que lhe mandarem, quando lhe mandarem e não terá problemas”. Booker então se retira à sala adjacente onde o primeiro sargento lhe explica como será sua punição e o que precisa ser feito.

Depois desses dois momentos – as cenas de treinamento de baioneta e a punição ao recruta Booker – o recruta Hickman finalmente será visto outra vez. Já o vimos uma vez tendo dificuldades de adaptação as exigências do treinamento e sendo repreendido pelo sargento. Nessa situação vê-se o primeiro sargento do exército – mostrado na cena imediatamente anterior, apresentando a punição ao recruta Booker – que, em um tom de voz calmo e moderado, tenta auxiliar Hickman a corretamente colocar a calça para dentro do coturno. A cena termina abruptamente e o mesmo sargento, agora ao telefone, conversa com algum outro oficial sobre o problema de algum recruta – que podemos supor ser Hickman, uma vez que foi visto em apuros na cena imediatamente anterior. Ele comenta sobre como acha que o recruta tem tendências suicidas, algo que acredita ser relacionado a algum problema familiar. O sargento então pede que a pessoa do outro lado da linha se encontre com o recruta e converse com ele para lhe ajudar. A conversa ao telefone corta para uma imagem de Hickman sentado numa cadeira enquanto uma voz em *off* lhe pergunta “onde você acha que está errando Hickman?”. O recruta responde: “em tudo, acho”. É importante notar aqui que, durante a conversa ao telefone, o nome de Hickman não é mencionado nenhuma vez, e apenas confirmamos ser ele o assunto da conversa uma vez que essa próxima cena se inicia. Essa estratégia de Wiseman serve aqui como um importante suporte realista, ao passar a sensação ao espectador de que ele está descobrindo e desvendando o ambiente institucional por conta própria. A impressão que fica ao espectador é que o sentido narrativo veio dele – e não, por exemplo, por uma narração em *off* ou por uma montagem didática –, sendo esta uma marca essencial do efeito realista de Wiseman. Muitas vezes tal estratégia acaba também por dificultar a compreensão do filme, ao não tornar claro ao espectador o que ele está presenciando. Dessa forma, larga parte da ambiguidade encontrada nos filmes aqui analisados está fortemente atrelada a essa estratégia narrativa, que, por sua vez, faz parte do efeito realista mais amplo encontrado nos filmes de Wiseman.

Voltando à cena em questão, o homem que está tentando auxiliar Hickman lhe pergunta qual foi o problema que teve no dia anterior. Hickman lhe conta que seus colegas o recriminam por não conseguir fazer as coisas direito. O recruta dá o exemplo de que, por não conseguir dobrar sua roupa de cama corretamente, seus colegas o ameaçaram com uma “*blanket party*”¹⁵⁷. Esta conversa desse homem – que, descobrimos no decorrer da conversa ser capelão do exército – com Hickman complexifica e, ao mesmo tempo, reforça alguns dos fios narrativos do filme. Em primeiro lugar, caso o espectador estivesse tendendo a interpretar a instituição de forma dualista, com os oficiais opressores de um lado, contra os recrutas oprimidos de outro, vemos agora que essa divisão não é mais tão simples assim, afinal, os próprios recrutas foram também responsáveis pela situação em que Hickman se encontra. Além disso, temos outra vez aqui a temática referente à inevitabilidade dessa instituição. O “faça o que lhe for mandado”, que ouvimos o primeiro sargento proferir tantas vezes durante o filme e na qual podemos ver mais uma forma de controle institucional para garantir que os recrutas se alinhem, é reforçado aqui com a cena do capelão. Por último, outra dimensão importante desta cena está no fato do capelão apenas ser identificado enquanto tal no meio da conversa, num momento em que Hickman se dirige a ele dessa maneira. Wiseman poderia ter apresentado esse personagem antes – numa filmagem rezando uma missa, por exemplo, tal qual veremos num momento posterior do filme – e já saberíamos desde o início da cena quais são os personagens em jogo. Ao se utilizar dessa estratégia temos outra vez a sensação de estarmos nos deparando, quase que por acaso, com a “realidade” daquele local. Com isso há um reforço para o espectador de que é ele, e apenas ele, que está dando sentido às imagens que vê.

Poderíamos imaginar que o filme mudaria de rumo nesse momento, que a dimensão do treinamento e da vida institucional teria menor importância e que o drama pessoal de Hickman teria maior destaque. Diferente de um documentário tal como *Salesman* (1968), por exemplo, não é isso que ocorre. No caso do filme dos irmãos Maysles, o que parece ser à primeira vista um documentário observacional sobre vendedores de bíblia, torna-se, ao longo de seu desenvolvimento, cada vez mais sobre o drama e o fracasso pessoal de um dos vendedores em específico. Com isso, essa estratégia adotada pelos irmãos Maysles torna-se fundamental para orientar a retórica narrativa do filme, que se torna mais sobre a falácia da

¹⁵⁷ Mais uma vez há um paralelo aqui com *Nascido Para Matar*, do diretor Stanley Kubrick, possivelmente o filme que mais popularizou o conhecimento dessa prática para o público. Uma *blanket party* é uma forma de punição proferida pelos recrutas contra outro. Um cobertor é colocado por cima da vítima para que seja então atingida e golpeada com diversos objetos pelos outros recrutas.

promessa do sonho americano do que meramente sobre o cotidiano daqueles vendedores ou sequer sobre a venda de bíblias. Isso ocorre justamente pela individualização da narrativa, individualização esta que se dá pelo personagem que é categorizado enquanto o “perdedor” pelos seus colegas e – seguindo o argumento retórico do filme – pelos valores da sociedade americana.

No caso de *Basic Training*, no entanto, essa temática tem desenvolvimentos bem distintos. Em primeiro lugar, porque ela não orienta boa parte do fio condutor da narrativa. Logo após essa cena com Hickman, o recruta não aparecerá mais durante todo o filme. Com isso o foco narrativo não está no desenvolvimento de uma história pessoal, mas sim em uma estratégia para complexificar e desenvolver o funcionamento das outras dimensões da instituição. Dessa forma, embora esses momentos possam ser significativos na valoração da instituição pelo espectador, sua função narrativa parece se colocar no sentido de construir os momentos que compõem a vida cotidiana daquela instituição e como ela lida com os mais diversos desafios diários.

Poderíamos dizer que a narrativa, até esse momento, tem sido marcada por uma tensão entre uma posição analítica às vezes hostil aos métodos de socialização do exército e outra, que faz melhor compreender as motivações por trás de várias das atitudes da instituição e até, em determinados momentos, simpatizarmos com ela – como a situação do sargento que tenta ajudar Hickman a dobrar corretamente sua roupa de cama. Dito isso, um momento como esse reforça mais uma vez a constante infantilização desses mesmos recrutas, que precisam ser ensinados as atividades cotidianas mais básicas.

A tensão entre indivíduos e instituição continua em duas sequências complementares em que dois recrutas recebem punições. Em ambos os casos há o mesmo dilema para os dois recrutas: se devem aceitar o “artigo 15” como punição ou levar o caso para corte marcial. No primeiro caso vê-se o tenente Hoffman explicando ao recruta que, por ter falhado em entrar em formação com o resto do seu grupo pela manhã, irá ser punido pelo artigo 15 – que não é explicado ao público o que significa¹⁵⁸. Ele continua ao dizer que o recruta não precisa aceitar esse artigo e pode, se desejar, levar o caso para corte marcial. O recruta diz que prefere seguir

¹⁵⁸ O artigo 15 refere-se a um procedimento no exército americano no qual o recruta pode optar por dar autonomia ao comandante para definir o grau de culpa e a consequente pena para uma infração cometida. A decisão para o uso de um artigo 15 em uma determinada ofensa deve vir do comandante, no entanto, o recruta reserva o direito de negar o artigo 15 e pedir um julgamento pela corte marcial. Vale reforçar que tal informação não estará presente em momento algum do filme.

o caminho mais duro e “ir pra cadeia, e ponto final”. Nesse momento, o tenente mostra-se surpreso e pergunta por que ele preferiria isso. A fala do recruta soa desmotivada e diz que prefere simplesmente resolver isso de uma vez. O tenente encontra-se então na posição de tentar aconselhar o recruta a aceitar o artigo 15, que talvez ele não compreenda o peso que uma punição da corte marcial pode ter em sua vida. A resposta desmotivada do recruta é significativa: “nesse ponto, eu já não me importo mais. Estou cansado das pessoas, de todo mundo, (pausa) me perturbando”. O tenente diz mais uma vez uma variação do lema que já se tornou emblemático como sendo a solução para todos os problemas na vida de um recruta: “se você fizer o que for mandando, não haverá problemas”. O recruta responde que prefere lidar com isso por conta própria e ficar numa situação em que não precisa se preocupar com mais ninguém, exceto ele mesmo. Essa sintomática demanda por individualidade do recruta é contraposta à resposta do tenente que vem logo a seguir:

— O exército não é apenas um homem, são milhões. E todos eles precisam participar de um sistema. E você não pode ser o indivíduo tal como gostaria de ser. Você pode ser um indivíduo até certo ponto, mas há coisas que são regulamentadas e que vai precisar obedecer.

A cena seguinte começa com um caso quase idêntico. Nesse caso, o cenário é composto por dois recrutas e um sargento que explica a um deles que deveria aceitar o artigo 15, pois, ao optar pela corte marcial, corre o risco de receber uma punição muito mais severa. Além disso, o sargento explica que o artigo 15 não o acompanha na vida civil – e, nesse momento descobrimos mais um detalhe sobre essa punição. É importante realçar aqui que essa falta de informação ao público sobre as implicações de cada escolha – bem como a falta de conhecimento sobre o que significa o artigo 15 – torna difícil para que o espectador julgue a opção desses recrutas. Nesse momento descobre-se que haveria dificuldades – segundo o sargento – em se conseguir um emprego após saírem do exército caso haja uma “liberação por má conduta”, uma possibilidade em uma punição por corte marcial. No decorrer da cena descobrimos qual foi o crime cometido pelo recruta: recusar a guarda de fogo. O recruta defende que sua recusa se deu pelo que considerava uma injustiça, pois tal função não estaria sendo justamente distribuída no pelotão. Ouvimos a seguir a argumentação recorrente no filme: “o jeito do exército é que você faz o que lhe for mandado e age depois”. O sargento lhe diz que o correto seria ter acatado a ordem, e, após cumpri-la ter falado com o primeiro sargento sobre a desigual distribuição de tarefas em seu pelotão. O recruta ouve, porém

retruca que ele não pensa dessa forma. A discussão fica mais calorosa e em um dado momento o recruta diz “eu não quero medalhas. Não quero estar aqui. Eu quero a minha vida. Quero ter uma função, lá fora na sociedade, e não aqui dentro”. O sargento lhe diz que não deveria pensar assim, afinal, esse é seu país também. A resposta a seguir do recruta é importante para uma tematização que vem ocorrendo de forma tangencial em vários outros momentos do filme: “não é o meu país. Sejamos francos um com o outro. Você sabe que não é o meu país”.

Esse momento tem a importante função de engatar narrativamente a questão racial. Em ambas essas cenas os soldados que recusam a seguir o conselho disciplinar dos seus sargentos são negros. Além disso, durante outros momentos do filme, houve breves indícios sobre a importância da tensão racial nessa instituição. Aqui ela torna-se explícita e o conflito entre indivíduo e instituição, entre recruta e sargento, torna-se também um conflito entre branco e negro. No que o soldado fala que esse país não é seu, coloca na mesa uma questão política em voga no período: os direitos civis dos negros.

Havia uma crença corrente na opinião pública americana do período de que um número maior de negros do que brancos estariam sendo chamados para combater na Guerra do Vietnã. Atualmente muitos estudos mostram que a proporção entre brancos e negros americanos em combate no Vietnã não era maior do que a proporção na própria sociedade americana¹⁵⁹. É sabido, no entanto, que no decorrer da guerra o apoio americano ao conflito caiu significativamente entre as camadas negras da população, em especial após 1967, nos anos finais da guerra. Como apontam Lunch e Sperlich¹⁶⁰, é provável que essa impressão de desigualdade tenha ocorrido por diversos motivos. O mais evidente é que a Guerra do Vietnã em seus estágios finais coincidiu com um momento de grande turbulência política na comunidade negra americana, além de que não era incomum uma retórica dos movimentos negros em taxar a Guerra do Vietnã enquanto uma guerra racista. Essa mesma turbulência política teria sido responsável também por uma descrença e desconfiança geral entre a comunidade negra frente aos políticos brancos e suas políticas referentes à guerra. Em suma, devemos ter mente essa turbulência política e tensão racial na sociedade americana do

¹⁵⁹ Para uma discussão detalhada a respeito do debate acadêmico sobre a participação na guerra do Vietnã em relação à raça ver: Lunch, William L.; Sperlich Peter W. *American Public Opinion and the War in Vietnam In: The Western Political Quarterly*. Vol. 32, Nº 1. Salt Lake City: University of Utah Press, 1979, pp. 21-44. Ver também: GARTNER, Scott Sigmund; SEGURA, Gary M. *Race, Casualties, and Opinion in the Vietnam War. In: The Journal of Politics*. Vol. 62, Nº 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 115-146.

¹⁶⁰ Lunch, William L.; Sperlich Peter W. *American Public Opinion and the War in Vietnam In: The Western Political Quarterly*. Vol. 32, Nº 1. Salt Lake City: University of Utah Press, 1979, p. 35.

período na hora de interpretar esse filme. Por sua vez, o mais interessante aqui para os nossos fins é lembrarmos que Wiseman opta por tematizar essa questão em *Basic Training*. Não apenas ele a tematiza enquanto uma questão no interior da própria instituição – o racismo no interior do exército – como também, quando o soldado fala que esse não é seu país, traz a questão para as discussões raciais mais amplas, bem como o debate em torno dos direitos civis na sociedade americana do período.

Há ainda que levar em consideração a importância que raça e classe têm na própria leitura dessas cenas. No segundo caso, o recruta não parece estar cansado e exausto de ter que lidar com a lógica dessa instituição. Sua atitude e linguagem corporal é claramente confrontadora frente ao sargento: além de sentar-se sem postura e de forma relaxada na cadeira, levanta e sua voz e se irrita com a dificuldade de fazer sua opinião ser compreendida. O confronto termina com o sargento não conseguindo convencer o recruta a aceitar o artigo 15 e, não tendo como obrigá-lo ao contrário, exerce sua autoridade mandando-lhe encerrar o chão.

Cabe notar aqui que, se pelo lado da instituição teremos tantas vezes a sua lógica de autoridade ser tematizada – as recorrentes frases dos oficiais que dizem “façam o que lhe for mandado” –, pelo lado dos recrutas tem-se, em muitos momentos, o exato oposto acontecendo. Seja pelo lado do recruta Hickman que não *consegue* fazer o que lhe é mandado, ou ainda, no caso desses dois recrutas que ativamente *recusam* as sugestões proferidas em tom de ordem pelos sargentos. Em certos momentos as represálias dos oficiais assumem certo ar de comicidade, tal quando um oficial dá uma bronca enfática num soldado que tentou infiltrar uma lata de refrigerante em seu dormitório. Sua represália pode parecer desproporcional em relação à infração em questão, ainda mais quando o oficial lhe manda parar de sorrir, algo que provavelmente causará o efeito oposto no espectador.

Quanto à questão do racismo, ela já foi introduzida em pelo menos um momento anterior no filme. Além do breve momento da piada sobre o governador George Wallace que o fotógrafo faz nas cenas iniciais para o jovem recruta negro no início do filme, haverá outro, no que será um dos poucos momentos de maior descontração no filme. Nessa situação vê-se uma conversa entre sargentos no qual debatem sobre carma e espiritualidade. Há nessa cena uma estranheza pelo mero fato de termos esses homens tão pragmáticos discutindo algo tão abstrato quanto carma e vida após a morte. Dito isso, num momento da conversa um dos sargentos fala sobre uma palestra que seu primo deu, em sua aula dominical. Ele continua, ao

dizer que na teoria do carma – assunto da aula de seu primo – há a ideia de que Deus criou um número finito de almas e que, quando alguém morre, volta em outro corpo para compensar seus pecados da vida passada. Com isso dá o exemplo de que, caso alguém seja extremamente preconceituoso contra negros, irá voltar enquanto um. O sargento que conta o caso ri nessa hora e complementa “você devia ter visto a cara das pessoas na sala quando ele disse isso”. Com isso dá a entender que muitos presentes na aula seriam racistas e que tal informação os incomodou. A já estranha conversa entre esses homens continua com um dos sargentos perguntando aos outros se já viram o filme *Patton*¹⁶¹, pois a “teoria de Patton”, como ele diz sobre o famoso general, tinha teria muito a ver com reencarnação. Isso adiciona outros elementos a essa cena, que passam a noção de um universo fechado em si mesmo. A forma que o sargento encontra para dar maior legitimidade à sua argumentação – espiritual – é mencionando que Patton – um general do exército – defendia essa teoria. Ele continua, ao dizer que quando uma pessoa imediatamente gosta ou desgosta de alguém num primeiro encontro, isso se dá por já terem se conhecido numa vida passada. De forma a deixar a discussão em aberto, ao mesmo tempo em que reforça seu argumento, ele complementa: “pelo menos é isso que Patton dizia a respeito disso”.

Essa cena é de difícil interpretação, e pode servir para diferentes fins narrativos – não necessariamente excludentes. Em primeiro lugar há a temática do racismo (que acaba por ser retomada mais adiante no filme, com os recrutas que recusam o artigo 15). Outra peculiaridade está no fato de ser um dos poucos momentos de maior descontração entre os oficiais, no qual conversam sobre assuntos não diretamente relacionados ao exército ou combate – ainda que mencionem o general Patton para discutir um tema, à primeira vista, distante da vida militar. Há com isso, nessa cena, um momento de união e amizade entre homens do exército, uma dimensão frequentemente trabalhada em filmes de guerra¹⁶². Nesse registro há ainda a importante referência ao general *Patton* que o sargento utiliza para reforçar e legitimar sua crença nas teorias de reencarnação. No caso aqui, a referência a Patton atenta ainda mais o público para a noção de um mundo fechado, regido pelas suas próprias leis – tanto no sentido estrito, como no caso do artigo 15, quanto no sentido de uma

¹⁶¹ Lançado em 1970, dirigido por Franklin J. Schaffner.

¹⁶² A guerra enquanto espaço de união e de criação de laços entre homens, laço este que nenhum outro local de sociabilidade poderia fornecer, é tematizado desde pelo menos Henrique V, de William Shakespeare quando o rei fala aos seus homens, logo antes de entrarem em batalha: “*We few, we happy few, we band of brothers. For he today that sheds his blood with me shall be my brother*”. Em filmes de guerra essa temática é também frequente, para citar apenas um exemplo, e exemplo este que faz referência direta ao texto mencionado de Shakespeare é a mini-série *Band of Brothers* (2001) produzida pela HBO.

cultura própria, com seus próprios códigos e valores, que sempre se remetem ao próprio exército.

A construção de um mundo fechado, organizado por homens com fortes laços entre si, pode ser visto também em outros momentos. Logo após a cena dos soldados que recusam aceitar o artigo 15, pode-se ver uma cena em que o tenente Hoffman está sendo promovido para capitão. Além da presença de autoridades maiores, e do próprio Hoffman, pode-se ver ainda sua mãe, esposa e pequeno filho – fato realçado por um *zoom* que Wiseman dá no rosto da mãe, que segura sua neta enquanto uma voz em *off*, oriunda de algum oficial, fala sobre a promoção. A esposa tenta pendurar a medalha na roupa de Hoffman, simbolizando assim sua nova posição, o que faz com que outro oficial presente na sala pergunte a ela, em tom de brincadeira: “você faz isso com frequência? Prepara o uniforme de seu marido para ele ir trabalhar?”. Sua resposta é negativa e, com isso, o oficial diz, com ambos rindo: “estou vendo que não!”. A presença da família do tenente – agora capitão – mostra como ela está orgulhosa desse seu novo cargo, ao mesmo tempo em que se coloca totalmente alheia a esse universo recluso, fechado com suas próprias normas e com seu próprio senso de união. De forma semelhante, o desconforto pode ser percebido também no próprio Hoffman, que parece não saber direito como agir nesse momento em que aqueles de fora adentraram seu ambiente.

A instituição militar enquanto um local de homens que compartilham um código de honra e de valores próprios apenas a eles continua na cena logo a seguir da promoção de Hoffman, reforçando assim esse fio narrativo. Um sargento explica para vários recrutas que ele irá para um curso sobre “treinamento vietnamita”. Ele diz que já esteve em combate, mas que irá para esse curso de forma a aprender novas técnicas que foram desenvolvidas após 1969, data de seu retorno. Afirma então que fazem apenas dezoito ou dezenove meses que voltou da área de combate, mas que em breve irá retornar. A partir disso, sua fala para o grupo de recrutas adquire um tom fraternal, como de um oficial experiente compartilhando suas experiências de combate. O sargento continua, ao dizer que espera que o conflito esteja resolvido quando chegar a hora deles serem designados, mas caso ainda não esteja, seria o trabalho deles “continuar a tradição, como eu, seus pais e aqueles antes deles, que lutaram para manter esse país livre. Eles são os responsáveis pela sua independência”. Não apenas essa sua reconstituição histórica é significativa – pois ela apresenta uma reconstrução histórica segundo a visão da instituição do exército americano – como é também sua fala a seguir. O sargento afirma que se eles combaterem junto com ele, que arriscará sua vida para salvar a de seus soldados e espera o mesmo de qualquer um deles. Com isso, o sargento não

apenas reconstitui a função histórica do exército americano como um bastião da defesa das liberdades e dos valores de sua nação, mas também reforça a responsabilidade que eles teriam uns com os outros enquanto um valor da instituição. Ou, como o sargento mesmo afirma: “*We take care of our people over there*”.

Ainda que quase todos os momentos do filme apresentem instantes do treinamento militar, as ocasiões em que se vê um treinamento para *combate* propriamente dito não constituem a maior parte do filme, que se distribui em momentos de dramas pessoais, discurso institucional e as aulas para combate. Esses últimos são geralmente breves, como a já mencionada aula de baioneta. Em outros casos, elas se desenvolvem para outro assunto, como o caso do recruta que pergunta sobre o passado da arma em suas mãos durante a aula sobre equipamento militar. Um desses momentos de maior desenvolvimento ocorre quando os recrutas estão sendo treinados para se defenderem de um ataque químico. A cena se inicia com um conjunto de recrutas correndo ao ar livre, equipados com máscaras de gás para então, na próxima cena, entrarem em uma casa. Um oficial, também equipado com uma máscara (fato que torna difícil a compreensão de sua fala), dirige-se aos recrutas, dizendo-lhes que esse equipamento os protegerá de um agente químico. O oficial – possivelmente um sargento – pede então a formação de duas filas e manda os dois primeiros recrutas tirarem suas máscaras e saírem apenas quando forem ordenados. Nesse momento o público compreende que o uso das máscaras naquele ambiente não era apenas uma teatralidade da instituição uma vez que, ao vermos os recrutas tossindo e com olhos lacrimejando, entende-se que a sala está infestada com algum gás.

Outro momento de treinamento ocorre já perto do final do filme. Vemos recrutas aplicando camuflagem no rosto e, logo a seguir, utilizando-se de folhas para cobrir seus uniformes. A partir daí se inicia uma longa sequência com total de sete minutos. O que o público vê acontecer aqui será uma simulação de combate, como se os recrutas estivessem na selva do Vietnã. Em um desses momentos pode-se ver soldados rastejando pela lama durante a noite enquanto tiros de metralhadora são lançados acima deles. Como a próxima cena mostra os mesmos soldados pela manhã, entende-se que essa simulação é longa e estamos presenciando apenas uma pequena parte dela. A simulação parece constituir-se de dois times que, usando armas de tinta, combatem um ao outro no interior de um bosque. Um dos momentos mais interessantes dessa sequência ocorre quando três recrutas chegam a uma pequena cabana de palha. Ainda que seja difícil para o público entender exatamente quais manobras táticas estão sendo realizadas naquele momento, isso não é o ponto central dessa

cena. O principal aqui está na forma brincalhona pela qual os recrutas agem: rindo e aparentando se divertir. Com isso somos lembrados de que tudo aquilo não passa de uma simulação, e que esses recrutas mais parecem crianças brincando de guerra num quintal do que sofrendo as consequências dramáticas de uma verdadeira situação de combate.

Se em *Basic Training* frequentemente tem-se uma exploração no âmbito individual daqueles soldados que se destacam negativamente – por serem considerados “rebeldes” por um sargento ou por não conseguirem cumprir as ordens –, no nível coletivo tem-se o exato oposto. As marchas que servem com passagem de uma cena para outra reforçam a ideia de que, apesar desses casos individuais, o exército enquanto um todo institucional continua a funcionar sem grandes conflitos. Além disso, os momentos de sociabilidade masculina – tanto na promoção do tenente Hoffman, quanto dos homens conversando sobre carma, ou ainda, do sargento falando sobre sua experiência no Vietnã – constroem a noção de um ambiente com um forte senso de união, onde todos devem se preocupar com seu próximo para sobreviverem à difícil missão pela frente – que é, por sua vez, feita em nome de uma união maior, a nação.

No momento da graduação haverá um reforço de algumas dessas temáticas construídas ao longo do filme. Logo após a longa cena de simulação de combate, o filme corta para uma cena exterior na qual se pode ver um oficial anunciando o início de um desfile militar ao tocar um trompete. Com isso a banda inicia sua marcha e vemos um grupo de recrutas enfileirados. O filme corta para o já conhecido tenente Hoffman – agora capitão – que fala em um microfone para um público civil, provavelmente parentes dos formandos. Hoffman descreve então que está para apresentar um soldado com uma medalha, a *American Spirit of Honor Award* que, segundo o capitão, é uma medalha oferecida por uma agência civil em reconhecimento de uma excelência em liderança militar. O prêmio seria ainda, diz Hoffman, uma forma de fortalecer os laços entre a sociedade civil e o exército. Com isso, o capitão apresenta o vencedor desta medalha, que sobe até o palanque para fazer sua fala. O soldado – que é branco – fala com uma postura firme, reforçado pela câmera que o filma de baixo para cima. Além disso, sua fala é proferida de forma fluente e clara e seu conteúdo altamente representativo dos valores defendidos pela instituição. Ele inicia ao falar sobre a situação de graduação e que o treinamento terminou para o batalhão dezesseis. Afirma que vieram de diferentes locais do país, com diferentes profissões e histórias de vida – desde operários até estudantes universitários – mas que agora todos emergem juntos, enquanto homens treinados para combater pelo exército dos Estados Unidos da América.

O recém-graduado soldado continua, falando sobre o significado do prêmio que está recebendo. O prêmio *American Spirit of Honor Award*, implica, segundo as palavras do soldado, que estão encarregados de dar continuidade à tradição: o espírito americano. O soldado continua, ao dizer que seus antepassados lutaram nas trincheiras da França e da Bélgica durante a Primeira Guerra Mundial e, de forma mais dramática, comenta sobre quando “a feia cabeça do fascismo levantou, e o espírito americano entrevistou e matou o dragão”. Agora, diz o soldado, seria a vez do sudeste asiático. A sua próxima frase é também importante: “deixando de lado a controvérsia política que cerca o conflito, vemos aqui outra vez a demonstração o espírito de honra americano. Homens em combate lutando pela sua nação e pela democracia.”. É curioso como o soldado aqui faz uma defesa da luta armada em nome da democracia ao mesmo tempo em que fala em deixar de lado a controvérsia política. Essa contradição em sua fala tematiza, mais uma vez, o momento de tensão política interna em que os EUA se encontravam, com o conflito armado no Vietnã tendo cada vez menos apoio frente à opinião pública local e internacional. Ao final de sua fala, caso ainda restasse alguma dúvida de que aquele soldado incorpora, em sua fala e postura, os valores do exército americano, o tenente Hoffman lhe cumprimenta e diz “muito bem dito, filho”.

Outro momento significativo é quando o jovem fala a todos lá presentes que os seus colegas chegaram à base de *jeans* e camiseta, mas que agora saem de lá como homens e soldados. Nesse ponto o discurso da instituição – plenamente incorporado nesse soldado – outra vez se encontra com a escola de *High School*. No caso deste, Wiseman demonstra diversos momentos em que a instituição recorre a um discurso que exige que seus alunos tornem-se homens, e mais, que grande parte desta transformação demandaria a capacidade de saber obedecer a ordens. Um momento desses em *High School* será quando um estudante, chamado Michael, está sendo reprimido por um professor por ter discutido com outra professora na escola. O professor enfaticamente lhe diz que quando estiver sendo chamado por alguém mais velho e com posição de autoridade, que seria sua obrigação ouvir e respeitar. O professor continua ao lhe dizer que precisa provar que é um homem e que, portanto, sabe respeitar e obedecer a ordens. Como ele enfatiza ao dizer explicitamente: “você deve provar que é um homem e sabe aceitar a punição”.

Em termos narrativos, o momento da graduação serve como marcação do final da trajetória desses recrutas em seu treinamento militar. Se no início do filme vimos diversos jovens civis descendo do ônibus para seu novo lar durante o que seria o treinamento militar básico, vemos o fechamento deste ciclo, no que também será o fechamento do filme. Ainda

que durante o filme raramente viu-se muitos dos personagens mais do que uma vez, o público poderia esperar encontrar durante a graduação, alguns dos rostos que se tornaram familiar durante o desenvolvimento de *Basic Training*. Com exceção do tenente Hoffman, no entanto, não se vê nenhum outro rosto familiar durante essa cena. Pode ser que, embora acompanhem o que parece ser apenas um dos batalhões durante o filme, Wiseman não tenha ficado tempo o suficiente na base militar para filmar a formatura desse grupo. O mais importante, no entanto, é o que esse fato significa para o filme. Com isso, temos o reforço final de que *Basic Training*, embora mostre alguns momentos dos dramas pessoais de alguns dos recrutas, não é *sobre* a vida desses indivíduos. Mais precisamente, o filme é antes sobre um sistema de treinamento militar, que, por sua vez, está fortemente atrelado a um código de valores mais amplo – explicitados diversas vezes pelos sargentos e pelo tenente Hoffman e enfim resumido na voz de um recém-formado soldado em sua graduação – e que, independente dos problemas e destinos desses jovens recrutas, a instituição permanecerá.

2.2 – *Manoeuvre* (1979)

Manoeuvre, lançado no ano de 1979, é o 13º filme na filmografia de Frederick Wiseman e seu segundo a lidar com instituições militares. Dentre todos os filmes aqui analisados, *Manoeuvre* tem a particularidade de ser o único filmado fora do território americano. Dentro da filmografia de Wiseman, no entanto, ele faz parte um conjunto de três filmes que ocorrem fora do país de origem do diretor: *Canal Zone* (1977), que se passa no Canal do Panamá e lida com os americanos que lá trabalham e vivem; *Sinai Field Mission* (1978), que lida com os esforços diplomáticos americanos em missão de monitorar os acordos de paz entre Israel e Egito após a Guerra de 1973 e, finalmente, *Manoeuvre* (1979). Ainda que esses três filmes tratem de assuntos distintos, todos têm em comum o fato de lidarem com as ações das instituições americanas para além de suas fronteiras.

Cabem aqui algumas palavras logo de início sobre o título deste filme. Embora o termo seja de origem francesa, a palavra *manoeuvre* existe na língua inglesa. Wiseman, no entanto, optou pela grafia britânica do termo, sendo que na escrita americana o termo seria *maneuver*. De acordo com o dicionário britânico da Oxford o termo pode ser usado tanto como um substantivo quanto um verbo e, em sua forma substantiva, é definido como¹⁶³:

(a) *Planned and controlled movement of armed forces: a flanking manoeuvre, i.e. around the sides of an enemy army. (b) large-scale exercises by troops or ships: the army is on (i.e. taking part in) manoeuvres in the desert.*

Desta forma, o termo *manoeuvre* em inglês, quando usado enquanto um substantivo, geralmente se refere a exercícios bélicos, o assunto central do filme, e não a qualquer outra manobra, como por exemplo, a manobra de um carro.

A primeira relação que podemos fazer com *Basic Training* está no momento particular da vida institucional. *Basic Training* lida com o cotidiano em uma situação rotineira (ao menos para o ponto de vista da instituição): o treinamento militar. *Manoeuvre* ocorre em um momento de quebra de rotina, fora do dia-a-dia da instituição e daqueles que a compõe. O filme acompanha parte de uma série de exercícios de manobras de um esquadrão de tanques em Babenhousen, na Alemanha Ocidental. O objetivo desse exercício é – como explicado em

¹⁶³ Cowie. A. P. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

certo momento por um dos generais – testar o quão rapidamente o exército americano consegue chegar ao auxílio das forças da OTAN na Europa Ocidental, na eventualidade de uma invasão da União Soviética.

Quando comparado com o restante da filmografia do diretor, uma particularidade visual está presente logo na primeira cena. Todos os outros filmes analisados neste trabalho iniciam com uma tela preta e o título ao fundo. *Manoeuvre* será uma exceção. Se a marcha era um elemento tão essencial em *Basic Training*, será justamente uma marcha que será mostrada nos primeiros momentos de *Manoeuvre*. Dessa forma, não há para o espectador um título que já indicaria – ao menos parcialmente – alguma pista sobre o assunto do filme. Nas outras ocasiões, viam-se títulos que faziam referência direta à instituição – como *Hospital* ou *Zoo* – ou a uma dimensão de sua rotina – como é o caso de *Basic Training*. Em *Manoeuvre*, no entanto, o espectador é colocado diretamente na ação sem pistas prévias.

O filme se inicia com a imagem de um pátio, filmado abaixo da linha de visão, quando um jipe militar passa pela tela. O grito de um sargento ordena o início de uma marcha e, logo na próxima cena, a referida marcha se inicia. Esta marcha, no entanto, não é igual àquelas que se via em *Basic Training*. Naquele filme, as marchas compunham diversas cenas de transição na narrativa e eram construídas enquanto parte de um treinamento militar, sendo, portanto, parte de um plano maior para transformar aqueles jovens civis em disciplinados soldados. Em *Manoeuvre* vemos esses jovens marchando para se deslocarem de um ponto a outro. Esta marcha, portanto, ainda carrega uma dimensão simbólica importante, no sentido de reforçar noções de disciplina e organização no interior da instituição militar, mas também se apresenta na narrativa enquanto uma formalidade, exigida na hora de movimentar grandes grupos de pessoas.

Essa noção é reforçada quando se vê alguns soldados carregando pertences próprios em suas mãos – tais como cobertores –, reforçando assim a impressão de estarem se locomovendo para algum lugar. As próximas duas cenas – que são muito breves – continuam este processo, cuja finalidade ainda não se faz clara ao espectador. A primeira dessas mostra um soldado posando para um foto. Embora esse momento não dure mais do que alguns poucos segundos, ele é importante para uma comparação direta com o momento da fotografia em *Basic Training*. Se a foto no filme anterior parecia uma foto com finalidades externas à instituição – seja para ser enviada para o setor de relações públicas ou publicada em algum jornal local – em *Manoeuvre* ela é claramente para fins de controle interno (figura 15). O ambiente parece um salão, ou talvez um anfiteatro, não há decorações ou parafernálias ao redor do soldado – tal como o globo que o recruta tem em suas mãos em *Basic Training* ou

uma bandeira dos EUA. O soldado apenas segura em sua mão esquerda uma plaqueta – que parece ter fins de identificação – e nenhum diálogo ocorre entre a fotógrafa e o soldado. Isso remete outra vez a *Basic Training*, quando no momento da fotografia os funcionários interagem com os recém-chegados recrutas, como que buscando deixá-los mais à vontade. Com isso, tudo indica ao espectador que nessa situação não há um estranhamento ou novidade para qualquer um dos participantes envolvidos.

Figura 15 – Soldado posando para foto em um ambiente bastante distinto da fotografia em *Basic Training*.

Após a brevíssima cena da fotografia, vê-se um funcionário retirando uma arma – algum modelo de metralhadora – de uma prateleira que contém várias outras semelhantes para então ler seu número de série para outro soldado, que prontamente o anota em um formulário. Deduzimos nesse momento que as armas estão sendo retiradas de algum estoque para serem usadas e, portanto, cabe a esse funcionário anotar esse registro. A próxima cena esclarece um pouco mais para qual finalidade todos esses processos destinam-se. Vê-se um cão farejador investigando diversas malas dentro de um ginásio para então, logo a seguir, ver essas mesmas malas sendo transportadas, através de uma espécie de carrinho, até um avião. A seguir, será a vez dos soldados embarcarem e veem-se vários deles dentro de uma espécie de galpão, esperando o momento do embarque. O processo parece ser longo uma vez que há

uma revista individual para cada um dos soldados antes do embarque. Logo se descobre que esse embarque é para um ônibus que os levará até uma pista onde um avião os aguarda. Em seguida é possível ver os soldados adentrando na aeronave para, logo depois, vermos uma filmagem no interior do avião, mais especificamente, da cabine do piloto.

A cena a seguir merece uma atenção maior. O avião decola, seguindo rumo ao céu e voando em direção ao seu destino. A câmera filma a decolagem da aeronave, filmando-a por trás enquanto ela lentamente diminui de tamanho no horizonte. Assim como o avião fica cada vez mais distante da câmera, o som de sua turbina também gradualmente diminui. O *fade* do som da turbina coincide com um *fade* na imagem para então, finalmente, se ver o título no formato já característico de Wiseman: *Manoeuvre* escrito em letras brancas contra um fundo preto. Este será o único filme em toda a filmografia de Frederick Wiseman no qual o título não é a primeira imagem apresentada ao público. O momento de inserção deste título é interessante, uma vez que ele se apresenta na medida em que as manobras de guerra estão para acontecerem de fato, ou seja, no momento em que o avião está viajando rumo à Alemanha.

Com isso o avião segue rumo a seu destino, ainda incerto para o espectador. Incerteza será uma marca predominante em quase todo o filme. Já foi mencionado em outros momentos como Wiseman desenvolve as explicações para o que estamos vendo na tela de forma gradual – e frequentemente incompleta –, muitas vezes deixando o espectador dependente dos diálogos entre os personagens para dar sentido às situações. *Manoeuvre*, no entanto, radicalizará essa característica. Até o momento do título não apenas não houve quase nenhuma fala como também nenhuma outra forma de esclarecer ao espectador o que está acontecendo, quem são aqueles soldados ou para onde estão indo e para qual finalidade. Após o anúncio do título teremos uma sequência de eventos ainda sem muitas informações esclarecedoras: primeiro vê-se os soldados no interior da aeronave, logo em seguir seu pouso e o processo inverso do que anteriormente ocorreu: as malas dos soldados são retiradas do avião, os soldados descem, pegam um ônibus e seguem para seu destino. Será apenas depois de sete minutos de filme que teremos a primeira fala, que, para confundir o espectador ainda mais, será de um oficial falando em alemão frente ao que parece ser um conjunto oficiais superiores em cima de um pequeno palco, em um pátio externo. Apesar das poucas informações, no entanto, pode-se deduzir que os soldados não mais se encontram em solo americano, estando agora no continente europeu.

Ao final de sua breve fala para os oficiais presentes, um oficial americano – coronel

Roger – o agradece em inglês: “obrigado general Steele.”. Com isso o oficial continua, ao dizer que passa todo o controle operacional da 5ª divisão de infantaria e da 4ª *Tactical Fighter Wing* para o General Schwartzer para que ele a empregue nos exercícios de outono, chamados de *Autumn Reforger*¹⁶⁴. Um pouco mais de contexto é fornecido quando o coronel Roger profere uma fala para o público presente. O coronel inicia ao dizer que essa série de exercícios – intitulado *Autumn Reforger* – seria um rigoroso teste para a segurança coletiva. Devido a isso, ele continua, não seria surpreendente que exista uma campanha propagandística, vinda do oriente, que afirmaria que tais exercícios seriam uma provocação militar. O coronel continua, ao dizer que tal acusação seria incorreta por pelo menos dois pontos de vista. Primeiro porque não teria havido um aumento, no ocidente, na quantidade dos exercícios conduzidos. Segundo, que essa acusação seria falsa, pois equivalência e prontidão – termos usados pelo próprio general – pelas nações ameaçadas com o excesso do acúmulo de poder militar não seria um ato provocativo, mas sim um passo necessário para a preservação da paz. Com isso, termina sua fala ao dizer que os exercícios agora se iniciam e parabeniza todos pelas suas participações neste “importante teste de segurança”. Com isso uma banda militar começa a tocar uma marcha e podem-se ver soldados marchando ao redor do pátio enquanto os oficiais superiores estão em pé em um palanque.

A próxima cena fortalece a ideia de que Wiseman está deliberadamente fornecendo as informações aos poucos para o público. Logo após a cena no pátio – que termina com os soldados marchando – um corte mostra, inesperadamente, um cantor negro em um palco cantando uma música *soul* para um ginásio cheio de militares. Não bastasse o contraste visual desse corte, há ainda o contraste entre as duas músicas: a rigidez da marcha militar para a descontração música *soul*. Aos poucos a finalidade deste evento torna-se mais clara ao espectador: socializar e confraternizar os militares, muitos dos quais ainda não se conhecem, indicado por uma conversa em uma das mesas no qual um homem pergunta a outros de onde estariam vindos. Com isso, a impressão de que esses ambientes apresentados são estranhos e novos deixa de ser uma exclusividade do espectador. A próxima cena reforça ainda mais a noção de que os próprios soldados estão se familiarizando com o ambiente, ao mostrar um pequeno grupo deles tirando fotos num ambiente externo, abraçados e posando de uma

¹⁶⁴ *Reforger* era o nome dado para a série anual de exercícios militares realizados na Alemanha Ocidental pelas forças militares americanas em conjunto com o exército alemão e a OTAN. O primeiro ano em que as manobras foram realizadas foi em 1969. Apesar de ter sido idealizado enquanto um instrumento de defesa na eventualidade de um conflito armado com a USSR, as manobras do *Reforger* continuaram anualmente até o ano de 1993. Informação tirada de Exercise Reforger. In: *Wikipedia: a enciclopédia livre*. Disponível via URL em: http://en.wikipedia.org/wiki/Exercise_Reforger; acessado em 23/05/2011.

maneira que lembram fotos turísticas.

O público apenas entenderá a finalidade dessa viagem militar algum tempo depois, quando um oficial fornece instruções em uma palestra. O oficial diz ser esse um exercício anual no qual tropas militares terrestres e aéreas americanas rapidamente se deslocam até a Europa para reforçarem as forças da OTAN, em defesa da Europa Ocidental. O oficial continua, dizendo que gostaria de colocar as suas opiniões pessoais enquanto um diretor de exercícios e comandante. Diz que pretende reproduzir – no máximo grau possível e dentro de todas as medidas de segurança necessárias em tempos de paz – a névoa da batalha, que seria um fator tão real e decisivo durante a guerra¹⁶⁵. Nessa névoa – que, como defende, pode chegar a ser tão grossa num exercício quanto numa guerra real – haveria a pressão naqueles que combatem para tomarem decisões em tempo real, no interior de um campo de batalha, algo impossível de se reproduzir em uma sala de aula. Ele continua a defender a importância das manobras para a questão da segurança nacional. Como ele próprio diz:

– se o que nós temos nos nossos países vale a pena preservar, então vale a pena pagar o preço para defender. E este preço é o exercício de soldados e unidades em manobras de campo. Eu espero e rezo para que não haja custo de vida humano. Mas, mesmo nessas manobras onde há perda de vida humana, deve-se olhar de forma mais geral e olhar os benefícios nacionais e de aliança que derivam dos exercícios de treinamento.

Esse seu último ponto é curioso, pois não é evidente que tal risco existiria num treinamento desses – afinal seria *apenas* um exercício. Com isso o público consegue ter um conhecimento maior da enorme dimensão dessa operação uma vez que existiria até o risco em potencial da perda de vida humana.

O espectador tem outra dimensão da magnitude dessas manobras quando se vê uma série de tanques saindo de um galpão, filmados por Wiseman em *contra-plongée*¹⁶⁶, de forma a realçar seu poderio. Para o espectador, esse momento indica que o filme irá tratar de uma divisão de um pelotão de tanques. Após os tanques terem saídos dos galpões, veem-se eles

¹⁶⁵ Névoa da batalha é um termo militar que se refere à incerteza que reina em cada lado durante uma batalha. O termo se refere à dificuldade de se tomar decisões militares no meio de um combate sem saber exatamente o quanto organizado, militarizado e estrategicamente colocado o adversário se encontra.

¹⁶⁶ No *contra-plongée* a câmera filma o objeto de baixo para cima, com a câmera abaixo do nível da visão. Com isso, realça-se aquele objeto, passando assim uma impressão de superioridade, exaltação ou triunfo.

andando por estradas em direção a um destino ainda incerto. Em um momento curioso, além de levemente irônico, após um tanque passar por um posto militar e adentrar uma base, ele passa por uma placa na qual se pode ler “*Reforger é divertido*”. Além disso, há uma filmagem particularmente interessante nessa sequência, devido a sua composição. Wiseman filma por debaixo de um tanque, de forma que vemos o cenário apenas pelo vão entre a frente do tanque e o chão (figura 16). Essa é uma filmagem inusitada que, pela sua preocupação estética e composicional, mais parece pertencer a um filme ficcional do que um documentário.

Figura 16 – a preocupação e o cuidado estético de Wiseman na hora de filmar a apresentação dos tanques para o espectador remetem a uma dimensão ficcional.

Haverá ainda outros momentos nos quais *Manoeuvre* parece lembrar um filme ficcional. De acordo com Dan Armstrong¹⁶⁷, além do primeiro nível do filme, aquele que seria mais evidente, qual seja, aquele que documenta a participação de tropas americanas em

¹⁶⁷ Armstrong, Dan. Wiseman and the Politics of Looking: *Manoeuvre* in the Documentary Project. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Vol. 11, Nº 4. Londres: Ed. Routledge, 1990, p. 38.

exercícios de guerra da OTAN, haveria um nível intertextual no qual através de extensas citações de convenções do gênero de guerra hollywoodiano, *Manoeuvre* visualmente lembraria o ataque dos aliados em solo alemão durante a II Guerra Mundial. Concordando com Armstrong nesse seu primeiro argumento, há uma cena que merece destaque. Para ser mais preciso, poderíamos mencionar um conjunto de cenas nesse sentido, nas quais as tropas americanas passam com seus tanques e jipes militares por pequenas vilas alemãs. Durante essas cenas ouvimos apenas conversas pelos rádios dos oficiais nas quais comentam sobre a paisagem, os moradores – “todos são bonitos, até as crianças” diz um soldado uma hora – e sobre o caminho correto que precisa ser feito. Os moradores às vezes acenam ou crianças correm para ver os tanques. Em um momento um dos soldados fala pelo rádio “me faz desejar ter sido um dos soldados durante a II Guerra”. Essa fala do soldado é sintomática, pois reforça para o espectador o que já estava indicado pelas imagens: a semelhança desses momentos com as várias imagens da II Guerra – presentes tanto em incontáveis documentários quanto em filmes ficcionais –, que vão desde as cenas dos moradores locais das vilas saindo de suas casas para saudarem os soldados, até momentos ainda mais explícitos em que se veem tanques passando por meio de vilas alemãs. As citações das convenções do filme de guerra hollywoodianas continuam em outro momento, quando os soldados estão recebendo cartas e um sargento grita o nome de cada um para lhe entregar a carta que chegou. É possível lembrar nessa sequência das imagens que remetem ao momento de espera entre batalhas – algo comum em filmes de guerra hollywoodianos –, tais como um grupo de soldados sentados no chão enquanto comem ou, como aparece logo depois, um soldado fazendo a barba com uma navalha no meio do acampamento.

Ainda que Wiseman construa muitas de suas imagens em aparente diálogo com as imagens dos filmes hollywoodianos que lidam com a II Guerra, a situação entre a Alemanha e os EUA em *Manoeuvre* é de uma ordem muito distinta. Não apenas na dimensão mais evidente de serem agora aliados contra um inimigo comum (a URSS), mas também pela sua própria condição de potência militar. Como diz o historiador Eric Hobsbawm:

Poucos no Ocidente se preocuparam seriamente com o sensacional retorno a *status* de grande potência da Alemanha e Japão, armados, embora não com artefatos nucleares, uma vez que os dois eram, na verdade, membros subordinados da aliança americana. Mesmo a URSS e seus aliados, embora denunciassem o perigo alemão, do qual tinham amarga experiência, o faziam mais por propaganda do que por medo de fato. O que Moscou temia não eram as Forças Armadas alemãs, mas os mísseis da OTAN

em solo alemão¹⁶⁸.

Com isso podemos compreender um pouco mais a dinâmica de poder entre as duas nações ao se unirem para participar de um treinamento militar em conjunto. De forma muito diferente do que ocorria na II Guerra Mundial, a Alemanha Ocidental encontra-se agora aliada aos EUA e também inferior em termos de influência política e poder militar. A OTAN – que assume neste contexto um papel central na política em tempos de guerra fria –, ainda que fosse oficialmente uma força militar conjunta entre vários países ocidentais, estava fortemente dominada pela influência americana. Ainda mais, como defende Hobsbawn, uma organização como a OTAN era fundamental aos EUA como forma de manter sua supremacia mundial, e sua existência dependia fortemente do discurso anti-comunista americano vigente e a consequente justificativa sobre a necessidade da militarização do ocidente para se proteger¹⁶⁹. Nesse contexto, a OTAN tinha um papel central:

[...] os governos membros da OTAN, embora longe de satisfeitos com a política dos EUA, estavam dispostos a aceitar a supremacia americana como o preço da proteção contra o poderio militar de um sistema político antipático, enquanto este continuasse existindo¹⁷⁰.

Voltando a comparação entre *Manoeuvre* com as convenções do filme de guerra hollywoodiano, embora concorde aqui com alguns pontos de Dan Armstrong, há alguns problemas nas conclusões que o autor tira disso. Para ele, isso seria uma estratégia reflexiva de Wiseman para trazer à tona as dimensões ficcionais de seu documentário – de forma mais específica – e uma reflexão sobre a dimensão ficcional inerente a todo documentário – de forma mais ampla. O principal problema nesta afirmação de Armstrong está na ausência de elementos fílmicos suficientes que a apoie. De acordo com a tipologia de Bill Nichols, o filme reflexivo, sendo ele quase uma antítese do filme observacional, é aquele no qual a própria representação do mundo histórico torna-se o assunto do filme¹⁷¹. Nesse caso o cineasta falaria menos sobre o mundo histórico – tal como no modo observacional ou expositivo – e mais sobre o próprio processo de representação. A mera semelhança entre

¹⁶⁸ Hobsbawn, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994, p. 248.

¹⁶⁹ Hobsbawn, Eric, op. cit. p. 234.

¹⁷⁰ Hobsbawn, Eric, op. cit. p. 234.

¹⁷¹ Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 56.

algumas das cenas presentes no filme com convenções hollywoodianas, quando não acompanhada de uma reflexão consciente e deliberada por parte do filme, não é o suficiente para categorizá-lo enquanto um filme reflexivo. Em um filme como *Daughter Rite* (1980), a diretora Michelle Citron se utiliza de diversos artifícios fílmicos para dar vazão a uma dimensão reflexiva. Fruto de uma época em que o formato do cinema direto estava sob um forte ataque crítico, o filme de Citron marca um momento importante nessa história. Embora uma larga parte de seu filme esteja em um formato de cinema direto, tal formato se constrói no interior de um enquadramento ficcional – ao se utilizar de atores que representam a diretora e sua mãe – e no interior de uma narrativa melodramática. Como dizem Linda Williams e Rich Ruby ao comentarem sobre *Daughter Rite*:

Ao desconstruir e justapor quatro diferentes formas (*cinema vérité*, melodrama de novela, filmes caseiros e diários), Citron desafia a própria noção de identificação – suas falsas e tranquilizadoras noções de unidade e verdade. Ao invés de representar uma mãe solteira e sua filha em um único modo representativo, *Daughter Rite* representa uma pluralidade de abordagens subjetivas e entrelaçadas para duas mães diferentes em uma variedade de modos. Significativamente, nenhuma das mães é diretamente representada em qualquer parte do filme – elas aparecem para nós apenas na forma de desejos, mágoas e memórias de suas filhas. Dessa forma Citron substitui a representação unitária e convencional de algo, por relações múltiplas, sobrepostas e contraditórias em relação de algo¹⁷².

Com isso a diretora subverte as expectativas do público sobre um documentário, abrindo assim espaço para uma obra reflexiva. No caso do filme de Citron, as relações entre mãe e filha, estando no passado e, portanto, sem a possibilidade de serem documentadas de forma observacional, são atuadas e fabricadas de forma explícita e consciente pela diretora como meio de chamar a atenção para o caráter ficcional inerente a todo documentário. Se analisarmos o filme a fundo, veremos como sua dimensão documental toma ares mais nebulosos. Como afirmam Linda Williams e Ruby Rich¹⁷³, nem sequer as personagens do filme – supostamente atrizes atuando o papel da diretora e de sua mãe – aparentam ser o que representam, uma vez que são personagens compostos construídos através de 40 entrevistas com mães e filhas realizadas pela diretora.

Parte da *raison d'être* de um filme reflexivo está justamente em desafiar o realismo e

¹⁷² Williams, Linda; Rich, B. Ruby. The Right of Re-vision: Michelle Citron's *Daughter Rite*. In: *Film Quarterly*. Vol. 35, Nº. 1. Los Angeles: University of California Press, 1981, p. 18.

¹⁷³ Williams, Linda; Rich, B. Ruby, op. cit. p. 21.

o aspecto naturalizante do documentário. As expectativas do público acabam sendo frustradas por estratégias reflexivas que problematizam as convenções do gênero e, com isso, as desnaturalizam. Quando Wiseman reproduz convenções tão difundidas culturalmente – tais como as convenções do gênero de guerra do cinema hollywoodiano –, sem diretamente problematizá-las, o processo inverso ocorre, no qual o espectador não sente nenhum estranhamento, uma vez que tudo ocorre dentro de suas expectativas. No caso de *Manoeuvre*, tal estratégia acaba ainda por reforçar o realismo do filme, uma vez que o espectador consegue identificar aquelas imagens e dar sentido a elas através da comparação com o universo imagético de imagens sobre a Segunda Guerra Mundial.

Uma das dimensões mais recorrentes no filme reflexivo é o diretor, explicitamente e deliberadamente, colocar-se enquanto o criador daquela obra. Isso geralmente é feito ao vermos o próprio criador frente à câmera, ele mesmo construindo o texto e o filme, tornando o processo mais transparente para o espectador. No caso de filmes reflexivos como *Far From Poland* (1984, Jill Goodmillow) e *Reassemblage* (1983, Trinh T. Minh-Ha), para citar dois exemplos emblemáticos, é ainda colocado uma dúvida epistemológica, no qual o próprio processo de conhecimento da realidade torna-se tema do filme. Essa dúvida epistemológica é outra característica essencial ao filme reflexivo, como aponta Nichols:

O modo reflexivo coloca ênfase na dúvida epistemológica. Ele salienta a intervenção deformadora do aparato cinematográfico no processo de representação. Conhecimento não apenas está localizado, mas é ele mesmo sujeito a questionamentos. O conhecimento fica hiper-situado, colocado não apenas em relação à presença física do cineasta, mas também em relação às questões fundamentais sobre a natureza do mundo, a estrutura e função da língua, a autenticidade do som e imagem em um documentário, as dificuldades de verificação e o status da prova empírica na cultura ocidental¹⁷⁴.

Jay Ruby também se debruçou sobre a questão do filme reflexivo. Neste caso, o autor divide um documentário – ainda que essa formalização pudesse ser aplicada a qualquer outro produto cultural – em três momentos: produtor-processo-produto. O autor então continua ao dizer que, embora haja raras exceções, na maioria dos casos o público é apresentado apenas com o produto pelos cineastas, enquanto que as outras duas dimensões são ocultadas. Há

¹⁷⁴ Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 61.

algumas razões para isso. Uma delas seria o caso de um documentarista que acredita em sua objetividade e que, portanto, acharia desnecessário e até contra-produtivo revelar o processo e o produtor. Poderia ser ainda que o cineasta considere narcisista de sua parte revelar essas dimensões, consideradas então excessivamente pessoais e que de nada serviriam a não ser confundir o público. Um filme reflexivo seria, segundo Ruby, aquele em que todas essas três dimensões são reveladas, e mais, que seja implícito no filme que tal revelação é necessária para uma compreensão sofisticada e crítica por parte do público. Como ele mesmo diz:

Para ser mais formal, argumentaria que ser reflexivo significa que o produtor, deliberadamente e intencionalmente, revela ao seu público os pressupostos epistemológicos subjacentes que o levaram a formular uma série de questões de uma maneira específica, de buscar respostas a essas questões de uma maneira específica e, finalmente, a apresentar os seus resultados de uma maneira específica¹⁷⁵.

É importante notar que, embora o filme reflexivo demande que o diretor se coloque na obra, reflexividade não é sinônimo de autobiográfico. Enquanto que um diretor possa fazer um filme em que ele próprio é o centro da obra, isso não significa que tal obra terá uma reflexão do processo ou uma autoconsciência do diretor em sua apresentação. O diretor deverá necessariamente passar por uma auto-reflexão no processo de criação de um filme autobiográfico, mas é plenamente possível deixar tal processo escondido e simplesmente seguir as convenções do gênero documental. Da mesma forma, um filme auto-referente não tem, necessariamente, uma dimensão reflexiva. O filme auto-referente, como define Jay Ruby, é aquele no qual entra em jogo um uso alegórico ou metafórico do *self*, tal como faz, por exemplo, François Truffaut em *400 coups* (1959). Como Ruby diz a respeito da reflexividade:

Ser reflexivo não é apenas ter auto-conhecimento, mas ter auto-conhecimento o suficientemente para saber quais aspectos de si não necessários de revelar para que o público consiga entender tanto o processo usado quanto o produto resultante e ainda saber que a revelação ela mesma é proposital, intencional e não apenas uma revelação narcisista ou acidental¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Ruby, Jay. The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. In: *Journal of the University Film Association. The documentary impulse: current issues*. Vol. 29, Nº 4. Champaign: University of Illinois Press, 1977, p. 4.

¹⁷⁶ Ruby, Jay, op. cit. p. 4.

Há um *Manoeuvre* um curioso momento em que Wiseman aparece frente à câmera, e pode-se vê-lo operando o equipamento de som, a julgar pelos fones de ouvidos que usa. Esse momento ocorre durante a fala de apresentação entre os generais americano e alemão no pátio, logo na chegada à Alemanha pelas tropas americanas. Esse momento, no entanto, é muito breve e completamente acidental: a câmera não fica no diretor por mais do que um segundo apenas (figura 17). Além disso, apenas pode-se ver uma parte de sua cabeça enquanto a câmera se movimenta para acompanhar uma marcha que ocorre no pátio. Wiseman não se colocou frente à câmera nesse momento para refletir sobre seu processo de criação daquela filmagem, ele meramente apareceu frente à câmera em um momento acidental.

Figura 17 – O momento em que Wiseman é acidentalmente capturado frente à câmera quando a câmera segue a marcha dos soldados.

O mais próximo que o filme de Wiseman poderia chegar de um momento reflexivo é quando um repórter e seu *cameraman* discutem o melhor local e ângulo para realizarem suas filmagens. A cena se inicia com um repórter, frente à câmera (também visível na cena)

proferindo sua fala: “O exército americano presente nas manobras desse ano é muito diferente do exército americano de uma década atrás. Ele é um exército voluntário. E há uma crescente preocupação de que o sistema de voluntários não está funcionando.”. Ao final da fala ele pergunta se deveria fazer outra filmagem. O repórter propõe que eles filmem com alguns soldados ao fundo (antes filmavam com um galpão ao fundo do repórter). Eles se ajeitam para começar de novo e o repórter profere a mesma fala outra vez. Essa cena, no entanto, nada tem de uma estratégia reflexiva. No máximo, ela demonstra, muito brevemente, parte do processo da construção de uma reportagem jornalística – e sem problematizá-la. Ainda assim, se ela o faz, é de forma tangencial, pois sua função na narrativa é outra. Em relação ao filme, essa cena acaba por encobrir ainda mais os processos criativos por trás de sua construção, ao se utilizar de um personagem para explicar ao público o que o diretor, Frederick Wiseman, escolheu filmar. Essa mesma tática será utilizada frequentemente pelo diretor, na qual utiliza terceiros – como repórteres fazendo uma reportagem na instituição – para explicar por tabela, ao público, o que está acontecendo. Em última instância, no entanto, para a narrativa do filme isso em pouco difere de uma tática expositiva, apenas com o detalhe de que a voz não vem do próprio diretor ou de um narrador em *off*, mas sim dos próprios personagens.

Como já foi dito aqui na discussão mais detalhada de algumas cenas, se há ocasiões em que *Manoeuvre* lembra um filme hollywoodiano de guerra, isso vale apenas para determinadas composições e momentos específicos. No âmbito narrativo as diferenças são mais claras. Em primeiro lugar, não há – como é tão frequente no cinema ficcional hollywoodiano – o desenvolvimento dos dramas pessoais dos personagens. Em *Basic Training*, por exemplo, discutiu-se a importância desta dimensão no filme. O mesmo poderia ser dito para alguns outros filmes aqui analisados. *Near Death*, por exemplo, desenvolve não apenas os dramas pessoais dos pacientes, como também – e de forma mais detalhada – os dilemas profissionais dos médicos, estratégia essa que valeu aqui a comparação com os seriados médicos da década de 70. Esta semelhança, no entanto, acaba mais por contar a favor do realismo e desenvolvimento narrativo do filme, através da personalização da instituição, do que promover uma radicalização reflexiva. *Manoeuvre*, no entanto, não terá essa dimensão pessoal e nem sequer fornecerá os nomes para a maioria dos personagens.

Ao mesmo tempo, em termos narrativos, *Manoeuvre* será um dos filmes mais convencionais até aqui analisados. Com isso quero dizer que ele se constrói e se desenvolve de forma linear, com começo meio e fim claramente delineados. Temos o primeiro ato, no qual os soldados se preparam para viagem. Depois disso há o momento de chegada, a

socialização e confraternização dos soldados. Com isso vem os momentos de *briefing*, como meio para instruí-los nos jogos de guerra que seguirão. Por fim haverá o que consiste a maior parte do filme: os exercícios de guerra propriamente ditos e as consequentes manobras do pelotão de tanque.

Desta forma temos aqui presente uma narrativa linear, ainda que confusa para o espectador, uma vez que este dificilmente irá dominar os pormenores técnicos necessários para plenamente compreender o que se passa durante esses exercícios. Em *Near Death*, apesar da frequente presença de longas conversas técnicas, recheada de termos médicos, elas eram secundárias frente ao drama pessoal dos pacientes e dos dilemas profissionais dos médicos e da instituição – esses sim os pontos centrais do documentário. *Manoeuvre* se apresenta de forma confusa por algumas razões. A primeira sendo exatamente a falta de desenvolvimento pessoal dos soldados. Com isso não sabemos suas motivações ou o que pensam, mas, mais importante ainda, não sabemos do que se trata larga parte do que vemos na tela. Uma das estratégias principais de Wiseman para explicar ao público o que ele está presenciado está em deixar os personagens conversarem entre si, e, por tabela, o espectador acompanha os acontecimentos. A segunda razão está justamente em que, nos raros momentos em que os oficiais conversam entre si, o constante uso de jargões militares e termos técnicos sobre estratégias militares faz com que se torne quase impossível acompanhar os acontecimentos. Se *Basic Training* apresenta os funcionamentos de uma instituição fechada em si mesma, em *Manoeuvre* temos ainda um *discurso* fechado em si mesmo e enigmático para o espectador.

Não há temas recorrentes em *Manoeuvre*, assim como *Near Death* que sempre retoma os diálogos entre a equipe médica e seus dilemas éticos e profissionais. Não há em *Manoeuvre*, como em *Titicut Follies*, uma dimensão chocante e denunciativa. Nesses casos, há sempre uma temática recorrente que frequentemente assume o primeiro plano. Em *Manoeuvre* as temáticas são sempre mais indiretas e difusas. A mais evidente se refere ao poderio americano e sua influência para além de suas fronteiras – tema este que também permeia os outros dois filmes de Wiseman deste período, filmados fora do território americano. *Manoeuvre* se dedica inteiramente a um batalhão do esquadrão de tanques e, em decorrência, Wiseman apresenta diversas filmagens nesse sentido: máquinas alinhadas, passando por cidades ou estacionadas em campos de batalha. O primeiro contato do público com os tanques se dará de tal maneira que seu poderio é uma das primeiras impressões. O primeiro tanque que se vê será filmado por baixo, em *contra-plongée*, saindo de um galpão e atravessando a tela. As filmagens que seguem continuam esse processo de filmar os tanques

saindo de seu repouso de dentro dos galpões e seguindo rumo ao início das manobras de guerra. Em certo momento, o poderio militar fica ainda mais evidente quando se pode vê-los alinhados, aguardando o próximo passo (figura 18).

No que se refere à dimensão de uma estratégia militar, a impressão de poderio militar torna-se tão importante quanto às próprias manobras. O cuidado em alinhar os tanques de forma a passar a impressão de uma esmagadora magnitude remete a dimensão do espetáculo da guerra, tal como discutido por Paul Virilio. De acordo com o autor:

A guerra não pode jamais ser separada do espetáculo mágico, porque sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, antes da morte, o pavor da morte¹⁷⁷.

Figura 18 – O enorme poderio do exército americano simbolizado aqui na grande quantidade de tanques alinhados, aguardando as próximas ordens.

Se tal característica do espetáculo é fundamental para qualquer guerra, ela torna-se particularmente importante durante a Guerra Fria. De acordo com Paul Joseph, a corrida

¹⁷⁷ Virilio, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005, p. 24.

armamentista serviu, antes de tudo, para que a *ameaça* de uma guerra fosse sempre possível, embora raramente a administração americana tenha considerado a real possibilidade de um confronto direto contra o poderio soviético. Como ele mesmo diz, “constroem-se armas de combate nuclear feitas para serem usadas politicamente, mas não em combate”¹⁷⁸. Em uma situação dessas, o exercício militar torna-se de fundamental importância, como maneira de demonstrar ao inimigo o poderio que os EUA e seus aliados, em conjunto com a OTAN, possuem e assim manter a política de dissuasão, que marcou toda Guerra Fria. Esta “gesticulação nuclear”¹⁷⁹, como chama Paul Virilio, marca uma situação na qual “[...] a *arma de teatro* substituiu o *teatro de operações* e, ainda que fora de moda, o termo *arma de teatro*, empregado pelos militares, revela que a *história das batalhas é, antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção*”¹⁸⁰. Com isso, uma imagem dessas traz consigo um importante papel no próprio combate militar, apresentando o poderio da OTAN, simbolizado nos tanques alinhados e prontos para batalha,

Este poderio, no entanto, não se limita apenas ao equipamento militar. Conflitos logo se apresentam em decorrência dessa utilização do solo alemão para manobras militares americanas – ainda que tais manobras tenham a parceria do próprio exército alemão. Em uma cena interessante, um senhor alemão, provavelmente um morador de alguma vila da região, reclama com os soldados ao dizer-lhes que não podem passar com os tanques por aquela estrada. Essa estrada em que se encontram, vale mencionar, é uma estreita estrada de terra, cercada por bosques em ambos os lados. O comandante do pelotão fala então ao rádio que eles têm um “problema com a população” e que um nativo reclama com eles de que não podem continuar pela estrada. Isso cria um conflito e os soldados precisam parar para analisar o mapa, identificar a estrada e considerar os direitos que eles têm para fazer manobras com tanques naquela região específica. Um oficial pergunta ao comandante do pelotão qual o interesse dele em utilizar essa estrada. O comandante responde que precisa daquela estrada para conseguir chegar até a base de uma montanha, e que ele não irá ficar na estrada, apenas atravessá-la. O oficial diz que irá tentar convencer o morador. Eles então conversam em alemão entre eles, o que torna o diálogo incompreensível ao público. O oficial explica ao comandante – e, conseqüentemente, ao público – que o morador diz que um trecho próximo da região ainda está danificado pelas manobras do ano passado. Nesse momento é fornecida

¹⁷⁸ Joseph, Paul. Making Threats: Minimal Deterrence, Extended Deterrence and Nuclear Warfighting. In: *The Sociological Quarterly. Special Feature: The Sociology of Nuclear Threat*. Vol. 26, Nº 3. Blackwell Publishing, 1985, p. 297.

¹⁷⁹ Virilio, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005, p. 25 (grifo do autor).

¹⁸⁰ Virilio, Paul, op. cit. p 27, grifo do autor.

ao público, de forma indireta, outra informação. Já se sabia que essas manobras colaborativas entre os EUA e a OTAN acontecem anualmente, mas, nesse momento, descobrimos que, pelo menos no ano anterior a este, ela ocorreu no mesmo local. Quando o diálogo falha com o morador e este não se mostrar disposto a concordar com o uso da estrada, o oficial finaliza ao dizer: “bom, não posso fazer nada, nós temos direitos de manobrar aqui, mas seremos cuidadosos”. Esse momento não apenas evidencia o poder do exército americano – e da OTAN de forma mais geral –, como também adiciona um segundo elemento na equação, qual seja, os conflitos decorrentes do uso dessa região para exercícios militares com os moradores locais.

Outro tema indiretamente trazido pelo filme está nas transformações ocorridas no exército americano desde a Guerra do Vietnã. A primeira vez que se viu tal tema ser desenvolvido foi na construção de uma reportagem pela equipe jornalística em que a fala do repórter comenta as inquietações no interior da instituição militar a respeito do sistema de voluntariado. Um pouco tempo antes daquela cena, no entanto, a mesma equipe de reportagem entrevista um comandante e lhe pergunta sobre a crescente preocupação com a queda dos níveis educacionais nos novos recrutas. O oficial afirma que sim, o nível educacional está caindo, e que talvez seja hora de mudar o modo de pensar e “voltar ao básico”. Mas, ao mesmo tempo, o comandante diz que precisam ser flexíveis e adaptar as novas situações. O repórter então lhe pergunta se isso poderia ser um reflexo de uma mudança maior na sociedade americana. O oficial afirma que sim e continua, ao dizer que, mesmo com o exército voluntário, ele acredita que ainda estejam recebendo “bons exemplares da sociedade americana” – como ele mesmo diz –, ainda que não estejam conseguindo tanto estudantes universitários quanto antes.

Com essa cena Wiseman acaba também por criar um interessante momento interativo em seu filme, ainda que de forma indireta. Bill Nichols define o modo interativo de documentário como sendo:

O documentário interativo realça as imagens de depoimentos ou trocas verbais e imagens de demonstração (imagens que demonstram a validade, ou possibilidade, ou dúvida daquilo que a testemunha fala). A autoridade textual é deslocada para os atores sociais recrutados: seus comentários e resposta fornecem uma parte central para o argumento do filme. Várias formas de monólogos ou diálogos (reais ou aparentes) predominam. O modo introduz uma sensação de parcialidade, de presença *localizada* e conhecimento *local* que decorre do encontro entre o cineasta e o outro¹⁸¹. (grifo do

¹⁸¹ Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 44.

autor).

O modo interativo geralmente gira em torno da entrevista. A ideia está em usar a entrevista como uma forma de interagir com os personagens e fazer com que os discursos deles promovam uma complexidade do discurso do filme. Mais aberto a interpretações e mais ambíguo que o filme expositivo, o filme interativo seria mais multi-facetado ao introduzir diferentes discursos na narrativa. Como já foi dito aqui em outras ocasiões, o filme observacional, modo mais marcante no cinema de Wiseman, abole toda e qualquer entrevista em sua narrativa. Dito isso, Wiseman acaba por se utilizar de uma entrevista de forma indireta – realizada por um terceiro, um jornalista que não faz parte da equipe de filmagem de *Manoeuvre* – para captar frente à câmera um discurso da instituição sobre si mesma. Sendo este um filme observacional, no entanto, o distanciamento e o formato que Wiseman utiliza acabam por informar tanto sobre a instituição quanto sobre o próprio repórter – neste caso, de que esse seria um momento considerado digno de ser retratado pela imprensa americana.

O mais interessante nos dois momentos do repórter está no fato de que Wiseman, ao mesclar dois modos de documentário diferentes do observacional (o expositivo e o interativo), acaba por evidenciar que raramente um filme documental pode ser categorizado em um único modo. Frequentemente se vê, em um mesmo documentário, mais de um modo agindo simultaneamente. Dessa forma, mesmo em um diretor como Wiseman, cujos filmes são todos predominantemente observacionais, ainda teremos a presença de outros modos na narrativa.

Nichols reconhece a complexidade de como os modos de construção de um documentário operam. Embora pareça que os modos se desenvolveram de forma cronológica para uma crescente complexidade e autoconsciência, todos esses modos estiveram presentes desde o início da história do cinema. O que ocorre é que cada período histórico viu uma predominância maior de determinados modos em detrimento de outros. Além disso, como o próprio autor explicitamente diz, raramente um filme apresenta um único modo em toda sua narrativa e “os modos tendem a serem combinados e alterados no interior de filmes específicos”¹⁸². Aquilo que é considerado uma estratégia narrativa válida em determinado momento não será em outro. Como escreve Nichols:

O que funciona num dado momento e o que conta como uma representação realista do mundo histórico não é uma mera questão de progresso até uma forma final de

¹⁸² Nichols. Bill, op. cit. p. 33.

verdade, mas sim disputas por poder e autoridade no interior da arena histórica¹⁸³.

Sendo assim, um modo documental é também uma forma de discurso legítimo, com maior ou menor autoridade dependendo dos valores vigentes em sua época histórica. Com isso, entra em jogo também a capacidade de transmitir uma sensação de realismo em cada modo.

Narrativa – com a sua capacidade de introduzir uma perspectiva moral, política ou ideológica para o que seria uma mera cronologia – e realismo – com sua capacidade de ancorar representações tanto para a verossimilhança cotidiana e identificação subjetiva – também podem ser considerados modos, mas o são de forma mais geral e frequentemente aparecem em diferentes formas em cada um dos quatro modos aqui discutidos. [...] cada modo se utiliza dos recursos de realismo e narrativa de formas distintas, fazendo, a partir de ingredientes comuns, diferentes formas de texto com distintas questões éticas, estruturas textuais e expectativas do público¹⁸⁴.

Se Wiseman raramente tematiza ou problematiza o realismo em seus próprios filmes, a dimensão fictícia do treinamento – em contraposição a uma guerra – será uma dimensão importante do filme. Como já foi dito aqui, a maior parte do filme se dedicará aos momentos de “combate”. Esses momentos se dividem em três tipos de cenas distintas que, quando combinadas, fazem parte daquilo que será entendido como o processo de combate militar. Uma dessas será quando se vê os tanques viajando pelas estradas até seus destinos estratégicos. Outra dimensão frequente serão as pausas na batalha para receberem instruções dos generais. O terceiro momento importante está na espera e discussões estratégias no campo de batalha. Um desses momentos ocorre quando vemos o general Steele sendo questionado por um superior sobre suas estratégias e táticas de combate. Steele explica que seus tanques estão alinhados para conseguirem a maior distância de fogo possível, uma vez que eles não têm nenhuma outra arma antitanques. O ambiente é um longo terreno descampado e Steele explica que conseguem ver o inimigo chegando de uma longa distância. Ele continua, afirmando saber que a distância é longa e que, para aumentar a probabilidade de acerto, não deveria mirar além de 2500 metros. Ele justifica sua estratégia, no entanto, ao dizer que todos os tanques atirariam ao mesmo tempo contra o mesmo veículo, e que dessa forma isso aumentaria sua chance de “matar” (o termo é do próprio general). Apesar de termos uma situação em que há diversos tanques alinhados, prontos para combate e soldados

¹⁸³ Nichols. Bill, op. cit. p. 33

¹⁸⁴ Nichols. Bill, op. cit. p. 34.

e oficiais uniformizados em um campo aberto, como se estivessem no meio de um combate militar, a impressão de que aquilo não passa de um exercício fica evidente no caráter de exame e avaliação pela qual o general Steele enfrenta ao ser questionado por seu superior. Ao mesmo tempo, a seriedade com que os oficiais levam os jogos de Guerra também fica clara, em especial na sequência seguinte quando o General Steele passa instruções para seus comandantes. Ele realça que, quando estiverem cansados, este seria o momento para dobrar a atenção e os esforços, uma vez que são os líderes dos pelotões. As tropas – continua o general – também estariam cansadas e não teriam o mesmo senso de urgência e disciplina que seus comandantes. Um interessante momento em sua fala – e que igualmente mostra a seriedade e importância dada aos exercícios – está quando ele alerta seus comandantes para os perigos de espões, soldados da companhia inimiga, vestidos de civis que fingem serem apenas curiosos querendo ver os tanques. Por isso ele pede para que, caso vejam civis rondando os tanques ou fazendo questões, para pedirem que se retirem e, caso recusem, reportá-los a ele.

Esse curioso conflito entre essas duas dimensões – um cenário de guerra contraposto ao fato de que tudo não passa de um exercício –, toma ares mais explícitos durante uma discussão em campo. Um batalhão está na missão de defender uma posição em um campo de batalha quando um soldado discute com outro pequeno grupo de soldados sobre a correta estratégia a ser seguida. Não fica claro para o público qual seria precisamente os termos da discussão – nem sequer a situação hierárquica da situação –, mas ouvimos o soldado dizer aos outros que, caso continuem com a estratégia em curso, irão apenas gastar munição desnecessariamente. Ele ainda afirma que morreriam caso fiquem sem munição e, conseqüentemente, sem condições de continuar o combate. O outro refuta e diz que poderia ainda combater tropas terrestres com as metralhadoras do tanque, mesmo sem a munição no canhão, caso isso fosse “uma guerra de verdade”. O outro oficial parece perder mais a paciência e grita com ele: “isso não é uma guerra de verdade! Por que você ainda insiste que isso é uma guerra de verdade?! Se isso fosse uma guerra de verdade, metade do que está acontecendo aqui não aconteceria! Já estaria morto na estrada a caminho daqui se isso aqui fosse uma guerra de verdade!”. O oficial coloca seu argumento de forma ainda mais direta “estou falando *desse* exercício, não estou falando da vida real. Você está aí falando da vida real, eu estou falando da situação aqui, neste campo. Há uma diferença!”. Nesse momento coloca-se na narrativa algumas das contradições inerentes ao processo de tentar artificialmente recriar uma situação de guerra. Alguns momentos depois essa artificialidade toma ares quase cômicos, quando dois generais discutem por quanto mais tempo acham que a guerra deve *perdurar*. Um deles então olha para seu relógio e propõe que terminem às duas e

meia.

Já indicamos aqui como que esses treinamentos, ainda que não façam parte de uma guerra de fato, tem como parte de suas contradições os conflitos com a população local. Esse tema apareceu em momentos esporádicos durante o filme, sempre de forma breve e não suficientemente desenvolvida para tornar-se um tema central no filme. No entanto, as últimas cenas irão retomar esse fio temático. Com isso, Wiseman, ao finalizar o filme dessa forma, dará um importante destaque para os conflitos entre os moradores da região e as manobras militares anuais – ainda que até aqui o tema tenha sido bastante tangencial. A cena começa com o que parecem ser preparativos para finalizar os exercícios. Com a manobra tendo chegado ao seu fim, os soldados usam os últimos momentos para descansarem, arrumarem seus pertences, jogarem cartas, dormirem, lerem revistas pornográficas ou engraxarem seus sapatos. Durante essas cenas, uma espécie de trilha sonora começa a tocar ao fundo, que parece estar vindo do rádio de um dos jipes que se vê. A música continua ao fundo, no entanto, quando, através de alguns cortes, vemos soldados limpando um dos tanques e outro descarregando uma metralhadora em campo aberto, possivelmente para gastar todas as balas remanescentes ou testar o funcionamento da arma, já que não há nenhum combate em andamento. Nesse momento há uma sutil ironia na construção da mensagem através de uma sincronia entre imagem, edição e música. Logo após o soldado disparar a metralhadora, que produz um estrondoso ruído, a próxima cena corta para três idosos a distância – ao que tudo indica, moradores locais – andando em um passeio. Um senhor do grupo olha para a direção da câmera, quase como que em reação – e desaprovação – daquele barulho da metralhadora. A música que toca ao fundo é *I was only joking*, do cantor britânico, Rod Stewart. No exato momento que o senhor vira, em aparente desaprovação ou incômodo daquela situação que perturba a sua paz, a letra da música canta: “a multidão não compreende”¹⁸⁵. Ainda que a canção não faça referência direta a uma situação militar, ela tem paralelos com algumas das situações presentes. Em primeiro lugar pelo seu título, que se refere ao protagonista da canção que não age de forma séria, sempre brincando – que parece servir aqui como uma referência aos treinamentos de guerra, como se fossem nada mais que uma brincadeira. Em segundo, a sincronia entre o trecho da letra – que é também a última linha da canção – com as imagens finais do filme em que vemos essa multidão referida – a população local – não entendendo essa situação, no sentido de não compartilharem os mesmos valores daquela instituição. Para eles, e para a multidão em geral – ou seja, qualquer um não diretamente

¹⁸⁵ No original esse trecho é “*the crowd don't understand*”.

envolvido com o exército – os jogos de guerra nada mais seriam que um incômodo em suas vidas cotidianas.

2.3 – *Missile* (1987)

Missile, lançado em 1987 e com suas filmagens realizadas durante o ano de 1986, será o 21º filme na filmografia de Wiseman e seu último a lidar com instituições militares. Diferente dos outros dois analisados nesse bloco ele foi filmado em cor. Ainda que o primeiro filme colorido de Frederick Wiseman seja *The Store* (1983), durante um período o diretor irá alternar entre filmes em preto e branco e colorido e será apenas depois de *Aspen* (1991) que todos seus filmes posteriores serão coloridos.

Missile se passa em um momento peculiar de transição na Guerra Fria. A partir do final de 1979 as relações entre EUA e URSS se agravam com a invasão soviética no Afeganistão. Em conjunto com isso, a partir de 1981, com a presidência americana nas mãos de Ronald Reagan, o investimento na corrida armamentista atinge novos níveis. De acordo com Paul Joseph¹⁸⁶ havia um conflito na elite militar americana do período que se dividia em duas visões distintas. A primeira, uma visão pragmática, reconhecia a União Soviética como um grande poder na política mundial e, enquanto tal, merecedora de certos direitos e benefícios. Outra visão, mais alarmista, via a União Soviética enquanto uma nação inerentemente expansionista cujas intenções seriam uma dominação mundial. No meio deste conflito ideológico nas elites americanas há ainda a administração Reagan que acreditava que a Rússia, apesar de suas intenções expansionistas, estaria enfraquecida devido a sua excessiva centralização e com um governo que começava a apresentar sinais de fragilidade. Com isso, a política militar de Reagan começou a estimular ainda mais os gastos na corrida armamentista na tentativa de forçar Moscou a competir numa disputa que levaria a sua inevitável falência. A partir de 1985 tal estratégia começa a dar frutos e Mikhail Gorbachev assume o cargo de Secretário-geral do Comité Central do Partido Comunista da URSS, mudando outra vez o rumo da Guerra Fria e abrindo caminho, ao assumir a posição de chefe de Estado em 1988, para a transição à democracia com a Perestroika.

O filme de Wiseman se insere nessa reviravolta histórica na disputa entre as duas superpotências mundiais pela supremacia mundial. Com a escalada das tensões entre URSS e EUA no início dos anos 80, uma série de produções culturais – desde cinema até literatura e

¹⁸⁶ Joseph, Paul. Making Threats: Minimal Deterrence, Extended Deterrence and Nuclear Warfighting. In: *The Sociological Quarterly. Special Feature: The Sociology of Nuclear Threat*. Vol. 26, Nº 3. Blackwell Publishing, 1985, p. 304.

histórias em quadrinhos – revitalizaram o tema da Guerra Nuclear e o medo de um apocalipse atômico. Além do próprio filme aqui analisado pode-se ainda citar o filme americano *The Day After* (Nicholas Meyer, 1983) que traz uma especulação sobre como os cidadãos de uma pequena cidade americana lidariam com o dia após lançamento de um míssil nuclear pela URSS. Em sua primeira exibição na televisão, *The Day After* teve enorme sucesso, sendo assistido por mais de 100 milhões de espectadores e detém até hoje o recorde de maior audiência para um filme feito para televisão nos EUA¹⁸⁷. Outro filme de grande sucesso neste período a lidar com o tema foi *Wargames* (John Badham, 1983) no qual um jovem *hacker* acidentalmente acessa o sistema interno de um supercomputador americano e que, acreditando ser apenas um jogo sobre simulação da terceira guerra, inicia o processo de lançamento dos mísseis nucleares até a URSS. O período teve não apenas filmes sombrios como *The Day After*, como também filmes de ação, como por exemplo, *Invasion U.S.A.* (Joseph Zito, 1985), no qual Chuck Norris, fazendo o personagem de um exército de um homem só, salva os EUA de uma invasão de terroristas soviéticos. No que se refere a documentários podemos citar aqui o caso de *Atomic Cafe* (1982). Neste filme a diretora Jayne Loader, junto com os irmãos Kevin e Pierce Rafferty, utiliza apenas filmagens de arquivo do início da Guerra Fria até meados dos anos 1960 – que variam desde matérias jornalísticas, trechos de filmes, propagandas, programas de televisão e filmes de treinamento militar – como forma de demonstrar a percepção pública nesse período em relação ao medo de uma catástrofe nuclear. O uso de uma colagem de imagens e filmagens de arquivo, bem como a ausência completa de narração, fez com que a diretora Jayne Loader descrevesse seu documentário enquanto uma “colagem *vérité*”¹⁸⁸, em referência direta ao *cinema vérité* de seus compatriotas documentaristas, tal como Robert Drew, Richard Leacock e o próprio Frederick Wiseman.

Além desta vitalidade na produção cultural com temas em torno da guerra nuclear, o assunto também marcou o debate acadêmico do período. O terceiro número do volume 26 do periódico americano de sociologia *The Sociological Quarterly* de 1985 apresenta um especial intitulado *The Sociology of Nuclear Threat*. Um dos momentos mais interessantes desse volume está no texto inicial, que serve enquanto uma revisão da literatura sobre o assunto bem como uma espécie de editorial, apresentando um parágrafo introdutório de clamor

¹⁸⁷ Informação obtida de <http://www.imdb.com/title/tt0085404/trivia>. Acessado em 15/09/2011.

¹⁸⁸ Loader, Jayne. *Atomic Café: History Done Right. An In Depth Interview with Atomic Culture Visionary Jayne Loader*. Disponível via URL em: http://www.conelrad.com/jayne_loader.html; acessado em 15/09/2011.

político sobre o dever dos sociólogos nesse conflito. Os autores deste editorial colocam então uma questão direta para ser desenvolvida durante o artigo: como poderiam os sociólogos contribuir para o movimento de paz mundial?

Esta edição do *The Sociological Quarterly* contém uma seção com artigos que lidam todos, de uma forma ou de outra, com a ameaça da guerra nuclear. Enquanto os editores convidados para esta edição especial “A Ameaça Nuclear”, sentimos que é importante declarar nossa posição logo de início. Acreditamos que a prevenção da guerra nuclear é a principal questão política, social e moral do nosso tempo. Estamos fortemente e apaixonadamente comprometidos em acabar com a corrida armamentista, caminhar em direção a um desarmamento nuclear mundial e construir uma paz justa e duradoura na comunidade mundial. Além disso, acreditamos que os sociólogos têm uma responsabilidade social de se envolverem na luta contra a ameaça nuclear. Sociólogos devem ser participantes ativos no movimento para a prevenção de guerra e no esforço de construir uma paz justa¹⁸⁹.

Este editorial, com seu tom emergencial e clamando por uma participação ativa e urgente por parte da comunidade científica reforça a noção de um período no qual o risco de uma guerra nuclear parecia altamente plausível para a opinião pública. Lançado em 1987, o filme de Wiseman se insere, portanto, num contexto transitório em que uma vasta produção cultural e científica reflete a tensão recorrente do risco de uma guerra nuclear entre EUA e URSS no início dos anos 1980, ao mesmo tempo em que uma nova configuração mundial, a partir do final da década, praticamente elimina a plausibilidade de uma guerra direta entre as duas superpotências.

De forma semelhante a todos os filmes até aqui analisados (*Manoeuvre* sendo a única exceção), a primeira imagem do filme será o título, *Missile*, escrito em letras brancas contra um fundo preto. Com isso, volta-se aqui ao formato característico visto até aqui na filmografia de Wiseman, no qual o espectador é imediatamente colocado diante do título e, de certa forma, do assunto do filme. Com seu título bastante direto, *Missile* indica ao espectador já nesta sua primeira imagem que se trata de algo relacionado a combates bélicos. A primeira cena do filme, logo após esse título, será a imagem de um brasão acoplado a uma muralha externa. Neste brasão é possível ver uma mão de ferro, pairando no ar sobre as nuvens,

¹⁸⁹ Kramer, Ronald C.; Marullo, Sam. Toward a Sociology of Nuclear Weapons. In: *The Sociological Quarterly. Special Feature: The Sociology of Nuclear Threat*. Vol. 26, Nº 3. Blackwell Publishing, 1985, p. 277.

enquanto segura e parte um raio ao meio. Abaixo deste símbolo de poderio aéreo é possível ler a seguinte informação: *Strategic Air Command* (figura 19). Esta imagem, logo na abertura, não apenas indica ao espectador diante de qual instituição ele se encontra, como também oferece uma primeira e importante pista sobre a autoimagem deste local. A mão de ferro que parte o raio ao meio passa uma impressão de potência e poderio militar e, de forma mais específica, de um controle sobre os céus, indicando ser esta uma base militar ligada à aeronáutica. Este controle do espaço aéreo parece ser tamanho que o brasão apresenta esta mão controlando e vencendo um elemento da natureza, e não um inimigo humano, indicando que este poderio seria maior do que a própria natureza. Se essa informação logo na primeira cena apresenta qual divisão militar o filme irá lidar, bem como algumas importantes pistas sobre a autoimagem que essa instituição detém, a próxima apresenta o local onde esta divisão se encontra. Nessa cena pode-se ver o nome da base aérea, agora escrita em fontes simples, sem brasões ou logos: *Vandenberg Air Force Base*. Embora o filme não ofereça mais detalhes sobre este local, a Base da Força Aérea de Vandenberg está localizada perto da cidade de Lompoc, no estado da Califórnia. Aqueles familiarizados com a história militar americana irão reconhecer esta base enquanto um dos principais locais para lançamento de mísseis e satélites espaciais do país. Originalmente uma base militar da infantaria, ela serviu enquanto campo de treinamento para os soldados a serem enviados para a Segunda Guerra Mundial e para a Guerra da Coreia. Em 1957, a base foi transferida para a força aérea e a partir de então se tornou um dos principais centros americanos para lançamento de mísseis e satélites¹⁹⁰.

¹⁹⁰ Vandenberg Air Force Base. Disponível via URL em: <http://www.globalsecurity.org/space/facility/vafb-over.htm>; acessado em 12/09/2011.

Figura 19 – O brasão na entrada da instituição indica ao espectador algumas primeiras importantes informações sobre a autoimagem da instituição.

Após essas primeiras imagens iniciais, que apresentam ao espectador o ambiente no qual o filme se passará, os momentos logo a seguir são dedicados a apresentar filmagens nos ambientes exteriores da base, tais como as ruas que os compõem. Logo na sequência, pode-se ver a imagem de um soldado negro batendo continência, de forma a cumprimentar os carros que entram no complexo militar. Logo a seguir é possível ver uma soldada, também negra, fazendo o mesmo gesto, ambos sorrindo para os carros que adentram o ambiente.

Essas breves cenas totalizam a rápida apresentação da base militar. Não há tomadas externas que mostrem os arredores da base ou que longamente apresentem suas ruas e espaço físico. Em menos de um minuto inicial de filme, a apresentação da base militar se resume a essas poucas e breves filmagens de algumas ruas e dos dois soldados que batem continência para os carros que adentram o complexo. Será apenas após uma filmagem de dois prédios dispostos em formato de L que se verá a primeira filmagem interna. No interior desse prédio o espectador verá um oficial do exército se apresentando para um grupo de pessoas dentro de uma sala. A sua fala se inicia ao dar bom dia para os presentes. A sensação aqui é quase

como se o espectador estivesse chegando à base, adentrando pelos seus portões iniciais, passando pelas ruas que levam adentro, sendo cumprimentados pelos soldados que cuidam da entrada até chegarem nesses galpões e receberem o bom dia do oficial. O homem se apresenta enquanto o coronel Jim Ryan e seu cargo o de comandante da *4315th Training Squadron*, quanto então oferece as boas vindas aos presentes para a *Vandenberg Air Force Base*. Ele continua, ao dizer que dará início ao treinamento para o sistema de controle de lançamento do *minuteman*, afirmando ainda ser esta uma das carreiras mais desafiadoras do exército americano: o gerenciamento dos mísseis balísticos intercontinentais lançados do chão (que o coronel se refere pela sua sigla: ICBM). Cabe apontar aqui que essa quantidade de informações é fornecida em poucas frases rapidamente proferidas pelo coronel. Com isso temos presente desde o início uma característica que será marcante durante todo o filme: o uso constante de siglas e terminologias militares que não são em momento algum explicadas ao público. É apenas por uma pesquisa extra-fílmica que se pode descobrir que *minuteman* é o nome de um míssil nuclear, ou ainda, que a sigla ICBM refere-se à mísseis intercontinentais. Muitas dessas informações ficarão mais claras ao espectador durante o filme, mas apenas pelo caminho da dedução e atenção ativa, nunca por uma explicação direta trazida pelo próprio filme.

O coronel continua sua fala introdutória enquanto a câmera filma, alternadamente, o rosto de alguns dos presentes na sala da aula, composta por cinco homens e quatro mulheres. Ele explica que falará diversas vezes, ao longo do curso, sobre a magnitude da responsabilidade que terão enquanto membros dessa equipe quando forem “fundo abaixo nas entranhas da terra”¹⁹¹, onde serão responsáveis por, no mínimo, dez mísseis nucleares, podendo chegar a serem responsáveis pelos mísseis do esquadrão inteiro, que totalizariam 50 mísseis. O coronel afirma ainda que, antes de poderem ter esse cargo, terão que passar por um rígido programa, um dos mais difíceis na força aérea americana. Para reforçar ainda mais essa ideia, o coronel diz que já tiveram alunos oriundos do treinamento aéreo que falavam que o treinamento para lançamento de mísseis era, em suas próprias palavras “dez vezes mais difícil do que o treinamento para pilotos”. A razão para isso, ele continua, é por comprimirem em quatorze semanas um treinamento para um sistema altamente complexo de armamento, além de exigirem um conhecimento preciso e total desse mecanismo “de popa à proa, se

¹⁹¹ A expressão original proferida em inglês é: *down deep into the bowels of the Earth*. A expressão será ouvida diversas vezes durante o filme em referência ao fato dos soldados descenderem ao subsolo, para a sala de controle, no momento de um eventual lançamento de míssil aéreo.

posso usar esse termo naval”¹⁹², como o próprio coronel fala, quase que se desculpando pelo uso da expressão da marinha.

A fala do coronel é cortada abruptamente para uma breve cena transitória que apresenta filmagens externas tais como ruas, carros passando e placas de direção no interior da base. O filme apresentará dezenas dessas cenas de transição que funcionam tanto quanto uma forma de intermissão e transição entre cenas, como também para apresentar ao público a dimensão espacial desta base com suas ruas, fluxo de movimento e corredores internos. Essas cenas irão também reforçar a noção de um mundo fechado, paralelo ao mundo exterior – por mais que seja esta uma instituição pública. Como o próprio coronel Ryan diz, demonstrando assim uma dimensão ideológica e uma auto-percepção importante desta local, a instituição militar americana será tão fechada e voltada para segurança tanto quanto o público demandar, pois, afinal, servem a esta nação e a sua população. Dito isso, tal como ocorre em *Basic Training*, essas cenas de transição não servem meramente para dividir os momentos do filme, mas carregam consigo um discurso próprio sobre essa instituição. Em *Basic Training* essas cenas eram majoritariamente voltadas para soldados marchando, reforçando assim a dimensão da rigidez formal daquela instituição. Em *Missile* as dezenas de filmagens dos apertados corredores, que não apresentam nenhuma entrada ou saída visível, bem como uma espécie de música de elevador que constantemente pode ser ouvida pelos falantes, assim como as luzes que piscam nesse ambiente escuro e submerso, reforçam a noção de um ambiente completamente artificial, claustrofóbico, isolado e fechado em si mesmo (figura 20).

¹⁹² *Stem to Stern* é a expressão usada em inglês pelo coronel.

Figura 20 – Os claustrofóbicos e apertados corredores
no subsolo da base aérea de Vandenberg

Logo após essa cena transitória, vê-se outra vez o coronel Jim Ryan, dessa vez no interior de uma grande sala falando frente a uma audiência de alunos. O assunto tratado nesta aula já havia sido brevemente anunciado na cena anterior, quando o coronel mencionou que teriam um seminário sobre a magnitude da responsabilidade que terão enquanto membros dessa equipe. Ele explica com mais detalhes: este seria um seminário no qual irão debater as responsabilidades éticas desse trabalho e, ao final do dia, terão que assinar um documento afirmando que pensaram sobre todas as implicações morais desta tarefa de inserir as chaves de lançamento e que não têm receio ou dúvidas sobre tal trabalho. Além disso, o documento assinado também afirma que não terão hesitações em seguir adiante com o lançamento dos mísseis se “o presidente dos EUA julgar que o nosso modo de vida está ameaçado e que essa solução é necessária”, como diz o coronel. Dito isso, o coronel diz não desejar que eles sejam apenas robôs seguindo ordens e que plenamente entendam a magnitude dessa responsabilidade e que tal discussão ética serve justamente para estimular tal debate.

Esse comentário do coronel a respeito do documento que precisam assinar, logo no início do debate em grupo, poderia passar a impressão de que esta discussão não passa de uma formalidade legal. Uma exigência protocolar para que possam se proteger legalmente de que os alunos assumam tal responsabilidade e não se recusem a lançarem os mísseis nucleares quando ordenados. Essa impressão fica ainda mais evidente quando o coronel afirma que o seminário terá uma duração de 30 a 45 minutos, um tempo que poderia ser considerado insuficiente pelo espectador, tendo em vista a gravidade e complexidade das questões morais envolvidas.

Esta cena merece uma atenção especial não apenas por essa razão acima mencionada, mas também por ser uma das mais longas do filme. Em *Missile* raramente haverá uma cena com mais de cinco minutos. Quase sempre breves e com cortes abruptos, a maioria das cenas apresentam pequenos segmentos e breves momentos do curso de quatorze semanas para o treinamento para se graduar enquanto um membro da equipe responsável pelo lançamento de mísseis nucleares na Base Aérea de Vandenberg. Este seminário, no entanto, terá um desenvolvimento maior e a cena terá o tempo total de quinze minutos. Não apenas essa cena se destaca pelo tempo, mas também pela diferença temática. A maior parte do curso, tal como mostrado pelo filme, gira em torno de dois grandes assuntos. O primeiro refere-se a medidas de segurança, tal como a garantia de que os mísseis não serão lançados acidentalmente ou sem a confirmação plena da autorização do presidente dos EUA – o único capaz de autorizar tal ordem, informação esta que será repetida diversas vezes. A segunda parte do treinamento consiste de aulas e provas práticas que lidam com o próprio ato de manusear e gerenciar essas máquinas de controle de lançamento de mísseis nucleares. No caso da primeira, ela ocorrerá sempre dentro de salas de aula e, no caso da segunda, o espectador estará sempre diante do subsolo da base, no interior das salas de treinamento para o procedimento de lançamento de mísseis, ou *MPTs* (*missile procedure trainer*), como os próprios oficiais chamam.

O coronel abre então o debate do seminário ao lançar uma questão para os alunos presentes na sala: haveria uma ordem ilegal? A primeira pessoa a responder é um homem que afirma que uma ordem oriunda de uma autoridade “não plenamente constituída” não seria legítima. Uma mulher responde a seguir ao dizer que uma ordem em conflito com diretrizes ou regulações do exército seria ilegal. O coronel concorda e complementa ao dizer “sim, temos regulações que me impedem de ordenar a alguém que me traga uma prostituta. Isto é claramente ilegal, pois viola regulações.”. Apesar deste exemplo inusitado e meio deslocado no meio dessa discussão sobre a moralidade em se lançar mísseis atômicos, o coronel

continua e tenta deixar sua ideia mais clara. Ele pergunta se alguns dos presentes se lembram do incidente do tenente Calley durante a Guerra do Vietnã, incidente este que teria acarretado no massacre de My Lai. No que um dos alunos levanta a mão o coronel adverte: “lembrem, não queremos lançar julgamento moral sobre o tenente Calley ou qualquer um dos envolvidos, mas há um propósito em retomar essa história”. É interessante aqui o cuidado do coronel com essa sua última frase em não julgar moralmente o tenente envolvido no massacre uma vez que este tenente chegou a ser condenado em um tribunal pelos seus crimes de guerra. O aluno responde então que, pelo que lembra, o tenente Calley acreditou ter sido ordenado a entrar numa vila e dizimá-la, matando mulheres e crianças o que, na opinião do aluno, seria uma ordem ilegal. O coronel, buscando complexificar a situação analisada, coloca o argumento que durante a Guerra do Vietnã era extremamente difícil identificar quem era o inimigo e que muitas vezes os sabotadores podiam ser mulheres e até crianças. Dito isso, ele refaz a pergunta para a sala “essa ordem recebida pelo tenente Calley era legal ou ilegal, e por quê?”. Um aluno responde que seria ilegal porque aqueles não seriam combatentes oficiais e não apresentavam risco imediato. O coronel afirma ser este um interessante ponto e coloca outra questão na sequência: “matar alguém é sempre ilegal frente à lei?”. O aluno que antes falava responde que, em caso de autodefesa, a morte de outro ser humano seria considerada legal. Uma segunda aluna responde que, no caso de execução pelo Estado, a morte de outro ser humano seria considerada legal. O coronel então afirma que esta questão da pena de morte é controversa e apressadamente conclui esse ponto, sem esperar por mais respostas ao dizer que, se a sua vida está em risco, geralmente será aceito que você tem o direito legal e moral de se defender.

Com essa introdução e ao usar o exemplo do massacre de My Lai como ponto de partida, o coronel então afirma que espera que isso esteja começando a fazer sentido e diz que essas não são questões fáceis e que não existem respostas prontas a essas questões. Essa sua última frase, no entanto, parece mais uma forma de concluir um argumento e preparar uma finalização da discussão do que, a partir da constatação de que são questões e assuntos complexos, desenvolvê-los ainda mais. Disso o coronel salta para outro assunto e pergunta à sala: “quantas pessoas lembram o holocausto? Ou de lerem a respeito, já vocês certamente não lembram. Mas eu lembro”. A forma confusa pela qual o coronel coloca a questão – o que força o coronel a corrigir sua frase –, bem como algumas de suas estranhas colocações anteriores, passa a impressão de que ele não está plenamente confortável ou confiante ao liderar este debate. Logo a seguir, uma aluna responde à sua pergunta ao dizer que durante o

regime nazista na Alemanha, teria sido tomada uma decisão nas altas hierarquias, de que judeus e ciganos não seriam tão humanos quanto a raça ariana e foram colocadas em campos de concentração. Nisso o coronel pergunta qual teria sido o argumento de defesa usado durante o julgamento de Nuremberg, ao que a mulher responde: “de que estariam apenas seguindo ordens”. Um aluno nessa hora coloca o argumento de que chega um ponto em que o indivíduo precisa tomar responsabilidade pelas suas ações, que não pode passar de uma linha caso isso acarrete em violações de princípios morais fundamentais. O coronel outra vez afirma, de forma aparentemente contraditória, que tais assuntos precisam ser longamente refletidos antes de chegarem ao ponto em que tenham que girar as chaves de lançamento, porém, finaliza a discussão antes que ela leve a questões mais complexas.

Vale mencionar aqui que o coronel em nenhum momento usa a preposição “se”, e sim “quando”. Sua fala frequentemente se refere a momentos de “quando” os alunos estiveram na situação de terem que lançar mísseis nucleares e não “se” ou “caso” essa situação ocorra. Com isso, a visão ideológica do coronel está sendo sutilmente construída aqui. Compreendemos que ele não apenas acredita na real possibilidade dessa situação de guerra nuclear acontecer como também, a julgar pelos termos escolhidos, na inevitabilidade do momento de “*quando* tiverem que girar a chave de lançamento”. O coronel reforça outra vez que tal decisão não será tomada de forma leviana e será apenas quando não houver nenhuma outra solução. Esta seria esta uma “solução final”, como ele coloca de forma um tanto infeliz, uma vez que há poucos instantes falava sobre o holocausto.

Ao mesmo tempo em que essa discussão possa parecer apressada e simplista – a julgar pela complexidade do debate ético envolvido – ela é ainda fortemente marcada por uma frieza racional. Uma expressão disso está na já mencionada forma incisiva pela qual o coronel usa a preposição “quando” ao invés de “se” para se referir à situação de guerra atômica. Outro detalhe, que poderia passar despercebido, está na própria postura do comandante que casualmente segura um copo de café na mão enquanto calmamente debate assuntos relacionados à morte de milhares por mísseis nucleares. Durante este mesmo seminário há outro momento interessante para desenvolver essa ideia de frieza racional. O oficial ao lado do coronel Ryan, que até então apenas silenciosamente observava, fala sobre sua primeira experiência em que teve que pilotar um avião em combate. Nessa situação, ele explica, estava no sudoeste asiático e logo na sua primeira missão lhe foi ordenado a lançar bombas. O oficial – que fala sobre o assunto com um largo sorriso no rosto – afirma que seu ponto central está em alertá-los para a possibilidade de que no primeiro dia de trabalho já

existe a possibilidade de terem que descer ao subsolo e lançar um míssil. Com isso, ele defende que essas questões éticas precisam ser refletidas desde agora, pois, se deixarem para o momento crítico, eles serão surpreendidos e precisam estar preparados para saber como reagir diante da pressão psicológica de tal responsabilidade.

Também vale mencionar a posição desta cena na narrativa do filme. *Missile* será marcado, em sua grande parte, por cenas no interior de salas de aula. Destas aulas, a maioria delas serão dedicada a medidas de segurança e explicações técnicas sobre o funcionamento do sistema de lançamento de mísseis, marcadas por uma constante presença de jargões e termos técnicos militares que confundem o espectador sobre qual assunto está sendo tratado. Esse momento do seminário e debate sobre as questões éticas envolvidas no lançamento de mísseis atômicos demonstra a linearidade narrativa pela qual este filme segue. O espectador acompanha o treinamento desses alunos – e são chamados de *alunos* pelos seus superiores, e não de recrutas – em sua ordem cronológica. Nessa lógica narrativa, portanto, compreende-se o sentido dessa cena aparecer nesse momento, uma vez que os alunos precisam assinar este documento antes de continuarem com o restante do curso.

Com isso, esse momento do debate ético no interior dessa instituição aparece como apenas mais uma etapa do treinamento ao invés de um longo e complexo debate recorrente na vida desses funcionários. Há aqui uma situação muito diferente de *Near Death*, no qual o debate ético está constantemente presente durante o tratamento de cada paciente e no qual cada novo caso traz também consigo novos dilemas e novas questões para os médicos e enfermeiras. No hospital de *Near Death*, os médicos do *Beth Israel* são construídos pelo filme como profissionais reflexivos e atenciosos que constantemente discutem entre si os dilemas de suas profissões. Dito isso, vale mencionar ainda a diferença desta cena em relação aos outros dois filmes sobre instituições militares aqui analisados. Em *Basic Training* o treinamento militar é fortemente centrado em noções de disciplina e obediência e momentos de tensão surgem quando algum recruta tenta debater qualquer assunto sobre a ética da guerra com seus superiores. Já em *Manoeuvre* tal discussão é inexistente e nos poucos momentos em que poderia ocorrer – como no caso dos conflitos entre os militares e os moradores locais da região de Babenhousen – é tratada enquanto um mero problema que atrapalha a continuidade das manobras de guerra e que demanda uma solução pragmática: ignorar as reclamações dos locais.

Ainda que esse debate promovido pelo coronel possa parecer protocolar, ele indica uma diferença significativa no tratamento dado aos subordinados pelos oficiais militares nesta instituição. Essa diferença no tratamento ficará mais clara quando mais informações sobre a origem desses alunos são apresentadas. Em uma das aulas o instrutor pede aos presentes que falem um pouco sobre si mesmos. O próprio instrutor inicia as apresentações ao dizer que vem da base aérea de Whiteman (localizada na cidade de Kansas), que lá trabalhou por quatro anos e que está agora Vandenberg, há dois anos, trabalhando como instrutor. Com isso, ele passa a palavra aos presentes e a câmera alterna ao filmar cada um dos alunos, enquanto falam sobre suas origens. O interessante deste momento é que quase todos (com exceção de duas mulheres) mencionam suas graduações universitárias. Além disso, será precisamente por essa origem universitária pela qual iniciam suas apresentações, indicando o peso que tal formação tem em suas identidades. As duas que não falam em origens universitárias mencionam suas origens na própria força aérea, mais especificamente, são ambas oriundas, tal como o próprio instrutor, da base de Whiteman. As origens universitárias, por sua vez, variam enormemente. O primeiro a falar afirma ter se graduado em direito e que fez um pedido para a base de Whiteman para poder fazer um mestrado em história. O segundo tem graduação em ciências da computação e, a julgar pela sua apresentação, não tem experiência militar. Este aluno também afirma ter feito pedido para Whiteman, já que gostaria de continuar com um mestrado ou MBA. O terceiro a falar é formado em comunicação social e assim como outros presentes, também tem suas origens na Universidade de Kansas, cidade onde fica a base de Whiteman e, assim como os outros, afirma querer voltar para lá. Nem todos os presentes têm origens em Kansas ou em bases militares, no entanto, tal como o caso de um homem que diz ser formado em administração na Universidade Estadual de Nova Iorque.

A origem desses alunos em muito difere daquelas dos recrutas de *Basic Training* e *Manoeuvre*. Além disso, nos dois filmes anteriores houve uma tematização sobre a preocupação do exército com a diminuição de universitários em seu quadro de funcionários e o medo dos possíveis problemas resultantes do alistamento mandatório. A partir de primeiro de julho de 1973, o exército americano acabou com seu programa de alistamento mandatório, em voga desde a Segunda Guerra Mundial e essencial para o recrutamento de soldados para combaterem na Guerra do Vietnã (1955-1975)¹⁹³ e na Guerra da Coreia (1950-1953)¹⁹⁴. O

¹⁹³ O envolvimento americano na Guerra do Vietnã durou de 1960 até 1973, justamente o ano que marca o fim do alistamento mandatório.

fim deste alistamento e a transformação para uma força militar composta apenas por voluntários levaram a muitos questionamentos e medos, não apenas no próprio departamento de segurança americano, como também na comunidade científica. O sociólogo americano Morris Janowitz, em um artigo publicado alguns meses antes do fim do alistamento mandatório para a *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, expõe seu medo de que o exército americano torne-se cada vez mais composto por indivíduos pouco qualificados¹⁹⁵. Dois anos depois, em 1975, Janowitz retoma ao tema em um artigo no qual aponta os riscos de uma crescente dissociação entre a sociedade civil e os militares como um dos primeiros efeitos do fim do alistamento mandatório. O autor defende que a Guerra do Vietnã teria sido desgastante para a política interna americana e largamente responsável pelo fim do alistamento mandatório. Além disso, com o advento da Guerra Fria, três fatores tornaram-se fundamentais para esta mudança de valores na sociedade americana. Em primeiro lugar: “o surgimento de armas nucleares transformaram o papel estratégico dos militares e levantou questões fundamentais sobre a validade de uma força armada em massa e do conceito do cidadão-soldado”¹⁹⁶. Com a crescente produção de armas nucleares, o conflito armado direto torna-se uma possibilidade menor e a instituição militar precisa se reorganizar para um conflito que se dá muito mais por manobras políticas e estratégias de medo, modificando assim a visão militar clássica de vitória. Em segundo lugar soma-se a descrença do período na ideia de que uma extensa força militar seria o suficiente para manter a hegemonia americana frente a países em desenvolvimento, seja pelo apoio soviético as nações socialistas ou ainda, pelo crescente nacionalismo de outras nações que cada vez mais rejeitavam um modelo anterior de imperialismo americano. Terceiro, e mais importante para a compreensão dessa cena da apresentação dos alunos:

O declínio de uma força armada de massa e o surgimento de uma força composta apenas de voluntários é uma expressão dos processos subjacente de mudanças na sociedade sob o industrialismo avançado. Maiores níveis de educação e um padrão

¹⁹⁴ Tecnicamente, ambas as Coreias ainda estão em Guerra, no entanto, 1953 marca o fim do envolvimento americano no conflito.

¹⁹⁵ Janowitz, Morris. The Social Demography of the All-Volunteer Armed Force. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science: The Military and American Society*. Vol. 406. Thousand Oaks: Sage Publications, 1973, pp. 86-93.

¹⁹⁶ Janowitz, Morris. The All-Volunteer Military as a "Sociopolitical" Problem. In: *Social Problems*. Vol. 22, Nº 3. Los Angeles: University of California Press, 1975, p. 435.

mais amplo de consumo de massa tem produzido, em amplos segmentos da população, uma difusa, porém persistente relutância a servir o exército¹⁹⁷.

Desta forma, para que não arrisque cair em um determinismo tecnológico, o autor aponta que, ainda mais importante do que o desenvolvimento de armas nucleares, estaria uma transformação social referente ao crescimento de uma camada americana cada vez mais instruída por meios formais – aumento de escolaridade e crescente acesso às universidades. Com isso, influentes segmentos da população cada vez mais defendiam que assuntos urgentes internos, tal como a solução de problemas sociais e econômicos, demandavam habilidades e abordagens não associadas a instituições militares.

Em sociedades industrializadas ocidentais, os objetivos e estilos das instituições militares têm sido sujeitas a críticas massivas. Como resultado, a crença no valor moral do serviço militar tem sido abalada. Em parte, hedonismo e a importância da auto expressão fornecem uma nova base ou resistência à autoridade militar. O mero poder destrutivo dos sistemas de armas e a sensação aparente de que líderes políticos são incapazes de controlar a corrida armamentista também são ingredientes essenciais na hostilidade para com instituições militares¹⁹⁸.

Nesta configuração, torna-se mais claro que estes não são soldados comuns. Não apenas obtém uma formação e conhecimento especializado, como são também elementos cada vez mais raros no interior do exército americano. Com isso, o tratamento oferecido a eles, bem como o status ocupado por esses jovens no interior da instituição, em muito difere daqueles recrutas presentes em *Basic Training*.

Em seus aspectos formais, esta cena ainda tem a peculiaridade de fugir da dimensão puramente observacional. Pela composição da cena, na qual a câmera passa de rosto em rosto, enquanto cada um dos alunos fala brevemente sobre sua trajetória de vida ela acaba por cumprir uma função idêntica a de uma entrevista por parte do diretor. Não fosse pelo detalhe de estarem respondendo ao instrutor, todas suas características formais cabem naquilo que Nichols chamaria de um filme interativo. As definições desenvolvidas por Nichols para o filme interativo são amplas e contemplam desde um documentário no qual a interação entre documentarista e personagens assume a voz narrativa do filme até em casos no qual a interação ela mesma torna-se o assunto do filme. O caso mais emblemático para este último

¹⁹⁷ Janowitz, Morris, op. cit. p. 436.

¹⁹⁸ Janowitz, Morris, op. cit. p. 436

seria *Sherman's March* de 1986, dirigido por Ross McElwee, no qual o diretor planeja fazer um filme sobre a marcha do General Sherman durante a guerra civil americana. Logo no início das filmagens, no entanto, devido a um término de um longo relacionamento, o diretor acaba por criar um filme no qual discorre sobre suas relações com familiares e mulheres ao longo de uma viagem que segue os passos do General Sherman.

Apesar da diversidade presente neste modo documental, um substrato comum a todos os filmes interativos está no fato de que o cineasta, de alguma forma ou de outra, interage com os seus personagens, sendo a entrevista o formato mais comum para tal interação. Por sua vez, o caminho que essa interação toma na narrativa de cada documentário pode variar. No caso do filme observacional, uma de suas características mais marcantes está justamente na ausência de qualquer interação entre cineasta e personagens. Já se discutiu no caso de *Manoeuvre* de como Wiseman se utiliza de estratégias que acabam por construir uma cena em formato de entrevista, tal como o uso de jornalistas fazendo matérias sobre as manobras de guerra e a preocupação do exército com o declínio de jovens universitárias em seu quadro institucional. Nessa situação em *Missile*, no entanto, não há mediação física de um terceiro – tal como um jornalista filmando uma reportagem. Formalmente a cena se apresenta enquanto interativa, na qual cada aluno fala sobre si e diretamente olhando para a câmera.

Outra peculiaridade de *Missile* está na quase ausência de momentos que poderiam ser compreendidos como propriamente militares. Para melhor entendermos esta dimensão vale lembrar que *Basic Training* e *Manoeuvre* apresentam diversas imagens do preparo para o combate armado além do treinamento com armas. *Missile*, por sua vez, lida com uma dimensão mais técnica e distanciada da guerra. Haverá apenas um momento em *Missile* na qual alunos lidam com armas, dividido em duas cenas complementares. A primeira delas ocorre dentro de uma sala no qual uma aula é mostrada já em andamento. Enquanto a câmera mostra os alunos presentes ouve-se a voz de fundo de um instrutor que diz: “nunca aponte uma arma para algo, a não ser que tenha intenção de atirar”. O corte seguinte apresenta o instrutor, um militar relativamente jovem usando um bigode. Como será frequente durante todo o filme, o foco da aula está em medidas de segurança, com a particularidade de que esta se volta para medidas de segurança no manuseio de um revólver. As indicações de segurança não são particularmente complexas e se resumem a nunca apontar uma arma para alguém e sempre manusear uma arma como se ela estivesse carregada, além de sempre se certificar de que está esvaziada após o uso. O mais interessante desta cena está no momento em que o instrutor apresenta em detalhes a arma a ser usada. Para este fim, uma réplica em tamanho

gigante do revólver – que o instrutor afirma ser a *M15 Smith & Wesson Combat Masterpiece* – é posicionada em cima de uma mesa. Segundo o instrutor, esta arma teria a capacidade para seis balas em dois modos distintos: ação única e ação dupla. Na maioria das vezes o modo usado será ação única, no qual o gatilho terá que ser puxado antes de atirar. Para demonstrar os diferentes modos, bem como o correto modo de manusear a arma, o instrutor se utiliza da réplica posicionada em cima da mesa. *Missile* é um filme que trará poucos momentos de conflitos entre seus personagens, bem como raros momentos de estranhamento. Esta cena será um desses raros momentos e carrega consigo uma sutil comicidade devido ao contraste da seriedade do assunto sendo tratado e a maneira pela qual o instrutor desajeitadamente tenta manusear esta enorme arma em cima da mesa (figura 21).

Figura 21 – O instrutor manuseia, de forma um tanto desajeitada, a enorme réplica da arma de combate usada pela força aérea.

A segunda cena em que os alunos lidam com armas ocorre logo a seguir, em uma cena exterior onde se vê uma prova prática referente ao uso deste mesmo revólver que o

espectador presenciou na aula teórica em momentos anteriores. Nessa cena, um homem dentro de uma cabine passa uma série de instruções a alunos deitados no chão, em posição para atirar em alvos. A câmera de Wiseman começa por um *zoom* na mão do primeiro recruta enquanto ele recarrega sua arma. A partir daí a câmera se distancia até apresentar uma fileira de alunos posicionados para atirar. O homem dentro da cabine avisa aos recrutas que todos os tiros seguintes servirão para pontos na qualificação, apresentando assim a informação ao público de que isso é uma prova e não apenas um exercício. A partir daqui o público vê os recrutas atirando suas armas através de vários *closes* em suas mãos. Um corte mostra o momento seguinte desta prova, na qual os instrutores analisam os alvos e a precisão dos tiros. Com isso se encerra os únicos dois momentos do filme em que será possível ver os recrutas lidando com armas. Com isso, temos algumas indicações de como a dimensão militar em *Missile* se difere radicalmente do treinamento para o campo de batalha em *Basic Training* ou ainda o exercício militar de *Manoeuvre*.

Se *Manoeuvre* já trazia consigo uma forte dimensão naturalista na sua abordagem documental, *Missile* irá radicalizar ainda mais esta tendência pela qual os filmes de Wiseman tendem cada vez mais no decorrer de sua carreira. A dimensão do conflito na filmografia de Wiseman será gradualmente diminuída em nome de uma tentativa de radicalização do puramente observacional. Isso não significa que a sua dimensão de reforma social e institucional, tal como fortemente presente em sua filmografia dos anos 60 e 70, presente em filmes como *Titicut Follies*, *High School* e *Hospital* – que fez inclusive com que Dave Saunders chamasse *Titicut Follies* de um filme “subversivo”¹⁹⁹ – esteja completamente ausente. Significa, no entanto, que os momentos de conflito e estranhamento apareçam de forma sutil e com uma complexidade na construção dos personagens que nem sempre torna possível rapidamente definir o que seria uma ação ou personagem condenável. Se em *Titicut Follies* os guardas e os médicos da instituição são construídos enquanto um problema, em *Basic Training* já existe espaço para uma complexidade maior, tal como no momento em que o capelão da instituição lida com o drama do recruta Hickman. Neste caso, se por um lado o capelão faz parte daquela instituição – que é a causa do problema na vida de Hickman – ele busca, ainda que por meios ligados à visão de mundo daquela instituição, auxiliá-lo em suas dificuldades.

¹⁹⁹ Saunders, Dave. *Direct cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. Nova Iorque: Ed. Wallflower, 2007, p. 148.

Um momento semelhante ao conflito de Hickman correrá em *Missile*, quando se vê uma reunião fechada entre um estudante e seu instrutor. O instrutor busca auxiliar um aluno que apresenta dificuldades com um exame teórico. O oficial então lhe diz que, diferente de como seria na universidade onde um professor daria dois capítulos para ler e poderia cobrar qualquer coisa dentro dessa gama de opções, ali eles objetivamente dizem cada item que será cobrado na prova. Com isso, o instrutor lhe diz que irá lhe dar algumas dicas caso todo o resto falhe. Com isso o instrutor passa a oferecer sugestões e macetes para que o aluno consiga responder questões de múltipla escolha para a qual não saiba a resposta. Uma das dicas oferecidas é que, quando em dúvida, escolha a resposta mais longa, pois essa geralmente é a correta já que, como o oficial diz: “os escritores desses testes frequentemente cometem o erro de deixar a resposta correta como sendo a mais longa”. De forma semelhante, e igualmente curiosa, o instrutor continua suas dicas ao dar o exemplo de uma questão “o ser humano tem quantos dentes?”, as respostas possíveis são: 15, 32, 54 e 7. Embora o aluno saiba a resposta para a questão, o instrutor a usa como exemplo para que, quando em dúvida, elimine os extremos, pois estes geralmente estão errados.

Embora esta cena seja breve, ela carrega um papel importante. Momentos como esse trazem à tona a complexidade da dimensão dos personagens e da instituição da qual eles fazem parte. As instituições construídas por Wiseman não se limitam as suas normas e regulamentos formais da vida cotidiana burocrática. O diretor frequentemente se utiliza da dimensão pessoal enquanto maneira de complexificar e desenvolver as relações sociais e os valores presentes naquele local. Ao permitir que o espectador visualize situações além da fachada institucional – que às vezes podem causar estranhamento ou desconforto no espectador –, situações como esta acabam ainda reforçar a dimensão observacional do filme. Pode parecer inconcebível ao espectador que o instrutor permitisse que uma câmera o filmasse nesse momento, oferecendo dicas de como burlar o exame e acertar questões para as quais não sabe a resposta. Com isso, reforça-se a noção de um espectador *voyeur*, de que estaríamos presenciando aquele momento tal qual uma mosca na parede.

Como tem acontecido com os filmes analisados até o presente, Wiseman busca desenvolver seu discurso sobre cada instituição a partir dos momentos paralelos daquilo que poderíamos esperar pela razão de ser de cada instituição. Ao sair da fachada institucional, Wiseman constrói um discurso sobre seus assuntos – que variam enormemente com cada filme – a partir dos bastidores e das complexidades das relações que ocorrem entre os funcionários daquela instituição. Com essa estratégia, em filmes como *Near Death*,

compreende-se mais sobre o funcionamento do *Beth Israel Hospital* a partir dos conflitos e dilemas éticos no interior do quadro médico do que pela apresentação daquilo que seria o visível aos olhos públicos. De forma semelhante, *Basic Training* apresenta diversos dos conflitos e contradições inerentes ao exército americano durante a Guerra do Vietnã não ao fixar no processo de treinamento militar, mas sim nos conflitos raciais e tensões que surgem entre os sargentos e seus recrutas.

Em *Missile*, embora momentos como esses sejam mais raros, eles não são menos significativos. Um momento nesse sentido está num intervalo de aula em que Wiseman filma alguns dos alunos conversando entre eles. Um dos alunos mostra uma série de fotos de equipamentos de guerra antigos para outros dois colegas. No decorrer da conversa é possível deduzir que aquele homem viaja frequentemente para a Alemanha, para locais onde ocorreram batalhas durante a Segunda Guerra Mundial, atrás de itens materiais ainda espalhados na mata. Em uma das fotos que mostra – o qual o público não consegue ver – ele afirma ser de uma máscara de gás que teria encontrado, sendo ainda possível ler o nome do soldado morto no artefato. Na foto seguinte ele afirma que, como ainda havia o nome daquele soldado na máscara, ele foi procurar o túmulo e, ao encontrá-lo, tirou uma foto ao lado. Vale apontar aqui que nesta foto – que Wiseman filma – o oficial está sorrindo enquanto se posiciona ao lado do túmulo do soldado alemão (figura 22).

Essa fotografia estimula ainda mais a curiosidade dos outros dois colegas, que lhe fazem uma série de questões para obterem mais detalhes sobre a situação. Ao ser perguntando, por exemplo, sobre quanto tempo demorou até encontrar o túmulo, o oficial responde que não houve muito trabalho, uma vez que há um livro de registros no interior do cemitério com todos os nomes. Ele afirma ter achado a máscara perto de um cemitério e simplesmente deduziu que o antigo usuário provavelmente estaria lá enterrado. Com o desenrolar da conversa, compreende-se de onde veio esse equipamento e como ele teve acesso. Não apenas o oficial viaja para Alemanha atrás de vestígios materiais da Segunda Guerra, mas essa sua expedição é organizada a tal ponto que ele se utiliza de vários mapas detalhados para a finalidade de desenterrar relíquias de guerra. Ele explica que a maioria do material próximo às estradas já teria sido desenterrado, mas, caso adentre a mata, ainda seria possível encontrar muita coisa.

Figura 22 – Um instrutor mostra para os colegas sua foto frente ao túmulo de um soldado alemão do qual achou o capacete.

Nesse momento há duas informações importantes para a compreensão analítica de *Missile*. Por um lado, pode-se perceber a fixação que esses oficiais e alunos têm com a guerra e com assuntos relacionados ao tema bélico. Ao mesmo tempo, nota-se a calma e racionalidade com que conversam sobre o assunto. O momento mais marcante nesse sentido está na maneira pela qual o soldado mostra sua foto sorrindo frente ao túmulo do alemão morto. Esta conversa de corredor entre oficiais e alunos decorre como se estivessem falando de um assunto completamente mundano e cotidiano. Nesse momento, o filme de Wiseman constrói, portanto, noção de que tais assuntos *são* de fato mundanos e cotidianos para tais indivíduos e essa conversa nada mais do que um interesse em algo relacionado às suas profissões. Com isso, por mais que tal momento possa causar um desconforto ao espectador ao verem esses militares conversando de forma tão cândida sobre situações terríveis como a morte de soldados em guerra, em nenhum momento Wiseman aponta para uma desqualificação desses agentes – tal como ocorre em *Titicut Follies*, para citar outro filme do diretor.

Além dessa cena há outros momentos em que podemos perceber como a lógica ideológica e visão de mundo da instituição estão presentes naqueles indivíduos que a compõem. Esses momentos serão as reuniões de departamento, reuniões essas que cumprem função semelhante em outros filmes aqui analisados, de demonstrar os bastidores de processos decisórios e, com isso, parte do funcionamento de uma visão de mundo particular daquela instituição. Diferente de outros filmes aqui analisados, *Missile* terá raros momentos com reuniões entre os oficiais. A primeira delas ocorrerá depois de uma hora de filme, em uma cena na qual o coronel Jim Ryan – a essa altura já familiar ao público – discorre sobre o caso de um jovem que se endividou antes de terminar a sua graduação e que seus credores estão lhe cobrando. Uma opção seria tirá-lo do treinamento até resolver a questão, no entanto, isso o faria perder quatro ou cinco dias de treinamento, algo catastrófico para que o recruta possa continuar o restante do curso – como os oficiais explicam – devido à alta demanda do curso de treinamento, bem como a quantidade de informação compactada em suas 14 semanas de duração. Com isso, o coronel decide mantê-lo no treinamento, pois afirma ter a informação de que ele está pagando as dívidas corretamente e decidem apenas pedir ao aluno que escreva uma carta aos credores explicando a situação e se comprometendo a pagar. Esse momento é importante por apresentar o coronel Ryan enquanto um homem sensato, além de genuinamente preocupado com o bem estar daqueles sob seu comando. Dito isso, a cena é muito breve e nenhuma discussão chega a ser desenvolvida: a única fala que se ouve é a do próprio coronel Ryan. O assunto é rapidamente resolvido, sem grandes problemas ou conflitos entre os oficiais presentes e um corte para uma cena de intermissão ocorre.

Esta será uma característica marcante nessas reuniões: a quase ausência de conflitos. Em muitas delas, a sensação é de que estamos diante de um encontro entre oficiais que meramente gerenciam informes institucionais. Haverá, no entanto, situações em que discutem o mau desempenho acadêmico de algum aluno. Em uma delas, apesar da cena ser confusa, tanto por sermos introduzidos no meio de uma discussão como pela quantidade de jargões militares e siglas usadas, é compreensível que discutem sobre um aluno que, apesar de seu fraco desempenho acadêmico e algumas dificuldades durante o curso de treinamento, tem se esforçado. O oficial que apresenta o caso afirma que o próprio aluno mencionou que tem dúvidas se consegue dar conta do programa de treinamento. O oficial afirma que, no que

refere ao desempenho acadêmico deste aluno, o seu GPA (*Grade Point Average*) é de 2.95²⁰⁰ obtido na Universidade de Flórida em agricultura mecanizada. O oficial continua ao dizer que sente que o aluno quer continuar e que, pela sua trajetória, parece ter o preparo necessário, mas que estaria apreensivo por alguma razão. Após esta breve discussão, no entanto, nenhuma conclusão ou fechamento é mostrado ao público e, assim que outro oficial toma a palavra, a cena já é cortada para mais uma recorrente cena de intermissão (neste caso específico, a intermissão é de mais uma imagem de um claustrofóbico corredor com a música ambiente que toca pelas caixas de som espalhadas no ambiente).

Mesmo em uma reunião em que discutem uma situação mais grave – a situação de um aluno que possivelmente terá de ser desligado do programa – haverá consenso entre os presentes. Assim como ocorre em todas essas reuniões, o uso constante de termos técnicos e siglas dificulta a compressão imediata do assunto, mas é possível compreender o essencial: se referem ao fraco desempenho de um aluno nas provas. Um dos instrutores apresenta o dado de que do total das sessões de MPT (*military physical training*) passou apenas 42%. Dando continuidade, um dos oficiais presentes propõe que ele seja desligado do programa, uma vez que, mesmo com todas as horas extras, chegou a falhar 10 das 17 sessões de MPT. O coronel Ryan está presente outra vez nesta reunião e a palavra final fica com ele. O coronel aparece outra vez aqui construído enquanto um homem de autoridade, porém sensato e sensível aos problemas de seus alunos e subordinados. Em sua fala, é possível perceber que não é uma decisão fácil e que não gostaria de ter que tomar uma medida drástica, mas, como ele mesmo termina dizendo, não seria justo o pelotão inteiro ser penalizado por causa de alguém que não está apto a fazer esse difícil trabalho. Com a decisão tomada, a breve cena acaba.

Das reuniões entre oficiais a mais curiosa – e a mais relevante para uma compreensão da visão de mundo desta instituição – está em momento em que discutem a questão de fraternização. Assim como todas as outras cenas em que se veem reuniões entre oficiais, ela será breve, mas apresenta uma interessante faceta da instituição. Em uma sala com apenas homens presentes, um oficial fala sobre fraternização e que acredita que “todos aqui sabem o que fraternização significa ou ao menos tem uma vaga ideia”. O filme não detalha ao público o que tal termo significa e o espectador poderia facilmente confundir fraternização em seu sentido usual, qual seja, de uma relação amistosa entre duas ou mais pessoas. Ele continua ao

²⁰⁰ O processo para calcular o GPA é feito da seguinte forma. Cada nota corresponde a um valor: A=4, B=3, C=2, D=1. No final do curso, os números são todos somados e divididos pelo total de classes para se tirar uma média.

dizer que, embora não esteja acusando ninguém presente de fraternização, isso é algo que a força aérea não tolera e que sempre preza pelo profissionalismo. Com as mulheres a bordo, o oficial continua ao dizer, todos estão agindo de forma particularmente cautelosa com a fraternização e peça que tomem cuidado para que não façam nada que passe a impressão de tal ato.

De acordo com definições encontradas no próprio *site* oficial da força aérea americana, fraternização é uma infração que ocorre quando um oficial militar se relaciona com qualquer subordinado de maneira não profissional. De acordo com o manual da corte marcial americana:

Nem todo contato ou associação entre oficiais e pessoas alistadas é uma ofensa. Se o contato ou associação em questão é uma ofensa depende das circunstâncias circundantes. Fatores a serem considerados incluem se a conduta comprometeu hierarquia de comando, resultou na demonstração de parcialidade ou comprometeu a boa ordem, disciplina, autoridade ou moral. Os atos e circunstâncias devem ser tais de modo a levar uma pessoa razoável e experiente nas questões de liderança militar a concluir que a boa ordem e disciplina das forças armadas foram prejudicadas pela sua disposição em comprometer o respeito de pessoas alistadas no profissionalismo, integridade e obrigação de um oficial.²⁰¹

Ações consideradas como sendo fraternização variam desde relações amorosas e sexuais entre oficiais subordinados, até relações de amizade pessoal ou até atos especificamente mencionados no código, tal como emprestar dinheiro ou apostar em jogos de azar com subordinados. O oficial, no entanto, afirma que não há problemas em conversar com as pessoas e agirem de forma “amigável” e que não precisam ficar paranoicos, mas pede que se mantenham sempre profissionais nas relações e não façam nada que possa passar a imagem de fraternização frente aos outros. Curiosamente, embora o filme apresente a possibilidade de tal conflito, ele surge apenas enquanto um potencial e ainda assim, apenas durante esta breve cena. Não há um desenvolvimento maior no filme na qual se vê os problemas e conflitos recorrentes de tal infração ou mesmo desenvolvimentos maiores sobre a visão daquela instituição sobre este código de conduta.

²⁰¹ Manual For Courts Martial United States. Disponível via URL em: <http://www.au.af.mil/au/awc/awcgate/law/mcm.pdf>; acessado em 13/09/2011.

O fato de a força militar americana apresentar uma infração específica para o ato de fraternização talvez explique as raras cenas em que oficiais e alunos se encontram em ambientes distintos daqueles para fins de treinamento e relações profissionais. Com isso, os momentos de maior descontração entre os oficiais e alunos serão raros e se limitam a duas cenas. Em um desses raros momentos em que se pode ver uma relação entre os personagens fora de um ambiente de sala de aula ou treinamento será um churrasco. Nesta cena pode-se ver um homem fritando hambúrgueres para os diversos presentes na festa. Não há aqui, no entanto, qualquer momento de conversa mais cândida entre os oficiais, tal como ocorre frequentemente em *Basic Training*, a exemplo do momento em que alguns oficiais superiores debatem assuntos como religião e teorias de reencarnação. Nesta cena do churrasco em *Missile*, no entanto, não há sequer um diálogo e as conversas se limitam a poucas frases proferidas pelo homem que frita os hambúrgueres perguntando o que as pessoas na fila desejam. Igualmente breve será a outra cena neste registro, na qual se pode ver um jogo de *softball* entre os membros da instituição. Esta cena tem ainda a peculiaridade de ser o único momento do filme em que se poderá ver alguma interação entre civis e militares. Diferente de *Basic Training*, na qual se vê um casal de pais orgulhosos conversando com um jovem recruta ou a esposa de um oficial presente em seu ritual de promoção de cargo, em *Missile* esta relação se limitará a algumas filmagens do público assistindo o jogo (possivelmente familiares e filhos dos oficiais e alunos). Com isso, embora *Missile* levante a questão dos problemas oriundos de relações amigáveis entre os oficiais e alunos e brevemente mostre algumas destas relações entre civis e militares fora do ambiente profissional, nenhum destes dois temas será largamente explorado.

Embora a dimensão da racionalidade desta instituição esteja presente em muitos dos momentos da sua vida cotidiana, será justamente neste breve momento da discussão sobre os riscos legais e punições recorrentes da fraternização que ela toma ares mais explícitos. De acordo com Max Weber, a partir do século XVIII, o mundo ocidental passa por um processo histórico que implica em uma racionalização de todas as suas esferas. Tal processo é acelerado por, e através de, um processo de institucionalização dessas dimensões racionais – a instituição militar moderna sendo apenas uma dessas dimensões –. Seria a partir deste processo que ocorre passagem das sociedades tradicionais para as sociedades modernas ocidentais. A modernidade rompe com o mundo tradicional justamente pela incorporação e radicalização da dimensão do cálculo racional, que visa a ações pragmáticas e racionais. Vale lembrar que a racionalização é, para Max Weber, um processo histórico que permeia toda a

vida moderna, e não uma mera forma de agir ou pensar em situações sociais específicas. Para Weber, a racionalização engloba toda a modernidade desde esferas como a erótica, a econômica, até as instituições militares. Com isso, a racionalização é o processo pelo qual a ação voltada para o planejamento técnico e ação racional predomina sobre ações oriundas de valores tradicionais e comunitários. Por nunca ter sistematizado seus conceitos de racionalização e de racionalidade, eles aparecem de diferentes maneiras ao longo da obra de Weber, sendo, portanto, conceitos difusos e de difícil precisão. Há, no entanto, confluências nos diferentes modos de usar o conceito, e, de acordo com Brubaker:

Em cada uma dessas esferas institucionais, racionalização tem envolvido a despersonalização de relações sociais, o refinamento de técnicas de cálculo, o aprimoramento da importância social de conhecimento especializado e a extensão do controle racional e técnico sobre processos naturais e sociais²⁰².

A tentativa de controle das ações dos oficiais na base militar de Vandenberg, bem como sua sistematização legal para a conduta de seus membros, é particularmente significativa neste sentido. Ao inserir de forma burocrática e legal um regimento próprio que proíbe os membros dessa instituição de se engajarem em ações afetivas ou ações tradicionais, ela radicaliza sua dimensão racional a ponto de apenas permitir em seu interior ações do tipo racionais em relação a valores ou ações racionais orientadas a um fim. De acordo com Weber:

Age de maneira racional referente a fins quem orienta sua ação pelos fins, meios e consequências secundárias, ponderando racionalmente tanto os meios em relação às consequências secundárias, assim como os diferentes fins possíveis entre si: isto é, quem não age nem de modo afetivo (e particularmente não emocional) nem de modo tradicional²⁰³.

Da mesma forma, a ação racional referente a valores é outro modo de conduta predominante nos membros da instituição de *Missile*. Neste caso, tem-se uma ação racional voltada a um valor considerado muito maior que o indivíduo, seja ela a honra, lealdade ou uma entidade religiosa. No caso da instituição militar, valores como hierarquia, patriotismo e obediência

²⁰² Brubaker, Rogers. *The Limits of Rationality. An Essay on the Social and Moral Thought of Max Weber*. Londres: Ed. Routledge, 1991, p. 2.

²⁰³ Weber, Max. *Economia e sociedade*. Brasília: Ed. Unb, 1984, p. 15.

fortemente marcam a vida dos indivíduos na instituição altamente burocratizada e impessoal de *Missile*. Desta forma, tal conduta se difere radicalmente de uma ação tradicional, realizada de forma “reativa”²⁰⁴ ou uma reação “surda a estímulos habituais que decorre na direção da atitude arraigada”²⁰⁵. Da mesma forma, este código de conduta se distancia da ação afetiva, que se orienta pela expressão do estado emocional do indivíduo no dado momento da ação. De forma semelhante, a legitimidade que reina na esfera militar em relação àqueles indivíduos que a compõem é igualmente fundada em uma lógica racional. Como Weber define, a legitimidade de uma ordem racional referente a valores está fundada na “crença em sua vigência absoluta, sendo ela a expressão de valores supremos e obrigatórios”²⁰⁶.

De forma ainda relacionada à discussão weberiana, uma das características mais interessantes do filme está em trazer a questão grandiosa da guerra nuclear e apocalipse nuclear para o nível humano das micro-relações institucionais racionais. Alguns dos momentos mais significativos nesse registro estão nas aulas práticas que lidam com o equipamento técnico militar e o painel de lançamento de mísseis. Das cenas que se passam em salas no subsolo no meio de corredores apertados, algumas merecem destaque. Em um determinado momento, vê-se um aluno tendo dificuldades em ler as instruções em um manual quando o instrutor lhe diz que deve olhar o relógio na sala e, nos dez segundos antes do suposto lançamento do míssil, passar a instrução para seu colega por um comando verbal. O aluno se complica na hora de contar os segundos que faltam para o lançamento, indicativo de que este é um dos primeiros momentos que tem contanto com tal equipamento. O instrutor diz que, apesar de ter sido meio grosseiro, não foi ruim e que o mais importante é acertar o procedimento correto de girar a chave de lançamento no momento exato.

Em outro momento de aula prática pode-se ver na entrada da porta de uma sala a seguinte placa com a frase “mantido com orgulho pelos técnicos”. Nesta aula o público é apresentado ao momento em que o instrutor mostra como corretamente colocar o cinto de segurança na poltrona no interior de uma das salas de simulação para lançamento de mísseis. Apesar da possível curiosidade que possa ser levantada pelo espectador sobre o porquê da necessidade de cintos de segurança no interior de uma sala no subsolo, tal procedimento não é explicado para além de sua operação de como corretamente colocar e soltar o mecanismo. Logo a seguir o instrutor discorre para a dupla que compõe esta equipe – as equipes para

²⁰⁴ Weber, Max, op. cit. p. 15.

²⁰⁵ Weber, Max, op. cit. p. 15.

²⁰⁶ Weber, Max, op. cit. p. 20.

lançamento de mísseis são sempre compostas de dois membros, ele explica – sobre como corretamente ler o relógio que está na parede. Este relógio não difere em muito de qualquer relógio de parede comum, com a exceção de que apresenta números em todas suas marcações de hora, além de marcar todas as 24 horas e não apenas 12. Ainda assim, o instrutor sente que é necessário mudar os ponteiros e perguntar a ambos qual a hora marcada, de forma a testar a capacidade de ambos para corretamente ler um relógio.

Os exercícios neste ambiente não se limitam a um ensinamento técnico sobre a correta operacionalidade deste complexo equipamento, como se vê em uma cena de simulação de uma situação de risco à segurança da base. Pela forma como a aluna se comporta, este momento parece ser um exercício que valerá notas na contagem final de pontos para a aprovação no curso de treinamento. Uma aluna está no interior de uma das salas de lançamento quando o telefone toca ao que uma voz diz que uma bomba foi colocada em um dos sítios de lançamento. Ela então lhe pergunta em qual sítio, ao qual a voz na linha responde: B09. A recruta pergunta “por que você colocaria uma bomba no B09?” A voz do outro lado da linha então responde: “me chame de um contemporâneo guerreiro pela liberdade”. A maneira pela qual a aluna segue a conversa, sempre buscando conseguir mais informações sobre o suposto terrorista, quase como se estivesse seguindo um roteiro de instruções, indica que ela sabe que está sendo testada e tenta agir de acordo com aquilo que lhe é demandada. Em um momento particularmente significativo nesse sentido, a voz diz que precisa desligar, pois sabem que estão tentando rastreá-lo. A recruta então segura o telefone nas mãos, sem desligá-lo no gancho e fala em voz alta, como se estivesse se dirigindo a alguém presente na sala “ele desligou, eu não estou desligando o telefone.” Logo após este momento, no entanto, a cena imediatamente corta e não se vê a continuidade do treinamento ou se ela é bem sucedida em desarmar essa suposta bomba em sua prova.

Momentos como esses reforçam a ideia de que, mesmo por trás de um racional sistema militar responsável por um procedimento tão grandioso e complexo como o lançamento de mísseis nucleares, indivíduos precisam ser lentamente treinados para operá-los. Mais relevante ainda está no fato de Wiseman frequentemente mostrar os alunos tendo dificuldades com o equipamento, se confundindo com qual botão devem apertar ou sendo ensinados procedimentos tão básicos e aparentemente simples tal como ler as horas em um relógio de parede. Com isso, não apenas passa-se a impressão de que seres humanos são responsáveis por um procedimento que poderia parecer tão despersonalizado e distante do

espectador, mas também de que esses indivíduos não necessariamente dominam este mecanismo. Em suma, passa-se a impressão da possibilidade de falha humana.

A falha humana será também tema em algumas das próprias aulas durante o treinamento de quatorze semanas. Um momento de sala de aula nesse sentido será quando um instrutor discorre para um conjunto de alunos sobre aquilo que ele chama pela sigla de *PRP*. Medidas de segurança irão compor, ao menos parcialmente, o assunto em quase todas as aulas e esta não é exceção. Neste caso específico, o instrutor explica que uma máquina pode ter uma série de medidas de segurança que impeçam acidentes, tais como os códigos necessários para o lançamento de mísseis. Mas, ele continua, haveria ainda a questão do *PRP*. A sigla, ele explica, se refere ao *personnel reliability program* (programa de confiabilidade pessoal). O instrutor continua ao dizer que a mecânica do sistema pode ser programada para que a máquina impeça um ser humano de violar medidas de segurança, mas haveria ainda o problema da confiabilidade das próprias pessoas responsáveis pelos aparelhos. O *PRP* serve então para assegurar que todos trabalhando com armas nucleares são confiáveis e que se pode trabalhar junto a elas sem risco. O *PRP*, o instrutor explica, é o que impede, por exemplo, que se vá até a farmácia e compre xarope medicinal, pois isto causaria sonolência e não seria permitido quando em função de vigia, violando assim as regras de segurança. Deve-se estar constantemente em controle, diz o instrutor como forma de reforçar sua ideia.

Em certos momentos, a discussão da Guerra Fria para o nível do cotidiano institucional beira a dimensões incrivelmente mundanas. Chega-se a um ponto em que se vê uma reunião entre oficiais no qual o coronel Ryan discute sobre o problema do lixo e alimentos que estão sendo deixados nas salas de lançamento dos mísseis – os *MPTs*, *Missile Procedure Trainer*. Maços de cigarro vazio, latas de refrigerantes bem como metade de uma barra chocolate são alguns dos exemplos específicos oferecidos pelo coronel. O coronel diz que não gostaria de ter que proibir o consumo de bebidas e alimentos no interior dos *MPTs*, ainda mais quando um treinamento pode chegar a demorar até seis horas. O interessante nesta cena está no que resume um dos pontos centrais do filme: a ideia de que por trás desse vasto sistema tecnológico estão pessoas que precisam lidar com problemas mundanos diários. Sejam eles o perigo de fraternização no ambiente de trabalho ou a sujeira deixada nas salas de lançamento de mísseis nucleares, tais assuntos podem soar curiosos – ou até absurdos – em se tratando de um local capaz de causar a destruição mundial. Ainda assim, tais dilemas no ambiente do trabalho – e Wiseman constrói o ambiente militar para lançamento de mísseis

nucleares *enquanto* um ambiente de trabalho – demandam soluções burocráticas e muitas vezes maçantes, como tais reuniões frequentemente demonstram.

Missile é um filme peculiar na filmografia de Wiseman. Por um lado ele é significativo de uma nova fase na carreira do diretor que, a partir do fim dos anos 80 seguirá uma tendência a filmes cada vez mais naturalistas, voltados para o cotidiano das relações institucionais e radicalizando sua exploração de tempos mortos. A dimensão de reforma social e documentários políticos – tais como *Titicut Follies*, *High School*. *Basic Training* – dá lugar a exploração de micro relações nas vidas dos membros que compõem diferentes instituições públicas. *Near Death*, lançado dois anos depois de *Missile*, apresentará muitas semelhanças com este filme aqui analisado. Embora o hospital de *Near Death* seja uma instituição radicalmente distinta da Base Aérea de Vandenberg, ela compartilha com esta o ímpeto pelo gerenciamento burocrático e racional. Além disso, em ambos os filmes, Wiseman se utiliza de cenas de bastidores, em especial das reuniões entre membros importantes da instituição, como forma de demonstrar ao público algumas das visões de mundo que perpassam cada um destes locais. Seja no gerenciamento da morte em pacientes terminais ou nas frias discussões sobre lançamento de mísseis nucleares, cada uma dessas instituições precisa encontrar procedimentos racionais próprios para seus fins específicos.

Capítulo 3 – Lazer

3.1 – *Zoo* (1993)

A primeira imagem que o espectador vê em *Zoo* (1993) será o título. Escrito sob um fundo preto, a palavra *Zoo* é acompanhada de sons ao fundo de diversos animais. Logo nas primeiras cenas do filme já se podem perceber algumas diferenças em relação aos outros anteriormente analisados. A primeira delas é que *Zoo* é filmado em cor. O abandono do preto e branco por Wiseman acontece a partir de 1983, com *The Store*, seu primeiro filme a ser filmado em cor. A partir desta data, todos os filmes de Wiseman serão coloridos, com exceção de *Racetrack*, de 1985 – no caso deste, no entanto, ele foi filmado durante o ano de 1981, o que possivelmente explicaria esta particularidade. Desta forma, não se pode dizer que o uso de cor é uma escolha estética específica de *Zoo*, ainda que esta característica carregue implicações que serão discutidas mais adiante. Outra diferença é que a cena logo após o título não será nem uma filmagem panorâmica da instituição em que estamos (como em *Hospital*), nem da cidade (como ocorre em *Near Death*). A segunda imagem que o espectador vê será um *close* de um leão deitado na grama. Os sons indistintos de diversos animais ao fundo continuam após o título e acompanham a filmagem do leão. Essa espécie de trilha cumpre um papel importante aqui: ambienta-nos no local e, junto com o título do filme, reforçam a ideia de que estamos em um zoológico. Após a tomada inicial do leão, veremos uma zebra, um hipopótamo e seguiremos assim a visualizar algumas das espécies que compõem o zoológico. O mais importante a ser comentado dessa abertura é como todos esses animais mostrados estão soltos e não enjaulados. Caso Wiseman tivesse optado por iniciar o filme mostrando apenas animais enjaulados (e animais enjaulados será um tema posterior do filme) a percepção inicial do espectador em relação ao zoológico poderia ser outra. Esses animais soltos, quase sempre deitados ou em momentos de aparente descanso, bem como a inclusão do som ambiente de animais, passam uma primeira impressão de tranquilidade. Esta primeira impressão, no entanto, não permanecerá durante todo o filme. Esse momento pode ser comparado à filmagem do lago em Boston, no início de *Near Death*, cuja primeira impressão de tranquilidade será rapidamente contradita pelo desenvolvimento do que ocorrerá no interior daquele hospital.

Após as primeiras cenas com essas imagens de alguns animais – que não leva mais do que um minuto – veremos os primeiros seres humanos do filme. Um homem com uma pequena menina no colo observa os animais, apontando para frente, como a dizer para sua filha: “olhe”. A próxima cena indica qual seria o objeto deste olhar, um tigre branco que, deitado na grama, ruge discretamente, que mais parece um bocejo, reforçando assim o bucolismo desses primeiros momentos.

Outra diferença que este filme terá em relação aos outros analisados até aqui está na quantidade de falas. *Zoo* tem pouquíssimos diálogos e as imagens acabam sendo muito mais primordiais para o argumento do que, por exemplo, no caso de *Near Death* onde os diálogos praticamente não cessam durante suas seis horas. Não haverá ainda em *Zoo* momentos nos quais a própria instituição é problematizada devido às conversas dos funcionários. Não há ainda falas que desqualifiquem o sujeito que fala, e, conseqüentemente, toda a instituição – como frequentemente ocorre em *Titicut Follies*. Essas estratégias narrativas, uma vez ausentes, forçam o espectador a contribuir com suas próprias opiniões, valores e julgamentos de forma a preencher a narrativa discursiva. Isto não significa, no entanto, que *Zoo* não construa uma visão e um julgamento sobre a instituição zoológico, mas que o faz mediante meios muito mais sutis e de forma muito mais ambígua que nos filmes anteriores, como buscaremos mostrar a seguir.

Após as primeiras cenas bucólicas iniciais haverá uma diferença significativa nas imagens logo a seguir, na qual é possível ver um show ao ar livre apresentado por uma treinadora e três elefantes. Uma imagem antecede o show, na qual podemos ler numa placa “*Miami Metro Zoo Big Show*” e, com isso, sabemos em qual cidade e em qual zoológico estamos. A primeira impressão que poderíamos ter é que *shows* como esse formam grande parte das atrações do zoológico, ainda que nenhuma outra atração semelhante a esta seja mostrada no decorrer do filme. O que se vê aqui são três elefantes realizando diversos truques a pedido da treinadora, tais como subir em um banquinho e se apoiar com apenas uma pata. O público do show não é grande, e pode-se ver aproximadamente 60 pessoas num momento em que a câmera mostra uma arquibancada parcialmente vazia. Os espectadores são relativamente diversificados, contendo famílias, crianças e adolescentes ou ainda um senhor que fotografa o evento.

Após o show dos elefantes, a câmera passa para uma das calçadas do zoológico, onde podemos ver quiosques ao fundo da cena, em um dia ensolarado. Com isso somos lentamente

ambientados nas atrações que o zoológico oferece ao seu público, tal como uma área em que crianças podem brincar e interagir com diversos filhotes de diferentes espécies animais. As crianças serão um dos principais grupos dentro do filme, que as mostrará diversas vezes constituindo uma larga fração do público no zoológico.

Estas primeiras cenas, portanto, ambientam este local, suas atrações e seu público. O clima do filme é bastante tranquilo até aqui, especialmente se comparado com os filmes anteriormente tratados. Flamingos rosa num lago, crianças passeando de dromedário e adultos fotografando animais, são alguns dos momentos mostrados nestas cenas iniciais que reforçam o tom de tranquilidade do zoológico.

É importante apontar aqui os vários momentos iniciais do filme reservados para mostrar pessoas olhando, filmando e fotografando animais. Os primeiros dez minutos são quase inteiros reservados para momentos como esses, demonstrando assim o principal fascínio e interesse que o zoológico exerce em seu público: olhar para animais. Este ato – olhar animais – para qual toda uma estrutura institucional existe, foi trabalhado por John Berger²⁰⁷ e pode ser útil retomar seu argumento aqui. De acordo com o autor, desde o século XIX, iniciou-se um processo de transformação na relação entre ser humano e animal e, com isso, a tradição que antes mediava esta relação foi quebrada. Antes dessa quebra os animais constituíam o primeiro círculo daquilo que rodeava o ser humano e eles estavam juntos com os humanos, no centro do universo, ainda que essa centralidade fosse econômica e produtiva: seres humanos dependiam dos animais para transporte, trabalho e comida. Mas supor que os animais entraram na imaginação humana apenas pelos seus fins práticos – tais como carne ou couro – seria projetar uma atitude moderna para tempos passados. Animais teriam adentrado na imaginação enquanto mensageiros ou promessas. O animal continha funções mágicas e podia ainda, simultaneamente, ser domesticável e servir funções alimentares.

O autor continua seu argumento discutindo as semelhanças e diferenças entre homens e animais. Animais nascem, são capazes de sentir e são mortais e nesses aspectos eles lembram o ser humano. Em sua anatomia superficial, hábitos e capacidades físicas, eles diferem. São ao mesmo tempo semelhantes e diferentes. Mas, é justamente pelas importantes distinções existentes que a vida de um animal nunca podia ser confundida com a de um ser humano. O autor realça ainda a importância do animal enquanto metáfora no simbolismo humano. Oito dos doze signos do zodíaco são animais. Entre os gregos, o símbolo para cada

²⁰⁷ Berger, John. *About Looking*. Nova Iorque: First Vintage International Editions, 1991.

uma das doze horas do dia era um animal (primeiro um gato, por último um jacaré). Os hindus visualizavam o mundo sendo carregado nas costas de um elefante e o elefante numa tartaruga. Os exemplos são inúmeros e em todo lugar podemos ver animais sendo usados como explicações, ou, mais precisamente, emprestando seu nome ou personalidade para uma qualidade. Se o que distinguia o ser humano do animal era a capacidade humana para o pensamento simbólico, os primeiros símbolos humanos vieram justamente dos animais. O que distinguia o ser humano do animal nasceu justamente através de sua relação mútua.

A quebra teórica decisiva teria vindo com Descartes. Continuando o argumento de Berger, teria sido Descartes o responsável por internalizar no próprio homem o dualismo que antes era implícito na relação com os animais. Ao dividir corpo e alma, o corpo ficou sujeito às leis da física e da mecânica, e, como animais não possuíam alma, ficaram reduzidos ao modelo de uma máquina. As consequências desta visão, no entanto, ocorreram de forma lenta e gradual até culminar nos dias atuais. Com a revolução industrial e o crescimento das cidades os animais tornaram-se cada vez mais raros – seja pela destruição de seus habitat, seja pela sua gradual substituição por máquinas. Além disso, a exploração comercial de certas espécies levou-as a beira da extinção e a vida selvagem ficou cada vez mais confinada a parques e reservas.

Há, no entanto, uma forma em que eles se mantiveram na vida dos seres humanos: enquanto animais de estimação. No passado, continua o autor, famílias mantinham animais em casa por alguma finalidade útil: cães de guarda, cães de caça ou gatos para caçar ratos. A prática de manter animais, independente de sua utilidade, é uma inovação moderna e, na escala social em que existe hoje, inédita. Faz parte de um processo universal de um retiro para a pequena unidade familiar, decorada com momentos do mundo exterior, uma característica fundamental nas sociedades modernas de consumo. O animal de estimação é privado de espaço, terra e de outros animais. Ele é ainda castrado ou isolado sexualmente, extremamente limitado em seu exercício físico e alimentado com comida industrializada. O animal de estimação ainda conseguiu manter uma das características da antiga relação entre homem e animal: o humano pode agir com seu animal de estimação de forma que não agiria com qualquer outro ser humano. Mas a autonomia e o paralelismo da vida se perderam, o dono torna-se aquela pessoa diferente *apenas* com seu animal de estimação e o animal torna-se dependente de seu dono para toda e qualquer necessidade física.

A marginalização cultural dos animais não se restringe apenas à sua marginalização física, no entanto. O animal enquanto presença no imaginário e simbologia humana não conseguiu ser tão facilmente dispersado. A linguagem lembra-se deles. Dessa forma, acabam por serem cooptados em outras categorias: na família e no espetáculo.

A cooptação deles na família é semelhante ao processo ocorrido com os animais de estimação com a diferença de que, neste caso extremo, não há mais necessidades físicas ou limitações. De acordo com Berger, o enorme volume de livros com imagens de animais é um exemplo, tal como as imagens da Disney, uma dimensão radical deste processo. Já os animais transformados em espetáculo desapareceram de outra forma. Nesta dimensão, a câmera se fixa num domínio que, embora visível para a lente, nunca será adentrado pelo espectador. As razões para isto ocorreriam em duas frentes, segundo Berger: técnica e ideológica. Tecnicamente, os meios de captura de imagem se aperfeiçoaram para conseguirem imagens cada vez mais escondidas, passando assim a impressão de estarmos adentrando um terreno invisível do mundo dos animais. A ideologia que a acompanha – e é esse o momento do argumento de Berger que mais interessa para esta análise – é que animais estão sempre sendo observados. O fato de que eles podem nos observar perdeu toda a importância. Eles tornam-se objetos de nosso conhecimento. O que sabemos sobre eles torna-se um indicativo do nosso poder, que cada vez mais nos separa deles. Quanto mais sabemos, mais distantes estamos.

O zoológico é uma peça importante e resultado desse processo do desaparecimento dos animais na vida cotidiana. O zoológico, local no qual pessoas adentram para ver animais é, segundo o autor, um monumento da impossibilidade de tal encontro. Torna-se um epitáfio de uma relação. Quando eles foram construídos – o zoológico de Londres em 1828, o de Berlin em 1844 e o *Jardin des Plantes* de Paris em 1793 – traziam um considerável prestígio às cidades. Zoológicos públicos eram símbolos do poder colonial e, a captura de animais, uma representação da conquista de terras distantes e exóticas. No entanto, o zoológico – por mais atrelado à lógica imperialista que estivesse – necessitava ainda de uma função cívica independente. O caminho que tomou foi o de ser uma espécie de museu, cuja finalidade se justificava na aquisição de conhecimento. Sendo assim, torna-se então possível no zoológico moderno estudar a vida natural dos animais, mesmo que em condições tão artificiais. Enquanto isso, milhões visitam os zoológicos todo ano para observarem animais.

A maior parte do público do zoológico é composta por crianças. Crianças no mundo industrializado são cercadas por imagens de animais: brinquedos, desenhos, e decorações de

todas as formas. Nenhuma outra imagem direcionada a elas chega perto de competir. Ainda que brinquedos de animais não seja uma novidade histórica, há diferenças na concepção moderna destes itens. Em primeiro lugar, antigamente apenas uma pequena parte destes brinquedos apresentavam imagens de animais enquanto atrativos. Em segundo, tais brinquedos não almejavam realismo: um pedaço de pau com uma cabeça rudimentar era o suficiente para a criança brincar de cavalgar um cavalo. Uma elaborada “reprodução” de um cavalo, pintado realisticamente, com couro e pelos verdadeiros e um movimento que se parecia com o galopar de um cavalo foi uma invenção do século XIX. Esta nova demanda por verossimilhança em brinquedos de animais fez ver uma transformação nos métodos de manufatura e assim nascem, por exemplo, os primeiros animais empalhados. O mesmo período viu ainda surgir os animais de pelúcia. A manufatura realista de brinquedos à imagem e semelhança de animais coincide justamente com o estabelecimento de zoológicos públicos.

Berger continua, ao dizer que a visita ao zoológico é geralmente uma ocasião muito mais sentimental que uma ida à feira ou a um jogo de futebol. No zoológico, as crianças podem ver os originais de suas “reproduções” e os adultos podem esperar reencontrar aquela inocência do mundo animal reproduzido, lembrando assim de suas infâncias. No entanto, os animais raramente correspondem às memórias dos adultos enquanto que para as crianças, aparecem, na maioria das vezes, letárgicos e sem graça. Exemplo disso são as falas frequentes de crianças no zoológico: “onde está ele? Por que ele não mexe? Ele está morto?” Logo, a questão que muitos se perguntam ao frequentar um zoológico é “por que estes animais são menos do que eu esperava?”.

Um zoológico é um local onde várias espécies e variedades de animais são agrupadas para que possam ser observadas e estudadas. Visitantes vão ao zoológico para olhar animais. Passam de gaiola em gaiola, não muito diferente de um frequentador de um museu que passa de quadro em quadro. No entanto, como diz Berger, no zoológico esta visão está sempre equivocada, tal como uma imagem fora de foco. Não importa como você olhe para estes animais, mesmo se ele estiver rente à grade, com menos de um metro de distância e olhando em direção ao público, você está olhando para algo que foi totalmente marginalizado. Dentro destes limites os animais estão livres, mas tantos eles quantos os espectadores reconhecem seu confinamento. A decoração serve então para criar uma ilusão, às vezes indo a ponto de recriar artificialmente itens do habitat natural daquele animal – galhos para macacos, pedras artificiais para ursos, pedregulhos e água rasa para crocodilos. Estes lembretes decorativos

têm duas funções distintas: para o espectador são como suportes teatrais; para o animal constituem o mínimo essencial no qual conseguem fisicamente existir.

Estes animais, isolados um dos outros e sem interação entre as espécies, tornaram-se completamente dependentes de seus protetores humanos, que no filme será tematizado nos momentos de alimentação, limpeza e até na caça dos cães selvagens que ameaçam a vida dos cervos no zoológico. Consequentemente, as respostas dos animais também mudaram. O que antes era algo central ao seu interesse cotidiano tornou-se uma espera passiva por uma série de intervenções externas arbitrárias. Os eventos ao seu redor tornaram-se tão ilusórios quanto os artifícios teatrais de suas jaulas. O zoológico pode apenas desapontar e frustrar. A finalidade pública de um zoológico é poder oferecer ao seu público a oportunidade de olhar animais. No entanto, em nenhum lugar do zoológico pode-se ver o olhar de um animal. No máximo seu olhar é um relance; olham para o lado, cegamente para frente, de forma mecânica. Os animais, segundo Berger, foram imunizados do encontro, pois nada mais pode ocupar um lugar central em sua atenção.

Zoológicos, animais de brinquedos realistas e a difusão comercial de imagens de animais começaram justamente no momento em que animais foram retirados da vida cotidiana. O zoológico é o monumento de seu desaparecimento. No filme do Wiseman haverá ainda um curioso encontro destes dois momentos, quando uma grande tenda montada para o público do zoológico expõe reproduções em plástico de diversos animais.

Todos os locais de marginalização forçada – guetos, favelas, prisões, hospícios, campos de concentração – têm algo em comum com zoológicos. E, neste ponto, ainda que à primeira vista *Zoo* pareça tratar de um assunto e de uma instituição completamente diferente daquelas dos filmes anteriores, temos aqui uma interessante semelhança com a instituição total do presídio psiquiátrico *Bridgewater* em *Titicut Follies*: ambos locais de marginalização forçada. Há a diferença, no entanto, de que, se em *Titicut Follies* temos expressada a relação entre sociedade e criminosos psiquiátricos, em *Zoo* há uma relação mais ampla entre seres humanos e natureza. Um local marginaliza aqueles considerados doentes e criminosos perante a sociedade, enquanto que outro marginaliza a natureza da vida humana.

Em se tratando da divisão espacial, os locais mostrados em *Zoo* podem ser divididos em dois segmentos. Um deles é o local do público, tal como estes momentos iniciais, em que vemos aquilo que o público pode vivenciar ao visitar o zoológico: os animais, os *shows* e as atrações. O outro momento será aquele reservado apenas aos funcionários do zoológico. Após

os dez minutos iniciais a primeira imagem de um destes locais será mostrada. Uma funcionária do zoológico esguicha água de uma mangueira dentro da jaula dos chimpanzés. Durante toda esta tarefa a funcionária “conversa” com eles, seja imitando o som que eles emitem, seja por frases em linguagem humana. Isto será uma característica realçada por Wiseman em diversos outros momentos do filme: a forma como os funcionários dialogam e conversam com os animais com grande naturalidade. Estes são os primeiros animais enjaulados que veremos no filme, enjaulamento este que é reforçado pelo uso de filmagens em *close* nas grades das jaulas com os chimpanzés ao fundo.

Este local escondido – os bastidores do funcionamento de uma instituição – pode ser mais facilmente compreendido ao compararmos com as outras instituições tratadas até aqui pelos filmes do diretor. Nos filmes anteriormente analisados não vimos nenhuma instituição em que visitas do público são permitidas, muito menos para fins de lazer. Nestes dois filmes tratados neste capítulo, estas instituições terão sempre dois lados: por um lado, o público, composto por pessoas que visitam pelo lazer daquela instituição e, por outro, o funcionamento dos bastidores, o lado “secreto” que a câmera de Wiseman irá mostrar.

Após este breve momento do funcionamento dos bastidores em que se vê a limpeza da jaula dos chimpanzés, volta-se ao espaço público. Um gorila corre pela grama em sua área cercada, fazendo um gesto típico: bater suas mãos contra o peito. Um corte mostra um homem no meio da plateia imitando o gesto do gorila, enquanto outros visitantes se divertem com a imitação.

Neste momento tem-se outra informação sobre o que o zoológico oferece para seu público. Além dos visitantes poderem olhar animais, são também educados sobre eles. Uma mulher explica a dois idosos sobre como chimpanzés – e não gorilas – são mais semelhantes aos humanos. A funcionária menciona ainda o famoso caso do gorila Koko²⁰⁸, que na Califórnia teria aprendido a linguagem de sinais ensinada por Francine Patterson, que estuda o animal há dezesseis anos. Há um significativo momento logo após a explicação da funcionária para o casal de idosos. Uma criança – que carrega em suas mãos vários cartões com fotos de animais – se aproxima dela e pergunta se ela teria mais cartões. A funcionária tira do seu bolso um maço destes cartões e entrega ao menino um contendo a foto de um leão. O menino, com um sorriso no rosto, sai caminhando e se esquece de agradecê-la. O pai dele o

²⁰⁸ Koko já foi inclusive assunto de outros documentários, como por exemplo, *Koko, Le Gorille Qui Parle* (1978), do diretor francês Barbet Schroeder.

repreende e pergunta “e o que você diz?”. O menino então, visivelmente contente com seu cartão inédito em sua coleção, animadamente agradece a funcionária do zoológico. Este momento reforça mais uma vez a relação desenvolvida por Berger entre os animais no zoológico e as imagens de animais, bem como o fascínio que tais imagens exercem em crianças. Não satisfeito apenas em ver os animais, o menino quer aqueles cartões que contêm as imagens destes mesmos animais, demanda esta que o zoológico reconhece e prontamente supre.

Esta complexa relação presente entre preservação da natureza e forma de consumo de lazer presente no zoológico remete-nos também a Marcuse que em seu livro, *One Dimensional Man*, discutiu a questão do consumismo nas sociedades contemporâneas. De acordo com o autor a capacidade para transformar tudo em comodidades teria levado a um pensamento unidimensional nas sociedades contemporâneas. O progresso tecnológico, fortemente atrelado ao consumismo, teria levado a uma configuração na qual a mudança social pode ser contida em seu interior e, mais importante, transformada em bem de consumo. A parte do argumento que mais interessa para os fins deste texto, no entanto, refere-se aos momentos em que Marcuse pensa a natureza neste registro. Marcuse menciona uma experiência pessoal em seu livro, de estar passeando num parque e perceber – ao ser confrontado com os limites físicos do parque: as ruas, *outdoors*, postos de gasolina – o caráter de reserva desta ambiente²⁰⁹. Um espaço que está sendo preservado, tal como uma espécie em extinção. O cartão do menino nesta cena em *Zoo* nos remete a esses dois momentos do texto de Marcuse. A natureza enquanto comodidade e objeto de consumo bem como uma natureza sendo preservada artificialmente neste espaço do zoológico.

No que se refere aos conflitos presentes em *Zoo*, logo aos vinte minutos iniciais teremos o primeiro desafio dramático do filme. Um homem em um *walkie-talkie* fala para algum outro funcionário: “temos um problema”. Ele explica que a rinoceronte do zoológico entrou em trabalho de parto prematuro. O que segue a partir daí será uma longa, lenta e dramática cena do filme que terá enquanto assunto central o trabalho de parto desse animal. Câmeras e máquinas fotográficas são instaladas à distância, e funcionários do zoológico observam o rinoceronte. As tomadas alternam entre *closes* do animal e filmagens dos funcionários. Sabemos que estão a uma distância razoável uma vez que funcionários usam

²⁰⁹ Marcuse, Herbert. *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1966, p. 226.

binóculos para observar a rinoceronte. Um *zoom* num caderno de anotações de uma das funcionárias realça o caráter de estudo desta observação, bem como a importância deste momento. No caderno podemos ver observações a respeito animal, detalhando ainda o horário em que em ocorreram, como, por exemplo, “16:13: levanta; 16:46: deita-se do lado esquerdo”. Há nesta imagem da caderneta um indicativo temporal exato, marcado pelo tempo do relógio, tornando a próxima cena significativa para que se tenha uma noção do quanto o parto está demorando. Vemos o dia anoitecer, algumas filmagens mostram o parque durante a noite, para então voltarmos ao rinoceronte, ainda em trabalho de parto. Ela está deitada no chão, contorcendo-se e é possível ver outra vez alguns funcionários observando-a por binóculos e máquinas fotográficas com lentes teleobjetivas para longa distância.

Finalmente, em um momento, vemos o filhote começar a nascer. Os únicos sons de fundo durante todo este período são os grunhidos do animal e o som de insetos e grilos na noite. A cena escura e mal iluminada – provavelmente devido ao fato de Wiseman não poder se aproximar do animal para iluminá-lo – aumenta a tensão do momento. A tensão no ambiente, a ausência de qualquer conversa ou fala explicativa, o ambiente mal iluminado e a demora na finalização do parto indica que algo está errado ou, ao menos, que alguma grande dificuldade está ocorrendo. Esta impressão é confirmada a seguir. O filhote não está respirando e a mãe se aproxima dele, cutucando-o com o focinho. Um *zoom* no rosto de um funcionário o mostra claramente preocupado. A cena é inicialmente confusa, com pouquíssima iluminação e funcionários se aglomerando ao redor do filhote fazendo, o que parece ser, à primeira vista, uma massagem cardíaca, o que é confirmado quando uma luz de repente se acende na câmera e ilumina num foco central forte a cena.

Este momento merece uma atenção maior. O pouco preparo e acertos técnicos precários (posicionamento da câmera, ajuste do tripé, iluminação) passam uma sensação de “veracidade”, fundamental para o reforço do realismo no filme. Esta sensação é importante para o cinema de Wiseman, que se constrói fortemente na impressão de que “as coisas assim aconteceram”, estando o cineasta presente lá ou não. A precariedade técnica na constituição estética deste momento reforça a ilusão de que houve pouca construção ou manipulação discursiva por parte do diretor. Este momento não é o único no filme, mas escolhemos detalhá-lo aqui devido ao seu tom jornalístico e emergencial, que bem resume e realça esta construção “realista” do cinema observacional. Como nos diz Bill Nichols, ao analisar o cinema observacional, a falta de controle do cineasta sobre os eventos que ocorrem frente à

câmera é importante para o efeito psicológico no público de que estamos vendo uma não intervenção do cineasta²¹⁰.

Esta “imprecisão” técnica na filmagem de um momento emergencial serve ao espectador enquanto um atestado de veracidade de que Wiseman esteve lá. A cena sugere ao público: não houve tempo de melhorar estas imperfeições técnicas, este momento precisa ser mostrado agora ou se perderá. Isto é parte da razão pela qual Nichols afirma que o tempo verbal do cinema observacional – e os filmes de Wiseman não são exceção – é o presente²¹¹. Este realismo do presente do documentário é diferente daquele da ficção em seu efeito psicológico no público. Na ficção tal efeito pode ser facilmente recriado, algo frequentemente feito devido a seu poder de realismo – em especial no filme de terror, gênero no qual tem sido cada vez mais frequente seu uso²¹² – que suspende momentaneamente a ilusão do cinema. No documentário é um atestado fortíssimo de veracidade ao “suspender” a construção discursiva e nos situar num momento preciso no tempo e no espaço do mundo histórico. Elizabeth Cowie argumenta que parte deste efeito ocorre devido à identificação do espectador com a câmera, algo particularmente forte no caso do cinema observacional. Como afirma Cowie “no documentário uma peça chave para tal identificação tem sido a câmera ‘excursionista’, que dá ao espectador a sensação de ser um observador, de ‘ver por si mesmo’, e daí o termo documentário direto ou observacional”²¹³.

Como afirma Nichols “na ficção, o realismo serve para fazer um mundo plausível parecer real; no documentário, o realismo serve para fazer um argumento sobre o mundo histórico ser mais convincente”²¹⁴. O realismo aqui presente promete um acesso direto às vidas e estados emocionais de indivíduos específicos. A lógica que entra em vigor é que este momento é “realmente” dramático. Torna-se mais fácil para o espectador ignorar a construção da dramaticidade em meio à impressão realista. Poderíamos imaginar, no entanto, que uma edição diferente criaria outro significado para a mesma situação. Se ao invés desta

²¹⁰ Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 38.

²¹¹ Nichols, Bill, op. cit. p. 38.

²¹² Ver por exemplo filmes como *Bruxa de Blair*, *Cloverfield*, *Atividade Paranormal* e [Rec], o último unindo ainda o estilo *vérité* do jornalismo com a utilização de uma protagonista jornalista, que ao fazer uma matéria sobre um dia na vida de bombeiros se encontra meio de um ataque de zumbis dentro de um condomínio. O primeiro filme de ficção ao se utilizar desta técnica foi *Canibal Holocausto*, em 1980, um filme italiano em que, numa estratégia muito semelhante que seria depois largamente imitada, filmagens de uma equipe são encontradas, e assistimos a um filme dentro do filme.

²¹³ Cowie, Elizabeth. *The Spectacle of Actuality*. In: RENOV, Michael; GAINES, Jane M (ed.). *Collecting Visible Evidence*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999, p. 29.

²¹⁴ Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 165.

cena escura com a luz que repentinamente se acende, intercalada com um *zoom* no rosto de um funcionário preocupado, tivéssemos apenas um veterinário em um escritório, explicando e narrando os acontecimentos bem como detalhando as causas médicas dos problemas no parto, teríamos um efeito completamente distinto no espectador.

Ao final da dramática cena, o filhote é então deitado no chão e, enquanto um funcionário faz massagem cardíaca, outra funcionária coloca sua mão abaixo na garganta do animal para puxar sua língua e então realizar respiração boca a boca. Este momento da merece um detalhamento maior, uma vez que a ação da funcionária é inusitada e pouco convincente. Ela faz a respiração uma vez apenas, de forma muito breve, e poderíamos ficar com a impressão que tal ação se deu muito mais pela câmera – para tentar demonstrar que estão fazendo tudo que é possível para salvar o animal – do que pela sua utilidade nesta situação. Em dado momento finalmente desistem, e a funcionária pergunta “era uma menina?”. A resposta é afirmativa. Indagam então se sua morte poderia ter sido causada por ela ter ficado tempo demais dentro do útero, ao que ela responde que seria provável, confirmando a impressão anterior de que o parto estava demorando demais.

Após este momento dramático no filme, vê-se uma imagem da lua cheia e, logo a seguir, o dia ensolarado, passando assim a impressão de que estamos no dia imediatamente posterior ao incidente do rinoceronte. Um funcionário assobiando anda em direção da jaula de guaxinins pergunta a eles “como estão hoje? Tudo bem?”. Veremos este mesmo funcionário, logo a seguir, dirigindo uma caminhonete e parando no local de moradia de alguns animais do zoológico – como, por exemplo, dos tamanduás – sempre conversando com eles e perguntando como eles estão. A impressão que temos é que isto faz parte de uma inspeção rotineira que ocorre todas as manhãs. Em um momento ele chega à moradia do rinoceronte do dia anterior, conversa com ela, pergunta como ela está e diz “você passou por um momento difícil não foi?” e busca confortá-la ao dizer: “está melhor? Quem sabe da próxima vez não é?”. O olhar indiferente do animal se dirige diretamente à câmera enquanto mastiga uma folha dada pelo funcionário.

Wiseman, ao apresentar ao espectador as instituições que compõem os assuntos de seus filmes, transmite opiniões sobre estes locais através das narrativas e pela sequência organizacional das imagens. Este discurso pode ocorrer com maior ou menor sutileza e ambiguidade. Em *Titicut Follies* esta opinião é mais evidente e há pouca probabilidade do espectador sair do filme com qualquer apreciação positiva da instituição ou de seus

funcionários. Em *Hospital* e *Near Death* o foco está menos numa construção valorativa da instituição e mais em seus funcionários. Se o ambiente hospitalar de *Hospital* é caótico, isso se dá por estarmos diante de uma *situação* caótica e não por culpa de seus funcionários. Os funcionários do local, em especial a equipe médica, são altamente valorizados pelo filme de Wiseman e, como se tentou demonstrar na análise anterior, construídos de forma heróica. As situações em *Near Death* são tristes e muitas vezes difíceis de assistir – em especial pelas seis horas de filme. No entanto, a instituição é largamente valorizada e seus funcionários mostrados não apenas como pessoas competentes, mas também enquanto reflexivos e analíticos de sua própria prática. No caso de *Zoo* a argumentação é muito mais ambígua. A próxima cena é importante para o sutil argumento do filme, sutileza esta que poderia fazer esta sequência de imagens passarem quase que despercebida. Na cena imediatamente posterior a ronda do funcionário de vistoria dos animais, será outra vez reforçada a dimensão dos animais estarem presos.

Nessa situação um funcionário lava um elefante com uma mangueira e filmagens em *zoom* são feitas nas correntes presas aos pés do animal, reforçando e explicitando o fato de ele estar preso (figura 23). No entanto, o filme é aqui construído para não julgar isso – ao menos explicitamente – e grande parte da interpretação desta cena vai depender da opinião prévia do espectador a respeito de manter um elefante num zoológico. É evidente que focalizar a câmera nas correntes, numa cena filmada com pouca iluminação, não passa uma impressão positiva do enjaulamento do elefante. Ao mesmo tempo, no entanto, encontra-se ausente aqui uma construção narrativa maior para que esta cena torne-se uma denúncia (tal como é uma denúncia quando Wiseman nos mostra os presos sendo verbalmente agredidos em *Titicut Follies*). Depois do banho, será possível ver três elefantes sendo conduzidos por uma funcionária (a mesma que antes coordenava o espetáculo no início do filme) até uma espécie de piscina onde serão esguichados com uma mangueira.

Figura 23 – o zoom nas correntes amarradas na pata do elefante reforça seu aprisionamento.

A cena seguinte a esta irá complexificar um pouco mais esta discussão. Pode-se ler em uma placa “quarentena, mantenha distância”. Vemos então um jacaré na beira de um lago artificial enquanto funcionários do zoológico tentam imobilizá-lo e prendê-lo. Os funcionários conversam sobre qual seria a melhor forma para realizar esta tarefa, quando um deles alerta para que tenham cuidado, pois “ela está muito deprimida”, como ele mesmo diz. O animal debate-se e fortemente resiste à sua captura, necessitando da força de dois funcionários para que seja imobilizado. Ela rasteja para dentro do lago e os funcionários tentam imobilizar sua boca, de forma a impedir sua mordida. Após o animal se debater várias vezes na água, finalmente conseguem imobilizá-lo para então arrastá-lo para dentro de um caixote, onde é finalmente preso. Uma curiosa técnica que usam para isto é jogar um pano em cima dos seus olhos para “cegá-la”, como um funcionário explica para o outro. Durante esta cena, no entanto, bem como num momento futuro onde veremos este mesmo animal outras vezes – quando ele será solto do caixote para outro lago – não será explicada ao espectador a *razão* por trás deste ato. Sendo assim, podemos até imaginar que aquilo está sendo feito pelo bem do jacaré – afinal, são funcionários treinados de um zoológico – mas, como não sabemos

exatamente o que há de errado com ela, ou sequer porque ela está “deprimida”, temos apenas as desagradáveis imagens do animal se debatendo e resistindo à captura.

De forma semelhante, após esta sequência, haverá a filmagem de um gorila sedado sendo transportado no interior de uma caçamba de uma caminhonete. O destino, em breve se descobre, será um galpão no qual é possível ver diversas pessoas, duas delas carregando câmeras de filmagem, indicando ser este um momento importante para o zoológico e para o animal. Ele é então colocado numa maca improvisada no chão – composto por um colchão de casal – e vemos seus dentes sendo higienizados, estando o gorila sedado durante todo este período. A forma que Wiseman se utiliza para explicar ao espectador o que está acontecendo merece um detalhamento. Como o diretor evita o uso de qualquer narração, e, no caso deste filme, há poucas conversas entre os funcionários para explicar muitas das situações, um método alternativo é usado nesta cena – o que acaba ainda por revelar mais informações do que apenas o porquê do gorila estar sedado na maca. Vemos uma âncora de televisão e seu operador de câmera. A repórter profere sua fala algumas vezes – pelo que podemos supor – para várias tomadas para então editá-las no jornal. Sua fala é a seguir:

– por mais interessante que seja ver um gorila passar por um exame físico, os funcionários do zoológico querem fazer mais do que apenas despertar o interesse do público. Eles esperam que através da educação, esforços sejam feitos para salvar esta espécie quase extinta: o gorila da montanha.

Com esta fala temos duas informações importantes. Primeiro, entendemos que o exame é rotineiro: um exame físico geral no gorila. Esta informação é importante já que o espectador, numa primeira impressão, poderia achar que algo de grave está acontecendo, impressão esta plausível uma vez que já houve um momento de gravidade e tensão com o parto do rinoceronte no início. Em segundo lugar, sabemos que equipes de TV foram chamadas para cobrir o evento, na esperança de educar mais o público sobre esta espécie em extinção, bem como despertar curiosidade e interesse na instituição.

Câmeras filmando o gorila, assim como pessoas fotografando animais e, num outro momento, câmeras que filmam um tigre, serão alguns dos momentos do filme em que Wiseman tematiza a dimensão de seres humanos filmando animais. Desta forma, o filme de Wiseman “silenciosamente” e sutilmente tematiza o desejo e a demanda por imagens de animais ao mostrar que a captura de imagens destes animais também faz parte do cotidiano

do zoológico. Jonathan Burt comenta esta cena em seu livro *Animals in Film* e defende que ela reforça uma temática mais ampla presente no filme ao dizer:

A demonstração de animais sendo filmados é uma temática significativa que percorre o filme, exemplificado em um episódio em que diferentes equipes de filmagem filmam um gorila anestesiado tendo um check-up médico e dentário, ao mesmo tempo em que são filmados por Wiseman²¹⁵.

Na cena do gorila sedado há uma explicação e uma justificativa mais clara para o público que o vê nesta situação. Além disso, pelo gorila estar sedado, não se vê momentos em que ele resiste a sua captura. O mesmo não ocorre num outro momento em que quatro funcionárias tentam imobilizar um cão que fortemente resiste aos seus esforços. Nesta cena, duas funcionárias seguram suas patas enquanto uma terceira apoia seu joelho no corpo do animal para enfim conseguirem imobilizá-lo para que o injetem com um sedativo. O cachorro aparenta certa confusão até que enfim, deita-se no chão e dorme. O animal é então posicionado em cima de uma maca veterinária e tem parte de seu pelo raspado. Embora este seja um procedimento rotineiro em muitas cirurgias médicas, o espectador ainda não sabe nesse momento qual cirurgia seja. O cachorro é então levado para uma segunda maca, ainda desacordado, onde é então amarrado. As funcionárias lavam suas mãos para então começar o procedimento cirúrgico. Um bisturi é usado para cortar o animal, no que descobrimos agora ser uma cirurgia de castração. A cena é explícita e a retirada dos testículos detalhada pela câmera em *close*. Outra vez aqui temos um reforço da ideia de que, não havendo uma explicação maior para o espectador da razão por trás de tal procedimento, as cenas em que vemos o animal sendo subjugado, sedado e desmaiado podem assumir um tom de desconforto.

Outro breve, porém significativo, momento para trabalhar a noção de que há uma sutil – e ambígua – problematização da instituição do zoológico será quando se vê um espaço reservado para a moradia de um gorila. Algumas pessoas observam o animal, comentando, apontando e tirando fotos. Em um momento vemos o gorila por detrás de um vidro quando, de forma súbita e inesperada, violentamente avança, como se para atacar as pessoas do outro lado. Seu forte golpe bate no vidro, porém, devido à grossura do material que cumpre uma

²¹⁵ Burt, Jonathan. *Animals in film*. Londres: Ed. Reaktion Books, 2002, p. 52.

função de segurança, o máximo que consegue é um alto barulho. As pessoas do outro lado riem da tentativa frustrada do gorila enquanto um homem fala “você viu isso? Ele bateu direto no vidro!”. Esta cena demonstra o que Richard Brody²¹⁶ chama de a “frágil autoridade” da qual o espetáculo do zoológico depende. Momentos como esse reforçam a ideia de que a suposta harmonia ali presente não passa de uma frágil e conflituosa construção artificial. Cabe ainda apontar que, mais uma vez, um momento significativo na construção discursiva do filme é breve e não desenvolvido posteriormente; o que não o torna menos importante. A ação do animal demonstra que ele estava desconfortável com o aglomerado de pessoas ao seu redor, quando finalmente tenta avançar sobre elas. Seu ataque, no entanto, não pode ser concluído, e após contemplar por alguns instantes o vidro que o separa dos humanos, resignadamente desiste e volta para seu ambiente reservado.

Estas sequências, individualmente, provavelmente não teriam força o suficiente para induzir o espectador a uma opinião, se não negativa, ao menos um pouco mais reflexiva, em relação ao zoológico. É a combinação delas – além do fato de haver sempre pouca explicação sobre o porquê dos funcionários estarem agindo assim – em que se coloca uma sutil, e potencial, problematização da instituição por parte do espectador.

Para melhor compreendermos esta dimensão do filme podemos recorrer às noções de fachada e bastidores, tal como tratada por Erving Goffman. A fachada é o espaço de apresentação da instituição para seu público, ou, como diria Goffman, o local onde a instituição se representa. O bastidor é o espaço onde tal representação é criada, no qual “a impressão incentivada pela encenação é sabidamente contradita como coisa natural”²¹⁷. O bastidor é ainda o local onde “o ator pode confiantemente esperar que nenhum membro do público penetre”²¹⁸. Goffman cita diversos exemplos dos problemas e embaraços que podem ocorrer quando o local dos bastidores se apresenta ao público – tal como quando um apresentador de televisão age de forma inusitada por achar que não está sendo filmado – e o risco de descrédito que pode decorrer de tal situação²¹⁹. A linha que divide a região de fachada e o bastidor é fundamental na dinâmica institucional e cruzá-la significa perturbar a dinâmica da vida da instituição e, num caso extremo, poderia desacreditá-la em sua função. É por isso que haveria uma grande preocupação em controlar a informação e o acesso à

²¹⁶ Brody, Richard. Zoo. In: *The New Yorker*, Nova Iorque, 23 jul. 2007. Disponível via URL em: http://www.newyorker.com/arts/reviews/film/zoo_wiseman; acessado em 20/02/2010

²¹⁷ Goffman, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007, p. 106.

²¹⁸ Goffman, Erving, op. cit. p. 107.

²¹⁹ Goffman, Erving, op. cit. p. 112.

região de bastidores pela instituição. É nesse sentido que se propõe aqui discutir a forma pela qual *Zoo* problematiza a instituição e o local de origem do desconforto que o espectador poderia sentir ao presenciar várias das imagens no filme. Se compararmos com as situações de bastidores em *Near Death*, não há momentos de conflito com a fachada institucional, uma vez que a construção heróica dos médicos coloca-nos sempre em situações em que sua linguagem dos bastidores não desrespeita a conduta na região da fachada.

Em relação às semelhanças de *Zoo* com os filmes antes aqui analisados, há pelo menos um momento em que podemos lembrar-nos de *Near Death*. Este momento será a autópsia e dissecação do filhote de rinoceronte que nasceu morto durante o longo parto apresentado no início do filme. Uma cena mostra uma placa onde se lê “clínica animal”, quando a câmera corta para uma funcionária explicando a situação para alguém no telefone e de que a necropsia está para ser realizada. Ela continua, ao perguntar para a pessoa do outro lado da linha se ela gostaria de algum tecido do animal. Ela explica que a rinoceronte seria idosa e o parto demorou “muito tempo” e por isso o filhote não sobreviveu. Nisso vemos uma funcionária abrir uma geladeira, retirando o corpo do filhote de rinoceronte e colocando-o dentro de um carrinho de mão. A seguir pode-se ver seu corpo sendo transportado para um pátio. A cena corta para a bolsa amniótica estirada no chão de cimento e o corpo do animal é então posicionado ao lado, para que outro funcionário possa fotografar. Uma vez que isto é documentado, a membrana é jogada num incinerador. Uma funcionária então se aproxima do animal com uma faca, abrindo o seu corpo (figura 24). A cena é bastante explícita e o espectador pode ver todos os detalhes dos restos mortais do animal. Seu intestino encontra-se espalhado no chão do pátio enquanto pequenas amostras de seus órgãos são guardadas em potes por funcionários. Esta divisão do corpo em pedaços na autópsia lembra o momento em *Near Death* no qual um médico explica a causa da morte de um paciente, onde o espectador tem apenas as imagens dos restos mortais e os órgãos deste paciente espalhados numa mesa, imagens essas que não trazem semelhança alguma a um ser humano completo.

Continuando o processo, a cabeça do animal é então decepada, lavada com uma mangueira e colocada para secar ao sol enquanto outro funcionário a fotografa. Neste momento uma funcionária levanta as orelhas da cabeça do animal e rindo diz “não sei como posicioná-las!”. O tom jocoso de sua ação e de sua fala cria um tenso contraste com o parto do rinoceronte no início do filme. Enquanto que antes havia uma grande preocupação com o salvamento da vida do filhote, a atitude agora por parte da funcionária poderia passar uma impressão de desrespeito e desdém. Este será mais um dos momentos do filme que poderia

passar ao espectador ressalvas em relação à instituição, e que se relaciona outra vez com a dicotomia entre fachada e bastidor. No entanto, seguindo a tendência até aqui no filme, este momento é breve e não desenvolvido o suficiente para desacreditar ou deslegitimar a instituição. Não obstante, Wiseman escolheu manter este momento no qual a funcionária brinca com a cabeça do animal, havendo assim implicações na sua escolha em como construir esta instituição, bem como para a interpretação que o público terá dela. Por fim, ao final desta cena, a carcaça do filhote é então jogada no incinerador e uma funcionária termina de limpar o chão com uma mangueira.

Figura 24 – A autópsia do rinoceronte no chão do pátio

da instituição é mostrada de forma detalhada e explícita por Wiseman.

Outro momento significativo do bastidor da vida cotidiana do zoológico apresentado será a alimentação dos animais. O primeiro animal que se poderá ver sendo alimentado será o leão, quando uma funcionária passa por um complexo sistema de grades de segurança para alimentá-lo. Ela joga pedaços de carne crua no chão no meio do sistema de jaulas, fechando e trancando as portas da frente. Nisso uma porta é aberta por ela, via uma alavanca, do outro lado da jaula, protegendo-a assim dos leões. Um casal de leões adentra na jaula e após caminharem para dentro do complexo, as grades dos lados se fecham. Um *zoom* no rosto do

leão outra vez reforça para o espectador seu caráter de enjaulamento quando uma lente grande angular filme o leão por baixo, com as grades em primeiro plano (figura 25). O animal ainda rosna ferozmente para câmera, indicando estar incomodado com sua presença enquanto se alimenta.

Figura 25 – As grades em primeiro plano reforçam o enjaulamento do animal.

Pode-se ver a seguir um funcionário preparando uma grande quantidade de comida dentro de uma espaçosa cozinha industrial. O cozinheiro tira uma porção de bananas e ovos de uma sacola, sendo então misturados numa panela com diversos legumes. Ele ainda adiciona pedaços de carne na mistura e colheradas de um composto químico chamado *Nekton-S*, que os mais familiarizados reconhecerão como sendo um complexo vitamínico industrializado para aves criadas em cativeiro. Esta última informação, no entanto, não é fornecida pelo filme, podendo apenas ser compreendida caso o espectador já detenha informações sobre o composto em questão.

Continuando a temática da alimentação, veremos ainda, num curioso momento, uma funcionária retirar um coelho de uma caixa de papelão. Ela segura o animal pela pata, que se esforça para tentar escapar. A funcionária neste momento diz ao coelho “relaxe, relaxe”. Ela continua a falar com o animal, ao perguntar: “está pronto?”. Logo a seguir ela bate em sua cabeça com um pedaço de madeira e, em um desconfortável momento em que as patas do animal se debatem, ainda vivo, ela desfere mais dois golpes, até que o coelho é depositado em um balde. A câmera dá um *zoom* no balde, apenas pelo seu lado de fora, e conseguimos ouvir o animal se debatendo, ainda vivo, no que é possivelmente um dos momentos mais desconfortáveis do filme. O coelho – que já se encontra morto neste instante – é então transportado para o aquário de uma jiboia. A funcionária mexe no coelho a distância, ao mesmo tempo em que fala para a cobra “vamos lá, vamos!”, no que aparenta ser uma tentativa de despertar o interesse da cobra ao simular a impressão de que o coelho ainda está vivo. Ela continua por cutucar também a cobra com este instrumento, que finalmente toma conhecimento da situação e começa um lento processo de devorar o coelho por inteiro.

Frequentemente enjaulados, ou confinados a pequenas recriações de seus *habitat* originais, momentos como este realçam como os animais do zoológico estão não apenas privados da caça de seu próprio alimento como também completamente dependentes de seus criadores. Esta situação culmina na estranha cena onde os criadores precisam matar o próprio alimento da jiboia, função esta que a funcionária não parece realizar com muita segurança ou conforto. Com isso, temos uma curiosa cadeia de instituições que precisam funcionar: coelhos precisam ser criados em cativeiro, para então servir de alimento a uma jiboia em cativeiro para que, enfim, um público do zoológico possa então observá-la.

Animais morrendo será algo recorrente em *Zoo*. Há a morte do filhote de rinoceronte, logo no início do filme. Os dois outros momentos de morte animal no filme, no entanto, terão intervenção humana. Um destes será justamente o coelho sendo alimentado para a cobra. O outro momento é decorrente de uma situação que culminará no clímax do filme. Funcionários do zoológico chegam pela manhã na jaula de cervos. Eles estão mortos e ensanguentados no chão, pelo que parece ter sido, segundo a análise de um dos funcionários, um ataque de um cão. Uma funcionária comenta com outro que, caso queiram fazer um comunicado à imprensa, esta seria uma boa oportunidade educacional, já que esta situação seria resultado de pessoas que deixam seus cães soltos. Os funcionários continuam com uma análise da cena, analisando os rastros no chão, as marcas de dentes nos animais e vendo o tamanho do estrago. Um *zoom* da câmera revela imagens fortes, tal como as duas patas traseiras de um dos

animais em carne viva, com o osso aparecendo. Um dos funcionários comenta com outro de que há pelo menos três rastros no chão, um deles pertencendo a um cão de grande porte.

Com isso os funcionários organizam um grupo de caça aos cães, saindo em jipes em direção a um bosque, enquanto carregam espingardas e rifles de caça. Ouvimos tiros sendo disparados e um corte leva para uma filmagem de um cão morto no chão. Um funcionário o arrasta pelas patas até o lado dos jipes e caçoa de uma funcionária por ter confundido o cão macho com uma fêmea. O funcionário então continua por arrastar o corpo do animal e o arremessa na caçamba do jipe. Sem nenhum cuidado, e aparentando de raiva do animal, ele o chuta para ajeitá-lo no interior da caçamba. Na próxima cena já estamos no destino, de volta ao zoológico, e o corpo do cão é retirado da caçamba e arremessado no incinerador. O pouco cuidado e manejo com o corpo é outra vez evidente, e um descuidado arremesso é feito de tal forma que a cabeça do cão bate no lado da entrada do incinerador e ouve-se um alto barulho. O funcionário consegue manter o equilíbrio, no entanto, sem deixar o corpo cair no chão e o ajeita dentro do incinerador, que é então fechado e ligado.

Morte de animais frente às câmeras é um assunto que merece uma atenção maior. Akira Lippit²²⁰ ao escrever sobre um aviso recorrente em filmes ficcionais discorre sobre a seguinte frase: “nenhum animal foi ferido durante as filmagens deste filme”. Este aviso é colocado em filmes em que animais (incluindo peixes ou insetos) foram machucados ou mortos e é demandado pela *American Humane Association* (AHA) nos EUA. O objetivo deste aviso é assegurar ao público de que, apesar das imagens nas quais algum animal morre no interior do filme, aquilo foi uma ilusão, uma encenação, e que nenhuma violência “real” foi infligida para além do filme. Realismo cinematográfico, o aviso implica, não deve ser confundido com a própria realidade externa. O alerta assim divide a dimensão interior e exterior do filme, buscando distinguir e diferenciar esses dois mundos. Dentro do filme os animais são machucados, exteriormente, estão protegidos. O aviso busca assim reforçar as fronteiras entre realidade e ficção presentes em um filme, de que aquilo que lá vemos não necessariamente transborda para além dos limites da imagem na tela. E o fato que tal aviso tornou-se legalmente necessário evidencia a ansiedade e desconforto de que um mau trato animal poderia causar ao espectador.

²²⁰ Lippit, Akira Mizuta. The death of an animal. In: *Film Quarterly*. Vol. 56, Nº 1. Los Angeles: University of California Press, 2002, pp. 9-22.

Norbert Elias também analisou este desconforto frente à morte animal ao refletir sobre o consumo de carne nas sociedades modernas. Enquanto que na sociedade de corte o trincho da carne na mesa era uma honra especial, reservada ao anfitrião, tal prática foi gradualmente eliminada da etiqueta alimentar. Seu fim se deve a muitos fatores, tais como a redução do tamanho da unidade familiar – grandes pedaços de carne à mesa tornam-se um excesso para esta nova unidade de consumo –, bem como a gradual transferência da atividade do abate, produção e processamento de animais para especialistas e instituições voltadas para esta atividade. A família limita-se agora a uma unidade de consumo. No entanto, mais importante ainda é a tendência psicológica que acompanha este processo. Como diz o autor: “hoje causaria repugnância a muitas pessoas se elas ou outras tivessem que trincar meio novilho ou um porco à mesa ou cortar a carne de um faisão ainda adornado com suas penas”²²¹.

Dito isso, o autor continua a desenvolver a respeito de como este desenvolvimento histórico “levou a outro padrão pelo qual a lembrança de que o prato de carne tem algo a ver com o sacrifício do animal é evitado a todo custo”²²². Desta forma inicia-se um esforço na produção e apresentação da carne de forma a tentar ocultar a sua origem. O grau com que este processo ocorre historicamente varia de acordo com região geográfica, mas, não obstante, a ocultação do repugnante “constitui uma típica curva civilizadora”²²³. Ou seja, uma das principais características do processo civilizador está justamente em suprimir todas aquelas características consideradas mais próximas dos animais, chegando a tal ponto de suprimi-las também em seus alimentos. Por esta razão, momentos como este em *Zoo* merecem uma atenção maior. De forma semelhante à *Near Death*, uma larga parte do desconforto que muitas das imagens poderiam causar ao espectador está justamente na demonstração visual daquilo que foi ocultado da vida pública – a morte humana – e cada vez mais reservado para os bastidores da vida social.

A morte de um animal pode aparecer de diversas formas em um filme. No caso do filme ficcional há a presença deste “confortante” aviso nos créditos finais. No documentário, no entanto, a situação é diferente. Poderíamos discorrer sobre algumas razões para a morte de um animal estar presente em um documentário. Há, em primeiro lugar, o caso dos incontáveis documentários produzidos pela *National Geographic*, *BBC* ou *Discovery*, na qual a morte animal é resultado dele ser caça e, conseqüentemente, alimento de outro. No caso destes, a

²²¹ Elias, Norbert. O processo civilizador. Volume 1. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1990, p. 127.

²²² Elias, Norbert, op. cit. p. 127.

²²³ Elias, Norbert, op. cit. p. 128.

câmera busca ser um instrumento não intruso, invisibilidade esta cada vez mais almejada pelo desenvolvimento e evolução técnica dos meios de captura de imagens da natureza selvagem. Um dos recentes exemplos foi a aclamada série da *BBC Planeta Terra* que, com um orçamento de 16 milhões de libras esterlinas²²⁴, equipamento técnico avançado em alta definição, prometia “uma experiência como nunca antes com filmagens pioneiras do nosso planeta e sua vida selvagem”²²⁵ e com o que chamou de “o maior salto televisivo desde a migração de televisores preto e branco para o colorido”²²⁶. A morte animal, quando ocorre em séries como esta, ocorre sem a intervenção humana. A busca pela invisibilidade nestas construções reforça ainda mais esta noção: “este é o mundo natural que os seres humanos nunca veem, mas que aqui mostramos para você”. Animais aqui morrem, pois assim é a vida na natureza.

Há ainda outra forma de filmar e apresentar a morte animal em um filme. Durante a década de 1960, um gênero documental teve seu surgimento na Itália com um filme chamado *Mondo Cane* (1962, Gualtiero Jacopetti & Franco Prosperi). Este filme foi responsável pela criação de um gênero que duraria pelo menos mais duas décadas e cuja influência ainda pode ser sentida no jornalismo televisivo sensacionalista: o filme *mondo*. O gênero se caracteriza por ser uma espécie de documentário cuja finalidade é mostrar ao espectador cenas chocantes, bizarras, improváveis e incríveis ao redor do mundo. O principal efeito de choque no filme *mondo*, no entanto, dava-se por apresentar ao espectador filmagens de morte. Em seus primórdios, durante os anos 1960, ainda inocente e restrito às leis de censura, o filme *mondo* se restringia a mostrar a vida noturna em grandes cidades, clubes de *strip-tease* e os nascentes estilos de vida juvenis que surgiam na Europa e nos EUA. Eram documentários voltados para mostrar aquilo que era escondido, tabu e polêmico. Raras vezes, no entanto, o filme *mondo* era uma fonte de informação confiável, frequentemente forjando filmagens ou exagerando seus significados. Sua finalidade estava no poder de venda para o maior número possível de pessoas através da promessa de imagens proibidas, obtidas com uma suposta exclusividade, e, não raramente, sob alegações de que os próprios realizadores correram risco de morte. Em pouco tempo, no entanto, o filme *mondo* evoluiu para terrenos cada vez mais explícitos e chocantes: a era dos filmes sobre clubes de *strip-tease* deram lugar para

²²⁴ Sherwin, Adam. BBC ready to lead viewers into a vivid new world of television. *The Times*. 10 dez, 2005. Disponível via URL em: <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article756783.ece>; acessado em 12/02/2010.

²²⁵ Retirado do Site oficial disponível via URL <http://www.bbc.co.uk/nature/animals/planetearth/>. Acessado no dia 12/02/2010.

²²⁶ Sherwin, Adam. BBC ready to lead viewers into a vivid new world of television. *The Times*. 10 dez, 2005. Disponível via URL em: <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article756783.ece>; acessado em 12/02/2010.

filmagens de prisioneiros de guerra sendo executados nas guerras civis africanas, como é o caso de *Africa Addio* (1966, Gualtiero Jacopetti & Franco Prosperi).

A demanda por morte humana em filme era alta e os realizadores dos *mondo* caçavam tais filmagens incessantemente. Embora hoje em dia imagens com morte humana sejam abundantes, facilmente acessíveis às dezenas e às vezes centenas de novas filmagens diárias²²⁷ – em grande parte devido à proliferação de câmeras digitais baratas²²⁸ – a situação não era a mesma durante as décadas de 1970 e 1980. Devido à impossibilidade de preencher uma hora e meia de filme com filmagens desta espécie, a tática usada pelos produtores foi o uso de filmagens de morte animal pelas mãos de seres humanos. Tribos indígenas realizando rituais com animais, caçando ou, no caso específico de *Mondo Cane*, uma loja em que o cliente pode escolher a cobra que quer comer para então vê-la sendo morta, são apenas alguns exemplos. Estes momentos eram quase sempre acompanhados de uma narração pouco compreensiva ou relativista e frequentemente sensacionalista a respeito dos hábitos destas tribos. Uma vez que o filme *mondo* tinha como objetivo fornecer imagens chocantes para seu público, estas mortes de animais nas mãos de tribos ou nativos de terras distantes tinham sempre um caráter de demonstração do exótico e do bizarro. Desta forma, o ato de matar estes animais estava sempre acompanhado de uma desqualificação destes povos, não raramente apresentando-os enquanto bárbaros e não civilizados.

Em um filme que se encontra em uma tradição completamente distinta, podemos encontrar uma relação semelhante. *Les Maîtres Fous* (1955), do antropólogo Jean Rouch, ainda que plenamente distante da tradição do filme *mondo*, apresenta uma morte animal que acaba por produzir um efeito semelhante. O curioso do caso de Rouch é que sua intenção era exatamente a oposta àquela do gênero italiano. Enquanto o filme *mondo* não estava em nada preocupado em positivar ou relativizar outras culturas – pelo contrário, buscava justamente filmagens do “bizarro” que pudessem ser vendidas – *Les Maîtres Fous* de Rouch buscava problematizar a relação do choque cultural de antigos modos de vida dos povos africanos com a civilização mecânica europeia. Como nos mostra Paulo Menezes, outra leitura foi também feita deste filme, na qual:

²²⁷ Ver por exemplos *sites online* dedicados exclusivamente a divulgar novas imagens como esta. Locais como *theync.com* e *liveleak.com* – para citar apenas dois – recebem diariamente dezenas de novas filmagens de morte humana.

²²⁸ Um dos maiores exemplos recentes é a filmagem do enforcamento de Saddam Hussein em 2006, obtida pela câmera de celular por um dos espectadores. Uma filmagem como esta seria altamente improvável e considerada um magistral furo de reportagem há algumas décadas atrás.

aponta para a recepção que este filme teve nos cinemas de Paris e de outras partes do mundo, entre os quais se destacam também cineastas e intelectuais universitários africanos negros, para os quais o filme mostrava uma visão negativa da África Negra e de suas populações, ao mostrá-los como pessoas bárbaras e selvagens, primitivas em seus ritos e não civilizadas em suas maneiras²²⁹.

No filme de Rouch há dois momentos de morte sacrificial de animais: a de uma galinha e outra, muito mais complexa e delicada, quando um cão é sacrificado e comido pelos membros do rito tomados pelo espírito dos *Hauka*. Não por acaso Menezes menciona a cena da morte do cão como sendo “a cena-chave para se compreender a dupla possibilidade de leitura que a ambiguidade das imagens propicia e que essa cena, em particular, ressalta”²³⁰. O autor continua:

Assim, por meio desses artifícios, parte letrada do público via ali momentos ritualísticos, ao passo que outra parcela sentia apenas pena do animal, estabelecendo um olhar hierarquizado e desqualificador dos participantes do ritual. Quanto mais urbana a plateia, mais essa distância é ressaltada, pois não faz mais parte da tradição urbana “acariciar” a comida antes do jantar, como ainda se pode observar em certas regiões rurais. Esta cena, construída e mostrada dessa maneira crua, expositiva, naturalista, acaba por causar repulsa em grande parte da plateia que reage assumindo um posicionamento moral nada favorável aos participantes desse ritual²³¹.

No próprio filme temos indicações de que Rouch não estava completamente alheio à possibilidade de tal efeito interpretativo no espectador, a ponto de cortar do filme qualquer imagem explícita do cão sendo morto, mostrando apenas o momento antes e depois do ato sacrificial. Tao estratégia acabou por se mostrar insuficiente, ainda mais se levarmos em conta a simbologia presente neste animal, elevado ao *status* de animal de estimação pelas culturas ocidentais.

Com isso em mente, podemos compreender porque em *Zoo*, a morte do coelho e a caça aos cães são muito mais delicadas do que a cena em que crianças jogam pequenos crustáceos – possivelmente camarões ou escorpiões – de um recipiente para alimentar um

²²⁹ Menezes, Paulo. Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 22, Nº 63. São Paulo: Anpocs, 2007, p. 81.

²³⁰ Menezes, Paulo, op. cit. p. 87.

²³¹ Menezes, Paulo, op. cit. p. 88.

animal. Cenas como esta desconcertam o espectador e tendem a fazê-lo problematizar a relação de identificação que poderiam ter com os funcionários até então.

De acordo com a tese de Hilda Kean²³², há uma conexão entre as primeiras tentativas legislativas para regulamentar o bem estar animal e o projeto mais geral de modernização e civilização em voga na Inglaterra (o seu estudo de caso específico) e Europa (de modo mais geral) durante o século XIX. Desta forma, o desenvolvimento de leis voltadas para bem estar animal não fazia parte de um projeto nostálgico que almejava resgatar uma suposta relação perdida do ser humano com a natureza. Era um projeto progressista e, de acordo com ela, crucial para a construção da identidade de uma nação enquanto pertencente à modernidade. Jonathan Burt²³³ complementa esta discussão ao afirmar que a marca de uma sociedade civilizada estaria justamente em como ela *exibe* a sua humanidade. O autor cita diversos exemplos de disputas legislativas durante os séculos XIX e XX na Inglaterra que buscavam regular aquilo que era aceitável de ser mostrado em termos de crueldade com animais. Em um dos exemplos está uma lei de 1911 que proibia o corte de carcaças na frente de crianças menores de 16 anos. Esta lei ainda tinha a curiosa característica de se estender para os próprios animais, pois proibia qualquer animal de ser morto em vista de outro. Tal como continua o autor, ainda que a questão humanitária desta lei – no sentido de ampliar questões ligadas a direitos humanos os animais – pareça entrar em conflito com o fato de que animais ainda estão sendo mortos, há aí a noção de que, em algum nível, animais são observadores participantes em uma cultura fortemente marcada pelo visual. Desta forma, no interior desta lógica, a forma como animais estariam sendo vistos refletiria o grau de civilização de uma cultura, tornando assim a imagem do animal um local de disputas e discursos conflituosos.

Esta discussão é ainda mais complexa uma vez que nem sempre está claro o que é considerado humanitário no que se refere ao tratamento de animais. Circos, alguns esportes e zoológicos são casos exemplares²³⁴ de uma falta consenso a respeito de seus problemas éticos. A isto podemos somar a ambiguidade deliberada do discurso de *Zoo* a respeito das questões éticas que envolvem o uso de animais em zoológicos.

As cenas de choque de Wiseman – não apenas presentes em *Zoo*, como também em outros filmes – já fizeram com que seus filmes fossem citados na literatura sobre cinema

²³² Kean, Hilda. *Animal Rights. Political and Social Change in Britain Since 1800*. Londres: Reaktion Books, 1998, p. 27.

²³³ Burt, Jonathan. *Animals in film*. Londres: Ed. Reaktion Books, 2002, p. 37.

²³⁴ Burt, Jonathan, op. cit. p. 38.

*mondo*²³⁵. Neste caso isto ocorre porque, como já mencionamos acima, o atrativo do *mondo* não está na narrativa ou discurso do filme, mas sim nas imagens violentas explícitas que ele oferece. Com este único interesse em mente, torna-se então possível agrupar *Mondo Cane*, *Africa Addio* – dois dos mais conhecidos filmes dos pais do cinema *mondo*, Gualtiero Jacopetti & Franco Prosperi – com *Titicut Follies*, *Hospital*, *Near Death* e *Zoo*. O resumo sensacionalista que Slate e Kereks fazem de *Hospital* demonstra o caminho interpretativo que tiveram do filme.

Em *Hospital* [1969], feito no *New York Metropolitan Hospital*, Wiseman narra o sofrimento humano na vasta rede de saúde hospitalar. Perambulando cada um dos departamentos e alas, a câmera captura imagens tais como um jovem sofrendo uma viagem errada em mescalina, gritando ‘eu não quero morrer’ enquanto vomita incontrolavelmente. Em outro lugar, uma mulher aterrorizada tenta confortar a sua mãe moribunda. Homossexuais psicóticos, viciados em drogas, bêbados confusos, gritos por ajuda – toda forma de estranheza pode ser encontradas nos corredores deste hospital²³⁶.

Com isso não se defende aqui que certos filmes de Wiseman se assemelham a estética e caminhos narrativos dos *mondo*. No entanto, ao recorrer frequentemente a imagens fortes e violentas, tornou-se possível uma apropriação e uma apreciação no interior dos consumidores de *mondo* destas obras, como se buscou mostrar pelo exemplo acima. Dito isso, ao ter em mente tal apropriação, pode-se melhor compreender o efeito que imagens violentas explícitas podem causar ao espectador quando este busca interpretar o discurso presente no filme.

Partindo agora para outro assunto recorrente na filmografia de Wiseman, uma marca comum do diretor está em explorar reuniões entre os funcionários da instituição trabalhada em cada um dos seus filmes. No caso de *Zoo*, será apenas depois de duas horas de filme, já perto de seu final, que veremos a única reunião de departamento do zoológico. Numa primeira impressão é possível notar diferenças marcantes com as reuniões de departamento em um filme como *Near Death*. O ambiente é mais leve, veem-se fotos de animais na parede e tem-se a impressão de que os funcionários lá presentes gostam desta atividade – bem diferente dos momentos de tensão e até de desilusão nas reuniões entre os médicos de *Near Death*. O assunto da reunião diz respeito a um acordo que está sendo feito com um zoológico

²³⁵ Kereks, David; Slate, David. *Killing for Culture: An Illustrated History of the Death Film*. Nova Iorque: Creation Books, 1996, p. 180.

²³⁶ Kereks, David; Slate, David, op. cit. p. 180.

da indonésia para conseguirem dragões-de-komodo em troca de alguns gorilas. A seguir, o senhor comenta que após dois anos e meio de trabalho e após o envio de uma rinoceronte fêmea até Filadélfia, depois para Nova Iorque e ainda de volta para Miami, ela enfrentou um parto muito demorado e pariu um filhote morto. Explica que irão recomeçar tudo de novo, que essa foi primeira gravidez e que às vezes essas coisas acontecem. O próximo assunto da reunião diz respeito a um financiamento que alguém estaria oferecendo ao zoológico. Em pouco tempo, no entanto, a câmera corta da reunião. Com isso, este momento acaba mais por servir para dar continuidade ao drama da gravidez do rinoceronte do que iluminar o espectador sobre o funcionamento administrativo do zoológico. Lembremos aqui de *Near Death* outra vez, no qual a administração e os assuntos internos do hospital eram constantemente tratados em reuniões departamentais. Em *Zoo* esta temática da administração está praticamente ausente e veremos muito mais os funcionários lidarem diretamente com os animais (alimentando-os, limpando-os e até caçando cães selvagens para sua segurança), do que discussões mais propriamente de gerência do zoológico.

Os últimos momentos do filme serão reservados para uma curiosa festa noturna, que sabemos se chamar “*feast with the beasts*”, tal como indica uma placa que, além de conter o nome do evento, contém também uma lista de agradecimentos a todos os participantes – a maior parte deles restaurantes ou estabelecimentos alimentícios – além de um agradecimento especial ao patrocinador do evento: *The American Express Company*.

O objetivo por trás desta festa não será uma novidade no filme. Em um momento anterior já havíamos visto outras práticas do zoológico para auxiliar na captação de recursos. Este momento refere-se quando, num dia em que o zoológico parece estar particularmente cheio, um homem anuncia pelo microfone que o zoológico está oferecendo cortes de cabelo por preços baratos: 10 dólares para adultos e cinco dólares para crianças. O homem continua a dizer que já estão na marca de 1000 dólares arrecadados e pede para as pessoas contribuírem, pois seria por uma boa causa: arrecadar dinheiro para o *Metropolitan Zoo*. Após seu anúncio o filme nos mostra então algumas filmagens de pessoas recebendo os cortes de cabelo.

Voltando as cenas finais, o título da festa indica que os participantes poderão jantar com os animais do zoológico, ideia esta reforçada logo a seguir quando vemos um homem, com roupa de gala, interagindo com um elefante em um gramado. Enquanto que essas primeiras filmagens da festa se passam num fim de tarde e o público ainda é pequeno –

ambientado assim o clima inicial da festa –, em breve as filmagens ocorrem durante a noite e pode-se ver um arco de entrada, composto por bexigas, para os participantes entrarem. O que se pode ver a seguir serão imagens de pessoas escolhendo seus alimentos a partir de um grande *buffet*: saladas e carnes são alguns dos alimentos oferecidos. Uma canção de ritmo latina, cantada em espanhol, é tocada por três violeiros que compõem a banda do evento. Ao mesmo tempo em que os participantes comem e se servem, animais rondam o ambiente – como num momento em que vemos um tigre branco ao fundo, formando uma espécie de paisagem que os participantes podem apreciar durante o evento. Mais significativo é quando um casal posa para fotos cercados por quatro araras que repousam em seus ombros e na cabeça do homem. A forma com que a mulher se comporta – em alguns breves momentos quase como se esquivasse da arara – demonstra certo desconforto ao não saber exatamente como agir com estes animais. Esta noção é reforçada uma vez que, assim que a foto é tirada, um funcionário do zoológico, aparentando experiência em lidar com essas aves, rapidamente os toma de volta, deixando o casal livre para continuar suas outras atividades na festa.

Outra dimensão significativa desta festa é o fato de Wiseman, em mais de um momento, focar e aproximar a câmera de carnes sendo grelhadas. Carnes, frutos do mar e, como um *zoom* em uma das placas do *buffet* nos mostra, codornas grelhadas, são alguns destes pratos servidos ao público. A dimensão irônica destas cenas é reforçada na medida em que Wiseman não apenas filma em *zoom* estes alimentos, mas também quando mantém a imagem por alguns segundos, ou seja, adentram no discurso narrativo com mais força do que se fossem apenas relances. Além disso, em conjunto com a narrativa discursiva do restante do filme, pode-se afirmar que estes momentos finais se apresentam de forma irônica ao espectador: se, por um lado, os animais estão presentes com os humanos na festa, eles também servem de alimento para eles. Com isso, o próprio título da festa, “*feast with the beasts*” acaba por tomar outra conotação, na qual a festa é *com* os animais em um duplo sentido: integração e alimentação. A humanização dos animais, decorrente de uma festa temática como esta, e, ainda mais, dentro deste zoológico, torna-se curiosa – e até deslocada – nestas imagens. Com as imagens em contraponto vemos o animal humanizado – o elefante interagindo com o público, as araras posando para foto com o casal – e o animal “bestializado”, servindo de alimento. Se voltarmos aqui à discussão anterior que foi feita a partir de Elias, sobre o espaço que a carne animal ocupa nas sociedades modernas em seus processos civilizadores, é possível ainda dizer como tais imagens poderiam não apenas desconcertar o espectador, mas também enojá-lo, ao lembrá-lo daquilo que a sociedade busca

esquecer, ou seja, que, por trás da carne em seu prato, há o sacrifício de um animal. Da mesma forma, por trás do zoológico, há uma série de relações complexas e contraditórias entre humanos e animais e a ilusão de uma relação harmoniosa entre as duas dimensões demanda uma cuidadosa e imbricada – porém sempre frágil – construção na fachada institucional dessa instituição.

3.2 – *Racetrack* (1985)

O segundo filme deste bloco continuará dentro da temática do lazer, e, tal como ocorre em *Zoo*, tal temática se desenvolverá em próxima ligação com a questão dos animais. O ambiente de lazer que Wiseman trata desta vez continuará permeado pela relação entre humanos e animais. *Racetrack*, lançado em 1985, é anterior a *Zoo* (1993) e a escolha por não seguir uma ordem cronológica neste capítulo merece algumas palavras. Argumentou-se aqui como que no caso de *Zoo* o discurso é, em muitos momentos, construído de forma ambígua. Com isso, o espectador poderia sair do filme com impressões bastante diversas no que diz respeito à relação entre homem e animal no interior daquela instituição. *Racetrack* radicalizará uma dimensão naturalista já presente em *Zoo*, raramente problematizando ou questionando de forma explícita a instituição central do filme: o mundo da corrida de cavalos. De modo geral, poderia ser defendido que existe uma tendência durante a carreira de Wiseman em construir documentários cada vez mais naturalistas ou ambíguos. O tom de denúncia e a montagem didática de seus primeiros filmes (em especial *Titicut Follies*) gradativamente dão lugar a uma construção menos normativa das instituições tratadas. Ao organizarmos este capítulo desta forma temos assim a oportunidade de problematizar esta linha evolutiva e discutir como *Racetrack*, embora anterior à *Zoo*, está mais próximo desta suposta “neutralidade” e naturalismo comumente associadas aos filmes mais recentes do diretor. Dito isso, será argumentado ao longo desta análise que o principal método pelo qual Wiseman constrói este naturalismo será através da eliminação de tensões na narrativa.

Passemos agora para a análise do filme propriamente dito. Logo após o título do filme aparecer escrito sobre um fundo preto – mais uma vez, a primeira imagem apresentada ao espectador – pode-se ver um pasto que se estende por uma longa distância, ainda que no horizonte seja possível enxergar algumas construções. Não é dado ao espectador muito tempo para contemplar esta paisagem e um corte apresenta a próxima imagem, ainda apresentando características rurais, na qual uma grande casa é vista com dois carros parados em frente. Na imagem que segue, pode-se ver um estábulo do lado esquerdo da tela e uma grande extensão de terra nos arredores. A noção aqui construída é de estarmos diante de um ambiente rural, impressão esta reforçada pela próxima cena, na qual é possível ver um filhote de cavalo correndo por um pasto até se aproximar do que possivelmente seria sua mãe. Os próximos cortes continuam a mostrar imagens daquele que será o principal animal deste filme: cavalos.

Neste momento o espectador poderia imediatamente lembrar-se de *Zoo* com suas cenas introdutórias que apresentam ao espectador algumas das diversas espécies que compõem aquele zoológico. Além da diferença fundamental de haver aqui uma espécie apenas de animal, encontra-se ainda ausente o som ambiente composto pelo ruído das diversas espécies que compõem o zoológico. Ouve-se apenas o eventual som do galopar e o relinchar dos cavalos.

Esta primeira impressão, no entanto, logo se modifica para uma construção claustrofóbica do local quando diversos cortes mostram os rostos em *close-up* de alguns dos cavalos. Neste caso, veem-se animais presos em pequenos e apertados compartimentos no qual também se encontram tigelas contendo alimento para os cavalos. Em um momento mais significativo, pode-se ver um cavalo urinando dentro deste apertado local de moradia, passando a impressão de insalubridade e reforçando assim uma imagem negativa daquele espaço. Após um corte temporal repentino, a cena que virá a seguir será curiosamente familiar a algumas cenas de *Zoo*. Pode-se ver uma égua deitada no chão, contorcendo-se por razões ainda não esclarecidas. Pouco tempo depois, torna-se mais claro a razão para o animal se encontrar neste estado: ela está em trabalho de parto. Embora o animal se contorça e relinche, os funcionários aparentam relativa tranquilidade, não havendo a mesma construção de tensão tal como no parto do rinoceronte em *Zoo*. Em um dado momento até riem entre si enquanto um homem fala para outra funcionária: “*Birdy-a-war*”. Esta enigmática frase – possivelmente uma referência ao nome do animal – não é explicada pelo filme, que, até este momento (quase cinco minutos adentro) não teve mais do que alguns esparsos segundos de diálogos. Diferente de um filme como *Near Death*, em *Racetrack* não existe um momento inicial de introdução dos personagens através de diálogos que orientam e guiam o espectador para as primeiras impressões do ambiente institucional. Além disso, apesar do título do filme, sequer estamos diante de um ambiente de corrida até este momento.

Haverá ainda outra diferença fundamental para a comparação deste momento do parto da égua com a cena do parto do rinoceronte em *Zoo*. Através de um corte temporal abrupto pode-se ver a égua deitada, o filhote já nascido no chão, enquanto os funcionários o limpam. O tom deste momento é de uma tarefa que, ainda que trabalhosa, seja relativamente cotidiana e que se desenrola sem grandes problemas para estes funcionários. Ao final do parto veem-se ainda alguns funcionários conversando entre eles a respeito de diferentes métodos de parto, tal como Lamaze, cujos detalhes também não são explicados ao público, tendo apenas a informação no meio da conversa de que se trata de uma forma de “parto natural” e que

envolve “respiração”. No corte seguinte pode-se ver o filhote no chão e sua mãe em pé, do outro lado do ambiente. Um funcionário diz para a égua, em um tom de voz tal como se falaria com uma criança: “vá ver seu bebê. Isso mesmo! Veja seu bebê”. O animal se aproxima do filhote e o funcionário continua a falar: “olhe a natureza. Olhe como é bonita a natureza!”. A égua então se aproxima do filhote, encostando seu focinho nele. O funcionário continua: “ela vai beijá-lo! Não é lindo?”.

Este é uma importante fala, que demonstra uma visão sobre a natureza – compartilhada por esses funcionários – que permeia este ambiente. Em *Zoo*, embora a vida selvagem esteja presente no cotidiano dos funcionários, não os vemos nenhuma vez referindo-se a uma “natureza” a partir de uma visão idílica desta, tal como na fala do funcionário em *Racetrack*. O momento específico no qual ele se maravilha com o “beijo” do animal é também significativo. Por um lado ele faz lembrar os documentários sobre animais, especialmente aqueles produzidos para televisão – tais como os da *BBC* ou *National Geographic* – no qual algum narrador interpreta diversos atos animais a partir de uma humanização destes mesmos. Da mesma forma, tal linguagem também lembra a forma pela qual comumente ensinamos as crianças sobre o mundo animal, ao transpor ações tipicamente humanas para o universo animal, exemplificado em verbos como “namorar”, “chorar” para interpretar atos não humanos.

O parto bem sucedido do animal não é mostrado enquanto apenas um sucesso para a instituição (que até o momento não está claro qual seja), mas enquanto uma “maravilha da natureza”, como diz o funcionário. Esta beleza expressada na fala do funcionário estará ainda presente na maneira pela qual Wiseman capta esse ambiente. Um momento significativo na construção deste ambiente idílico e de uma relação harmoniosa entre humanos e animais no interior desta instituição será quando, logo após tais falas do funcionário, em que um homem acaricia a cabeça de um cavalo enquanto um cão está ao seu lado. O posicionamento da câmera, contra a luz, faz com que os personagens fiquem em silhuetas, dramatizando e embelezando este momento (figura 26). Este momento inicial é importante, pois assim se constrói uma primeira impressão no espectador de maneira bem distinta do que em *Zoo*. Isto ocorre não apenas pelas falas deste funcionário, mas também pelo fato de que a instituição ainda não é o foco do filme – em *Zoo* o fato de estarmos na instituição do zoológico já é colocado desde suas cenas iniciais. O foco central nesta abertura está limitado aos cavalos e suas relações com estes humanos que, até aqui, ocorre sem tensões ou conflitos. Já no caso de *Zoo*, o bucolismo da natureza nas primeiras cenas é logo contraposto, não apenas pelas

filmagens que logo colocam o espectador no interior de uma instituição como também pelas tensões que surgem no decorrer do filme. Dito isso, o ambiente idílico e o tom bucólico destes momentos iniciais de *Racetrack* também não permanecerão durante todo o filme e serão substituídos por momentos da vida cotidiana institucional.

Figura 26 – A cena filmada contra a luz passa uma sensação idílica e bucólica do ambiente institucional.

Um tema frequente em *Racetrack* será a dimensão da racionalização institucional deste ambiente, que servirá enquanto um forte contraste a esses primeiros momentos idílicos e harmônicos. Um dos primeiros momentos a tematizar esta racionalização será justamente através de um contraste imediato com a cena filmada contra a luz, que mostra o cavalo junto com o funcionário e o cão. Esta sequência se inicia com dois funcionários guiando dois cavalos em direção a um galpão, onde então adentram. Uma vez dentro do galpão, tem-se um total de três cavalos: um macho, uma fêmea e um filhote. Um grupo de funcionários, estando

presentes aqui tanto homens quanto mulheres, se dividem em suas funções: uma funcionária imobiliza e segura o filhote a uma distância dos outros dois enquanto outra imobiliza a fêmea ao lado do macho, que, por sua vez, é manuseado por um terceiro funcionário. Uma quarta funcionária presente é responsável pela limpeza dos órgãos genitais dos dois cavalos adultos. Após estas cenas, o público consegue finalmente entender a finalidade desta mobilização: os dois cavalos estão sendo preparados para cruzarem. A função de manusear e mobilizar os cavalos para o ato do cruzamento fica a cargo dos funcionários masculinos enquanto que o de imobilizar o filhote – que fica apenas a alguns metros de distância – fica sob a responsabilidade de duas funcionárias. Este momento, em especial por seu local na edição do filme, ou seja, imediatamente posterior ao nascimento de um filhote no qual o funcionário exclama sobre a beleza da natureza, carrega uma importância significativa. O ambiente desta cena apresenta assim um forte contraste com esta visão de natureza apresentada antes. Neste caso, um pragmatismo e uma orientação racional comandam este suposto ato “natural” do cruzamento entre os dois cavalos. A “natureza” aparece aqui não apenas enquanto mecanizada, como também planejada e calculada.

Este ambiente no qual essas cenas iniciais ocorrem ainda não é o ambiente do jockey ou das pistas de corrida, mas sim uma fazenda de criação e manutenção de cavalos. Será apenas após estas cenas iniciais que apresentam, respectivamente, o nascimento do filhote e o cruzamento dos cavalos, que o público será levado até o local das corridas. Esta longa sequência terá início quando um carro, que leva acoplado uma espécie de trailer, inicia um trajeto rumo a um destino ainda incerto. Filmagens de uma estrada indicam o caminho pelo qual o carro terá que passar, até que o público veja enfim filmagens da entrada na cidade e, mais significativamente, uma placa indicando o caminho para a *Belmont Racetrack*, a pista de corrida. Com isso, quando o carro passa por uma guarita e adentra um complexo, sabemos estarmos agora no local do hipódromo. Uma filmagem que realça a lateral do carro indica também ao público o que o trailer transporta quando se pode ler a palavra *horses* escrita na lateral.

Após o longo trajeto do carro até o jockey, um corte mostra o destino final daqueles cavalos transportados: o estábulo no interior do complexo. Enquanto a câmera filma alguns cavalos sendo levados adentro no estábulo bem como um homem carregando uma pilha de feno nas costas, uma música toca ao fundo. Isso causa um estranhamento inicial, já que em raríssimas ocasiões Wiseman opta pelo uso de música como forma de trilha sonora (uma das poucas exceções sendo a abertura de *High School*, de 1968). A preocupação de Wiseman em

mostrar que esta música não é uma opção estilística fica claro na próxima imagem, quando um *close-up* mostra um rádio no interior do ambiente, indicando assim que a música é proveniente do próprio local e não uma adição externa do diretor.

As imagens a seguir no interior deste estábulo continuam a tematizar a cuidadosa e racionalizada criação destes animais. Esses cavalos não precisam ser apenas cruzados e reproduzidos, precisam ainda de manutenção e cuidados médicos. Esta manutenção pode tomar diversas formas e, neste momento, mostra-se ao espectador a limpeza dos estábulos bem como a alimentação dos animais – tal como um funcionário alimentando um cavalo ao dar-lhe uma cenoura enquanto alguns outros cavalos comem pedaços de feno deixado ao lado de seus cubículos. As filmagens no interior dos cubículos dos cavalos merecem algumas linhas. As filmagens captadas por Wiseman dos cavalos no interior de seus estábulos apresentam espaços pequenos, apertados, mal iluminados e ainda animais amarrados nas paredes (figura 27). Essas imagens do ambiente em muito diferem da glamorização e positivação da instituição presente em um filme como *Manoeuvre* ou ainda do ambiente animado e encantador das visitas familiares e crianças do zoológico em *Zoo*. Além disso, o fato de *Racetrack* ser filmado em preto e branco acaba por reforçar a dimensão sombria do ambiente, algo raro durante o colorido *Zoo*.

Figura 27 – O ambiente apertado e mal iluminado dos cavalos.

Momentos como este reforçam a noção de que estes animais estão sendo criados, gerenciados e mantidos para fins que interessam seres humanos. Logo a seguir esta impressão torna-se ainda mais explícita quando um homem levanta o lábio de um cavalo, de forma a mostrar para outras duas pessoas presentes, no qual se pode ver um número marcado como método de identificação. Na sequência de imagens que seguem, este processo da manutenção continua a ser tematizado, desde um funcionário escovando os dentes de um cavalo até outro que limpa as suas patas. Há ainda a tematização da necessidade de intervenções médicas quando um veterinário injeta alguma substância desconhecida e não explicada ao público em um dos cavalos. Um dos casos veterinários é desenvolvido um pouco mais quando uma mulher explica ao médico que seu cavalo está cansando muito rapidamente. O médico então comenta com a outra pessoa – possivelmente a dona ou treinadora do animal – que o cavalo já esteve doente antes e que irá acompanhar o caso. É importante notar como o único problema médico que tem um pouco mais de tempo de exposição seja justamente um que impede o correto funcionamento do animal nas corridas, função para qual foram criados. Com isso, Wiseman reforça o cuidadoso e constante planejamento que precisa ocorrer para que estes animais cumpram sua função no interior desta instituição.

Esta conversa entre o médico e a mulher sobre o cavalo – assim como tantas outras cenas em *Racetrack* – será breve. Cabe apontar aqui que, de todos os filmes analisados neste trabalho, este será o com menos tempo de falas e ainda, o filme no qual as falas pouco servem para a construção argumentativa. Uma das poucas conversas nesses momentos iniciais será quando, no interior deste estábulo, uma mulher pergunta a um funcionário se haveria alguma vaga para “*exercise rider*”. O funcionário lhe explica que não há vagas disponíveis e, após trocarem algumas poucas frases, ela logo se despede. Não apenas a conversa é breve, como também pouco relacionada com o restante do que Wiseman mostra no ambiente. Será apenas depois de dezessete minutos iniciais que se verá a primeira conversa entre funcionários – conversas estas que geralmente predominam e são fundamentais nos filmes de Wiseman. Neste caso, ambos discutem algum assunto referente ao planejamento no interior da instituição, mais especificamente, qual cavalo deveria ser usado para próxima corrida e em quanto tempo ele estaria pronto. O espectador pode ver alguns poucos segundos desta discussão e as cenas seguintes retomam o tratamento médico e a ronda do veterinário injetando e inspecionando os animais. Se em outros filmes aqui analisados as conversas cumpriam uma função central para a construção da visão de mundo da instituição, em *Racetrack* esses primeiros diálogos acabam por terem uma função de intermissão para os

momentos que apresentam o processo de manutenção e a dimensão racional, médica e científica por trás da criação de cavalos sangue-puro.

Racetrack será construído de forma relativamente linear. Dito isso, está ausente aqui um desenvolvimento narrativo que consiste em apresentar uma evolução de algum aspecto na vida de funcionários. Com isso, colocam-se ausente também os conflitos pessoais e, conseqüentemente, uma resolução para determinados dramas pessoais em um eventual desfecho do filme. Neste sentido, há uma diferença significativa em relação a filmes como *Basic Training* ou *Near Death* nos quais uma linearidade narrativa apresenta, respectivamente, a formação de um pelotão de soldados (bem como seus dramas pessoais) e o desenvolvimento de dramas pessoais de médicos e pacientes em uma UTI. No caso aqui de *Racetrack* esta linearidade não estará voltada para nenhum personagem ou grupo específico. Ao invés disso, o filme se desenvolve a partir dos vários momentos e passos necessários para que a instituição do hipódromo no parque de *Belmont* funcione. Desta forma, o filme se inicia com as cenas no interior de uma fazenda de criação de cavalos e passará assim pelos diversos momentos necessários para a que a instituição possa continuar a existir, até chegar ao seu desfecho, quando o principal evento daquele local será apresentado ao espectador, a saber, a importante corrida *Belmont Stakes*. Ao fazer isso, Wiseman não apenas monta o filme de acordo com os processos que compõe as várias etapas para a correta funcionalidade desta instituição, como também problematiza a noção daquele local enquanto um espaço voltado para o lazer. Numa veia semelhante, poderíamos mencionar outro filme do diretor: *Aspen* (1991). No caso deste, embora o filme também se passe em um espaço associado ao lazer – o turismo dos ricos na cidade de Aspen – a preocupação central de Wiseman está em trabalhar a funcionalidade interna necessária para que aquela estrutura turística continue a funcionar. Com isso, *Aspen* se concentra nos moradores e funcionários da cidade, pessoas que têm naquele espaço associado ao lazer e férias, sua moradia, trabalho e vida cotidiana. Sendo assim, *Aspen* e *Racetrack* se concentram nos indivíduos e processos por trás desta estrutura de lazer e, com isso, Wiseman acaba por subverter algumas expectativas do espectador. Outra esfera que poderia parecer inusitada e que é também fortemente explorada em *Aspen* será o importante papel que a religião tem para os moradores da cidade – demonstrando em diversas cenas de cultos e encontros religiosos protestantes voltados para o debate das escrituras sagradas.

Curiosamente, a religião aparece tematizada até em um filme como *Racetrack*. Será através de uma filmagem de um culto pela qual o tema surge no filme. Nesta cena, pode-se

ver um pastor proferindo seu sermão frente a uma sala cheia, seu discurso discernindo sobre alegria e prazer. Prazer, diz o padre, é uma emoção que ocorre quando um desejo corporal é preenchido com um bem material, tal como ocorre quando comemos um sorvete de chocolate. Por sermos seres que buscam prazer, o prazer não seria algo necessariamente ruim, desde que devidamente controlado pela razão. Por outro lado, continua o padre, alegria é um sentimento que ocorre quando um desejo da nossa alma é satisfeito por um valor espiritual. Sendo assim, pais sentiriam alegria quando o seu filho nasce e quando, tal como exemplifica o pastor, vinte e dois anos depois este mesmo filho se forma na universidade. Sendo assim, conclui o padre, valeria lembrar que o prazer é efêmero enquanto que a alegria é duradoura. Com isso, alegria seria superior ao prazer, da mesma forma que a alma é superior ao corpo.

Há duas razões pela qual esta cena poderia causar estranhamento ao público. Em primeiro lugar, pela possível contradição da presença de um sermão de cunho anti-laico, que defende a alegria do espírito em oposição aos prazeres terrenos justamente num local de corrida de cavalos e apostas financeiras. Em um dado momento de seu sermão, o padre explicitamente associa a causa de vários problemas do mundo moderno com tendências seculares. Como ele mesmo diz, depressão seria causada por excesso de televisão, excesso de trabalho e má alimentação. Com isso, as criações necessárias para alegria e forma de evitar a depressão estariam fortemente associadas com “resistir à secularização no nosso tempo”. A frase final do padre é significativa, ainda mais pelo reforço visual que Wiseman colocará logo em seguida. Antes do corte da cena ouvimos o padre dizer “a vida passa correndo por nós, e às vezes nos perguntamos se entendemos seu significado”. Logo a seguir Wiseman nos mostra uma filmagem de uma movimentada avenida, na qual, além do pesado fluxo de carros, um trem passa por uma plataforma. O barulho do tráfego dos carros, bem como do trem passando por cima dos trilhos, apresenta um forte contraste com o silêncio no culto ao mesmo tempo em que fornece uma continuidade visual para o sermão do pastor. Wiseman continua esta tematização com três imagens seguintes que continuam a mostrar um ambiente urbano frenético. A mais significativa delas será a de um amplo espaço contendo um cemitério enquanto ao fundo pode-se ver uma enorme e imponente fábrica com grandes canos que sobem em direção ao céu. Com isso, é oferecida uma significativa construção visual no que se refere ao contraste entre a paz e descanso do espírito em contraposição ao ritmo frenético da vida terrena.

Este momento do culto pode ainda causar estranhamento ao público por uma segunda razão. Esta cena será a única vez em que a temática da religião aparecerá em todo o filme.

Esta aparente dissociação desta cena com o restante do filme fez com que o crítico de cinema Nicholas Arcane interpretasse a escolha de Wiseman por manter esta sequência na sala de edição de “questionável” além de chamar a cena de “supérflua”²³⁷. Pensada de forma isolada, a cena poderia parecer deslocada frente ao restante dos temas presentes em *Racetrack*. Por outro lado, se lembrarmos da importância da religião nas diversas outras instituições filmadas por Wiseman, percebe-se um interesse do diretor em explorar a importância da religião na esfera pública e institucional americana. No caso dos filmes que lidam com a esfera médica, não apenas *Hospital* termina com uma missa, como está também presente a religião nas diversas conversas dos médicos do *Beth Israel Hospital* em *Near Death*. De forma semelhante, a religião permeia as instituições militares, tal como o capelão em *Basic Training* que cumpre não apenas uma função espiritual e religiosa naquela instituição, como também de auxílio para aqueles soldados que passam por dificuldades de adaptação. De forma semelhante, sargentos conversam entre si sobre as teorias de reencarnação do famoso general Patton. A religião aparecerá ainda em outros filmes do diretor e pode aparecer tanto de forma difusa ou enquanto assunto central, tal como ocorre em *Essene* (1972), um filme que lida com o cotidiano de um mosteiro anglicano na cidade de Three Rivers, no estado de Michigan. Com isso, se esta cena em *Racetrack* poderia ter problemas formais de ritmo, se pensada de forma isolada, ela faz parte de uma preocupação maior do diretor em argumentar sobre a religião enquanto um elemento onipresente na esfera pública e institucional americana, estando presente até em um ambiente de corrida de cavalos e apostas.

Outro assunto que retorna a *Racetrack* e também presente em alguns outros filmes aqui analisados – em especial aqueles dentro do bloco sobre exército – será a questão racial. Os três principais grupos presentes em *Racetrack* se dividem também em três categorias raciais distintas. Em primeiro lugar existem os donos dos cavalos e, diretamente relacionado, os coordenadores e “gerentes” do *Belmont Park*. Neste grupo, quase todos os indivíduos são brancos. Os jockeys e treinadores, por sua vez, têm uma predominância hispânica. Por fim, os funcionários do *Belmont Park* são quase todos negros ou latino-americanos. Vale ainda mencionar que, diferente de um filme como *Basic Training*, a forma pela qual Wiseman tematiza uma tensão racial neste ambiente é sutil e nunca será apresentado um confronto explícito ou direto entre os personagens.

²³⁷ Arcane, Nicholas. *Racetrack*. In: *Neil Young's Film Lounge*. 23 nov. 2008. Disponível via URL em: <http://www.jigsawlounge.co.uk/film/reviews/racetrack-1985-f-wiseman-7-10/>; acessado em 15/12/2011.

Em um desses momentos pode-se ver uma espécie de sala de recreação para os funcionários (alguns deles usam um boné com a sigla e o logo da instituição: USC) na qual alguns homens – todos negros – jogam uma espécie de bilhar. Uma música *soul* toca ao fundo e Wiseman outra vez realça a imagem de um rádio como forma de informar ao público de que esta música vem do próprio ambiente e não a partir uma trilha sonora externa. Em um curioso momento que poderia passar despercebido, ouve-se duas vozes conversando entre si em francês (a câmera não filma de qual indivíduo a fala provém). Com isto poderíamos supor que talvez estes jovens negros sejam imigrantes de algum país africano. Não há apenas jovens no ambiente e, em determinado momento, pode-se ver um senhor caminhando pelo local enquanto outro senhor, sentado numa cadeira de plástico, lê um jornal. Apesar de quase totalidade de negros, Wiseman tem o cuidado de mostrar que alguns brancos também frequentam este ambiente (a exemplo de quando uma câmera foca no rosto de um homem). O momento mais significativo na construção do filme para tematizar a questão racial está quando um enquadramento realça um livro no bolso de trás de um dos jogadores (figura 28). Este livro é *Invisible Man* de Ralph Ellison, publicado em 1953 e que se tornou um importante símbolo na luta pelos direitos civis negros nos EUA²³⁸. O livro é narrado por um personagem negro sem nome que, ao se considerar socialmente invisível, busca no decorrer do enredo dar sentido a sua vida e compreender sua posição na sociedade americana.

Temas voltados para tensões sociais e raciais permeiam vários momentos em *Racetrack*, mas sempre de maneira sutil e pouco explicitada. Um momento como este poderia passar totalmente despercebido e, mesmo que o espectador repare no livro presente no bolso de trás do homem, a totalidade do que isso irá comunicar depende em grande parte do conhecimento que este mesmo espectador terá sobre esta obra. Dito isso, independente do conhecimento do espectador sobre história da literatura americana, o título do livro por si só carrega uma simbologia importante, ao colocar justamente em um funcionário negro da instituição um livro intitulado “o homem invisível”. Com esta cena reforça-se mais uma vez a importância das imagens na construção do discurso do filme a respeito desta instituição. Diferente de alguns outros filmes aqui analisados – tais como *Near Death* ou *Missile* – as falas e conversas dos personagens terá um peso menor na construção discursiva da instituição em questão. Isto leva ainda a uma dimensão na qual se torna necessário mais atenção e

²³⁸ Para mais detalhes sobre a importância do livro de Ralph Ellison para o movimento negro americano ver: Lane, James B. *Underground to Manhood: Ralph Ellison's Invisible Man*. In: *Negro American Literature Forum*. Vol. 7, Nº. 2. Ed. St. Louis University, 1973, pp. 64-72. E ainda: Doane, Randal. *Ralph Ellison's Sociological Imagination*. In: *The Sociological Quarterly*. Vol. 45, Nº 1. Ed. Blackwell Publishing, 2004, pp. 161-184.

capacidade de leitura das imagens por parte do espectador do que no caso de alguns outros filmes aqui analisados.

Figura 28 – O livro *Invisible Man* no bolso de trás de um dos funcionários negros do parque enquanto ele joga sinuca na sala de recreação.

No que se refere ao próprio ambiente da sala de recreação, há um contraste significativo entre a sala dos funcionários e dos jôqueis. A primeira vez que o público terá contato com a sala de recreação dos jôqueis será ao final de uma sessão de corrida, quando os jôqueis retornam adentro do complexo. A predominância de jôqueis latino-americanos é realçada quando se vê alguns deles conversando em espanhol. Logo a seguir um jôquei posa para foto com uma criança – possivelmente alguém que antes assistia às corridas – e o sotaque do homem indica sua origem latino-americana. Embora o filme tenha um cuidado em realçar a forte presença de latino-americanos no mundo dos jôqueis, a câmera igualmente reforça de que há também a presença de caucasianos ainda que, nenhum negro esteja presente no local. O ambiente de recreação e descanso dos jôqueis é mais espaçoso do que aquele destinado aos funcionários e conta ainda com diversas outras atividades recreativas e

serviços. Em um momento vê-se um homem tendo seu cabelo cortado enquanto dois outros jóqueis disputam uma partida de pingue pongue. Além disso, um jóquei joga fliperama em uma das duas máquinas presentes no ambiente. Em outro momento Wiseman captura uma curiosa peculiaridade do ambiente ao mostrar dois televisores colocados lado a lado. Enquanto um destes televisores está sintonizado em um canal destinado às corridas de cavalo, o outro se encontra sintonizado em uma novela. Cabe notar aqui que na sala de recreação dos funcionários haverá apenas um televisor e um banco de madeira ali disposto para que se possa assisti-la. Em contraposição, na sala dos jóqueis há um sofá colocado frente aos dois televisores. De forma semelhante, no espaço dos funcionários haverá também um homem tendo seu cabelo cortado, com a diferença que tal corte se dá no exterior da casa, sem uma estrutura equivalente a aquela presente na sala dos jóqueis.

O grupo dos donos dos cavalos terá um tempo de exposição menor durante o filme. No que se refere à diferenciação racial entre donos de um lado e treinadores e jóqueis do outro, há um breve, porém significativo, instante. Em uma cena externa, dois homens – ambos de certa idade – conversam entre si sobre alguns dos seus cavalos que ali treinam no ambiente naquele momento. Um deles pergunta ao outro sobre um cavalo específico: “que cavalo bonito. É o seu, não é?”. O segundo homem afirma que sim e, no momento em que o cavalo passa por eles, profere uma ordem ao treinador que o monta: “dê umas voltas com ele Pedro”. O momento é sutil, mas percebe-se pelo nome do indivíduo que treina os cavalos, bem como pelo seu sotaque quando brevemente responde a ordem do dono, a diferença racial presente nos dois grupos de personagens.

Outro momento significativo na construção deste grupo dos donos será quando um homem é entrevistado por alguns repórteres. A cena começa com este personagem falando “vou te contar algo sobre este negócio. Não importa o quanto de dinheiro você tenha ou quem você seja: eles querem ganhar. O nome do jogo é: você precisa ganhar”. Ele continua sua fala ao argumentar que o investimento em um cavalo seria algo tão custoso que não poderiam se permitir o luxo de não ganharem. Ele segue ao contar o exemplo de um dono, o Sr. Evans, que teria investido dezesseis anos em um cavalo e que apenas agora estaria tendo o retorno de seu investimento. Em termos formais, está presente aqui uma importante e significativa estratégia usada em outros filmes antes analisados. Com isso me refiro à forma indireta que Wiseman encontra para criar uma espécie de entrevista para fins de explicar ao espectador certas características daquele local institucional. Através da via indireta de uma entrevista concedida a terceiros – repórteres não diretamente envolvidos com o filme de Wiseman –, o

homem acaba por apresentar ao espectador o ponto de vista dos donos de cavalos deste ambiente. Desta forma, a cena acaba cumprindo assim uma função análoga caso uma entrevista tivesse sido realizada pelo próprio Wiseman.

Durante a entrevista é possível interpretar que ele mesmo não é um dono, mas sim um treinador, mais especificamente, o treinador do cavalo *Pleasant Colony*. Para aqueles familiarizados com o esporte, o nome será familiar. *Pleasant Colony* foi um importante cavalo na história do esporte nos EUA, tendo ganhado as primeiras duas etapas do campeonato conhecido como *United States Triple Crown* no ano de 1981 (ano de filmagem de *Racetrack*). O campeonato – que existe desde 1867 – é composto por três eventos distintos e, para que um cavalo seja anunciado vencedor, precisa vencer em todas as três etapas. Desde o ano de 1978, nenhum cavalo conseguiu repetir a façanha de ganhar a *U.S Triple Crown*. A primeira dessas etapas é a Kentucky Derby, que ocorre na cidade de Louisville, no estado de Kentucky. A segunda etapa se chama *Preakness Stakes* e ocorre anualmente no hipódromo de *Pimlico*, na cidade de Baltimore, no estado de Maryland. A terceira etapa será justamente o evento chamado *Belmont Stakes*, que ocorre no parque de *Belmont*, onde o filme de Wiseman se passa. No ano de 1981, ano em que *Racetrack* foi filmado, *Pleasant Colony*, tendo ganhado as duas etapas anteriores, era o grande favorito. Com este contexto – todo feito apenas de forma extra-fílmica – pode-se compreender a expectativa em torno de uma possível terceira vitória de *Pleasant Colony* e a razão por trás da grande quantidade de repórteres entrevistando o treinador do cavalo – na época o Sr. John P. Campo. De maneira a continuar a inserção de sutis tematizações da questão racial no interior desta instituição, a cena que segue logo a seguir oferece um forte contraste. Após um corte durante a entrevista com o treinador, as imagens que seguem mostram um grupo de funcionários negros e latino-americanos reunidos debaixo de uma árvore, tocando instrumentos musicais e cantando, na língua espanhola, alguma música em ritmo latino. A cena é curta e não se desenvolve em algum assunto mais prologando, indicando assim que ela serve a função primordial aqui de contrastar os diferentes grupos raciais e étnicos que compõem este local bem como o espaço hierárquico em que cada um se insere. Enquanto o treinador do mais famoso cavalo naquele ambiente está sendo entrevistado e procurado pela imprensa, no universo dos funcionários a interação ocorre apenas entre eles.

O momento mais importante para categorizar o grupo de donos de cavalos e, de forma mais ampla, aqueles no topo da escala hierárquica desta instituição, será num evento de gala, que será também um dos poucos momentos em que o filme sai do ambiente do *Belmont Park*.

A cena se inicia com uma montagem contrastante, logo após o culto com o pastor. Filmagens externas mostram para o espectador um ambiente noturno e urbano. No letreiro de um teatro pode-se ler o seguinte letreiro “*Racing Salutes John Morris. 1919 – 61 years – 1981*”. A cena seguinte mostra uma limusine chegando ao local, indicando assim ao espectador a qual classe social este evento se destina. Na porta de entrada do local – o *Roseland Ballroom* em Nova Iorque – pode-se ainda ver policiais de vigília na porta. A câmera acompanha a chegada de alguns dos participantes ao evento – alguns deles saindo de limusines -, todos vestidos com roupas de gala. No interior do ambiente, vê-se um amplo espaço para mesas e um espaço no qual os participantes dançam ao som de fundo de uma banda que toca ao vivo alguma música no gênero *new orleans jazz*. Logo a seguir uma voz anuncia o evento principal ao falar que estão lá reunidos para honrar “um dos grandes homens do nosso tempo”. Após uma breve apresentação, o apresentador chama ao palco a esposa do homenageado, Edna Morris. Após algumas palavras de Edna, ela enfim chama o homenageado da noite, John Morris, para o evento de seu aniversário.

Cabem aqui algumas palavras sobre algumas destas pessoas presentes na festa. Embora o filme não apresente ou explique em nenhum momento quem seriam estas pessoas, é possível compreender que são figuras importantes no mundo da corrida de cavalos e, de forma ainda mais específica, no universo da *Belmont Stakes*. Para aqueles familiarizados com o esporte, uma frase do senhor durante a sua fala indica alguns pistas sobre sua origem. O homem fala que tem certeza que seu bisavô está agora nas nuvens, junto com *Ruthless* ao seu lado, e desfrutando desta festa à distância. Diz ainda estar orgulhoso de fazer parte da quarta geração dos Morris e a continuar o trabalho e que, pelo que tudo indica, será continuado pela quinta geração, presente aqui com ele nesta noite. Embora o filme não familiarize o público com estas importantes informações aqui oferecidas, aqueles iniciados no universo de corrida de cavalos saberão que *Ruthless* foi uma égua que se tornou um dos mais bem sucedidos animais na história do esporte – sendo inclusive a vencedora da primeira *Belmont Stakes*, em 1867. O animal pertencia à primeira geração dos Morris, mais especificamente Francis Morris. Com estas informações extra-filmicas pode-se então fechar as lacunas informacionais e deduzir que John Morris (homenageado da noite) é parente do falecido Francis Morris, um dos pioneiros no esporte e, mais especificamente, importante figura histórica no mundo do hipódromo de *Belmont*. Dito isso, a informação central mais relevante neste momento é que o indivíduo ali presente, um senhor respeitado neste esporte, faz parte de uma longa linhagem familiar dedicada à criação de cavalos de corridas.

Carole Case argumenta ao longo de seu livro²³⁹ como o esporte de corrida de cavalos sempre esteve sob o controle de um pequeno e limitado grupo de homens e (mais raramente) mulheres. Nos primórdios do esporte, este pequeno grupo de pessoas, ao criarem o *The Jockey Club*, na virada do século XX, conseguiram um monopólio e um controle sobre indústria de corrida de cavalos nos EUA. De acordo com a autora, logo após o término da Guerra Civil Americana, um pequeno grupo de empreendedores americanos almejava um pertencimento legítimo ao universo aristocrático. Com isso, eram inspirados na aristocracia do velho mundo, especialmente a britânica. A partir desta tentativa de espelhar suas práticas em seus descendentes britânicos, aderiram a práticas tais como caça a raposas e, o que seria considerado “um esporte digno de reis”²⁴⁰, a corrida de cavalos de sangue-puro.

Desta forma, o filme de Wiseman constrói uma visão do esporte de corrida de cavalos enquanto uma complexa instituição composta por diversos grupos sociais cujo grupo dominante pertence a uma tradicional elite americana. De forma semelhante a outros filmes aqui analisados – tais como *Zoo* e *Hospital* – o diretor demonstra sua preocupação em construir as instituições filmadas enquanto locais no quais uma complexa teia de relações precisam estar em constante funcionamento. Enquanto que em filmes como *Near Death* e *Hospital* a dimensão dos micro conflitos internos são realçadas, *Racetrack* terá uma quase ausência de momentos de conflitos ou contradições. Ao invés disso, momentos como a festa de gala reforçam a ideia de uma relativa harmonia no interior deste grupo no topo da hierarquia no *Parque Belmont*, bem como uma harmonia no que se refere ao interior dos outros grupos construídos (não há, por exemplo, momentos de conflitos ou disputas entre os jogadores nem entre os funcionários). O conflito, em sua forma explícita, aparece enquanto uma potencialidade, na medida em que Wiseman constrói e realça contradições raciais e de classe no interior do ambiente. Um dos raros momentos em que um conflito aberto ameaça surgir será justamente durante uma espécie de reunião entre o que parece ser um encontro de sindicato dos organizadores das corridas e donos de cavalos.

Em *Near Death*, Wiseman explorou durante todo o filme a importância das reuniões internas entre o quadro de funcionários. Através destes encontros e os diálogos nestas reuniões, o cineasta constrói tanto as visões de mundo que definem e permeiam aquela instituição, bem como as contradições e conflitos internos que regem as disputas de poder no

²³⁹ Case, Carole. *The Right Blood: America's Aristocrat in Thoroughbred Racing*. New Jersey: Ed. Rutger, 2001.

²⁴⁰ Case, Carole, op. cit., p.3.

interior do *Beth Israel Hospital*. Já em *Racetrack*, haverá apenas uma cena que se poderá ver uma reunião entre o quadro de funcionários. Nesta cena, um grupo de homens discute a respeito de um desentendimento que teria surgido há um ano entre dois grupos. Por um lado haveria o Grupo de Nova Iorque e, por outro, o chamado Grupo Nacional. O desentendimento teria se dado devido a um conflito sobre o seguro de saúde: o Grupo de Nova Iorque – no qual as pessoas nesta cena pertencem – deseja um plano médico melhor. O senhor que lidera a reunião fala que espera que os grupos possam se unir novamente em algum momento, mas que, enquanto isso, fará o possível para auxiliar o seu pessoal. Com isso, o senhor continua ao dizer que conseguiram aprovar um plano de seguro de vida – agora de 20 mil em oposição aos 10 mil anteriores – bem como um plano dentário. Vale notar nesta cena que, mesmo em uma reunião que discute problemas na instituição, o conflito se dá em oposição a um grupo externo não trabalhado no filme – o chamado Grupo Nacional – e não no interior desta própria instituição.

Tanto esta reunião quanto a entrevista com o treinador de *Plesant Colony* (que defende que cavalos precisam trazer lucro ao dono) reforçam a ideia de uma profissionalização racional neste ambiente. Vale lembrar que nem sempre foi assim. Como já mencionado antes a respeito do argumento de Carole Case, o esporte de corrida de cavalos teve suas origens nos EUA no interior de uma classe que buscava inspiração na aristocracia inglesa. Segundo a autora, até a grande depressão americana de 1929, o *Jockey Club* defendia que eles deveriam correr apenas pelo esporte, e não pelo lucro²⁴¹. Duas importantes figuras nestes anos iniciais do esporte nos EUA foram August Belmont (criador da *Belmont Stakes*) e seu filho, August Belmont Jr. (fundador do *Belmont Park*). Com a morte destas primeiras gerações do esporte (Belmont Jr. faleceu em 1924) bem como o a cada vez mais crescente popularidade das corridas de cavalos, começa, a partir de 1929, uma tentativa na liderança do *Jockey Club* para regulamentar o esporte perante a lei. A partir de 1930 a liderança do grupo fica nas mãos de William Woodard e de seu vice, Joseph E. Widener. Woodard foi um investidor e um bancário e Widener, um empreendedor oriundo de uma família de trabalhadores. Com um perfil diferente da antiga liderança do *Jockey Club*, esta nova geração de membros iniciaram um gradual processo para uma completa transformação do esporte. Além de uma correta regulamentação legal fiscal da prática, tem-se ainda, a partir do início da década de 1930, uma pressão para a legalização das apostas. Embora apostas existissem

²⁴¹ Case, Carole, op. cit., p. 109.

desde os primórdios do esporte, tal prática era ilegal e os donos das pistas e parques preferiam ignorar sua existência²⁴². A partir do ano de 1939, o Estado de Nova Iorque legaliza as apostas em cavalos²⁴³ e, em conjunto com as novas medidas dos líderes do *Jockey Club* para a redução nos preços de admissão às corridas²⁴⁴, abre-se o caminho para a profissionalização do esporte de corrida de cavalos. Em *Racetrack* percebe-se a importância que Wiseman dá a justamente esta dimensão profissional do esporte. Não apenas têm-se as imagens de uma categoria sindicalizada lutando por direitos de melhores condições de trabalhos, como há também uma preocupação em mostrar a enorme estrutura necessária para que as corridas possam ocorrer.

Outro importante grupo neste ambiente será o público que frequenta este local. *Belmont Park* tem uma área total de 1.7 km² e está aberto a visitas oferecendo ao público pagante a oportunidade de assistir e apostar em corridas de cavalo, como é também um amplo espaço de área verde²⁴⁵. Dito isso, fica claro a forte ligação que este parque tem com o ambiente de corrida de cavalos, a começar pelo fato de que seu sítio oficial *online* está atrelado à página oficial da NYRA (*New York Racing Association*). Além disso, durante o filme de *Wiseman*, não é apresentado ao espectador nenhuma outra atividade do público pagante a não serem aquelas diretamente relacionadas com as corridas de cavalo. Nos dias atuais é possível saber que o parque oferece diversas outras atividades. Na página *online* do parque é possível identificar que existem facilidades voltadas para crianças bem como um restaurante que oferece serviço de *buffet*. Vale notar a radical diferença de preços da refeição. Em um dia comum o serviço custa \$20 por pessoa enquanto que no dia em que ocorre a *Belmont Stakes* o preço sobe para \$275. É possível que na época em que as filmagens para *Racetrack* foram realizadas, no ano de 1981, o parque ainda não oferecesse uma vasta opção de atividades além daquelas diretamente relacionadas às corridas. Esta presunção faz sentido se lembrarmos de que, nos últimos 20 anos, houve uma política na indústria de jogo e apostas nos EUA de criar uma imagem positiva da corrida de cavalos enquanto um centro de entretenimento familiar. Desta forma, o parque oferece hoje aos visitantes desde um serviço de *playground* infantil até um espaço recreativo onde os pais podem deixar seus filhos enquanto apostam nas corridas. Se olharmos a página *online* para o *Belmont Park*, apesar de enorme ênfase nas corridas e nas apostas, há uma preocupação em realçar a dimensão

²⁴² Case, Carole, op. cit., p. 95.

²⁴³ Case, Carole, op. cit., p. 147.

²⁴⁴ Case, Carole, op. cit., p. 98.

²⁴⁵ Informação retirada da página oficial da *New York Racing Association* disponível em <http://www.nyra.com/Belmont/GeneralInformation/GeneralInformation/GeneralInformation.shtml>

familiar daquele ambiente. Em *Racetrack*, ainda que seja possível ver algumas famílias presentes, em especial no dia do grande evento da *Belmont Stakes*, suas atividades estarão quase sempre voltadas para as corridas de cavalos e praticamente nenhuma outra atividade de lazer do parque é explorada, uma das raras exceções sendo o serviço de lanchonete.

No que se refere às corridas, haverá apenas três momentos do filme destinados a elas. Como já mencionado anteriormente, a larga parte do filme terá enquanto foco o funcionamento interno da instituição, com atenção especial para o trabalho necessário para que aquele espaço possa continuar a servir o público. Será apenas após trinta minutos de filme em que o espectador terá uma primeira imagem do público frequentador do hipódromo do *Belmont Park*. A cena se inicia com uma voz feminina em *off* narrando uma corrida quando então, alguns instantes depois, o espectador poderá ver a apresentadora em pé ao lado da pista de corrida. A mulher não apenas narra os acontecimentos da corrida (na qual os curiosos nomes dos cavalos são mencionados, tal como *So Pleasantly*) como também oferece algumas informações sobre os animais. Em um momento que carrega semelhanças com as funcionárias do zoológico em *Zoo*, a narradora fala a respeito de algumas curiosidades biológicas destes animais. Além de afirmar que estes animais são criados para terem velocidade e vigor e que seriam “atletas profissionais, em todos os sentidos da palavra”, menciona ainda o fato de que possuem visão binocular, podendo assim enxergar em um ângulo de 360°. A narradora continua e afirma que, devido a esta peculiaridade, os cavalos frequentemente se distraem e, portanto, usam-se as viseiras para direcionar o olhar do animal para a pista. Este primeiro contato com as corridas que ocorrem no local não duram mais do que alguns poucos minutos e, portanto, fornecendo apenas uma breve introdução do ambiente das corridas para o espectador.

Imediatamente após este primeiro contato com as corridas, ocorre uma sequência na qual se poderá ver a lanchonete e o refeitório interno do parque. Neste local, predominantemente masculino, a câmera começa pelos bastidores onde funcionários (quase todos negros) preparam comidas e o café que serão vendidos no local. Enquanto um burburinho de conversas pode ser ouvido ao fundo, pode-se ver um jovem homem dentro da cozinha passando manteiga em uma grande quantidade de *croissants* espalhados pela mesa. As cenas a seguir continuam nesta temática e vê-se um funcionário enchendo um copo de café numa máquina ou ainda, um homem servindo um prato de comida a partir de várias opções de pratos num *buffet*. Com isso, mesmo quando Wiseman volta sua atenção para este ambiente interno e público, tal como esta lanchonete no parque de corridas, ele o faz tendo

enquanto preocupação central o complexo funcionamento necessário nos bastidores para que aquela instituição possa continuar operando. Há todo um empreendimento por trás deste local, que precisa estar em constante funcionamento para atender as centenas de pessoas que por lá passam todos os dias. Alguns momentos mais breves serão aqui dedicados para focar no rosto de alguns dos presentes. A boa parte do público parece ser composta por classes sociais inferiores e imigrantes, tal quando se ouve um grupo de homens conversando em espanhol numa mesa. Além disso, embora a câmera mostre alguns jovens, ao menos neste momento o público é predominantemente composto por homens mais velhos. Um único rosto feminino captado pela câmera neste momento acaba por igualmente servir a função de realçar a raridade de presença de mulheres no ambiente.

O segundo momento em que o espectador poderá presenciar um evento de corrida de cavalos terá um desenvolvimento maior e mais detalhado do processo. A sequência se inicia com uma série de cavalos sendo levados por funcionários e jóqueis a algum destino ainda não identificado. Durante o trajeto um homem entrega fichas com números de identificação que são então penduradas nos cavalos. Uma vez já dentro da pista de corrida, vemos alguns dos jóqueis montando nos cavalos e levando-os para a linha de partida. Durante estes momentos de expectativa para o início das corridas, a câmera mostra os arredores das arquibancadas bem como algumas poucas aproximações nos rostos de alguns presentes no meio do público. Neste evento o público não apenas é bem maior como também mais diversificado. Vê-se desde idosos e jovens homens brancos e negros, até uma jovem mulher que segura um par de binóculos na primeira fileira. Quando enfim chega o momento da largada, é possível ver os cavalos saindo da linha de partida e, neste momento, uma curiosa escolha de montagem ocorre. Logo após a partida dos animais, a câmera corta para um narrador dentro de uma cabine, que narra todo o evento enquanto segura um binóculos para conseguir ver os acontecimentos na pista. O corte a seguir continua a mostrar os cavalos correndo, com a diferença de que, desta vez, os vemos por uma tela de televisão. A seguir, enquanto a voz da narração do homem na cabine continua em *off*, a câmera agora mostra o público na arquibancada onde se pode ver um jovem homem negro, correndo enquanto torce e grita pelo seu cavalo, ao mesmo tempo em que um homem branco vestido com trajes de *cowboy* também torce para seu cavalo – apresentando assim ao espectador no que consiste a diversidade do público. A montagem continua a apresentar vários eventos paralelos que ocorrem durante a corrida ao alternar entre a pista e alguns dos torcedores nas arquibancadas, mostrando desta vez uma mulher negra e outra branca de meia idade, cada qual torcendo por

seus cavalos. Logo a seguir, três homens brancos de meia-idade, todos segurando binóculos, podem ser vistos assistindo a corrida em um ambiente interno, através de um vidro. Este ambiente parece ser uma espécie de camarim e, a julgar pelas suas vestimentas – todos os três homens vestem ternos –, pertencem a uma classe social elevada em relação ao público anteriormente mostrado.

Logo a seguir volta-se para a imagem da corrida através do televisor e, alguns instantes depois, a corrida chega ao fim com um cavalo chamado *River Lee* sendo o vencedor. A câmera retorna para alguns dos personagens que antes torciam nas arquibancadas, o homem negro e a mulher negra, ambos desapontados que as suas apostas não ganharam. A seguir, será possível ver o cavalo vencedor junto com seu jôquei posando para fotos. Pouco tempo depois, o filme voltará ao ambiente das corridas, mas com uma diferença. Nesta sequência de cenas, a câmera se limita a mostrar apenas o público, sem apresentar nenhuma filmagem das pistas ou das próprias corridas. O interior do saguão do parque está movimentando, com um grande fluxo e longas filas para as cabines de apostas. Um *zoom* em um letreiro eletrônico informa que as apostas mínimas são de \$50, uma soma que parece ser alta, ainda mais ao se considerar que o filme se passa há trinta anos. O público no interior deste saguão é racialmente diversificado e podem-se ver brancos e negros. A maioria do público, no entanto, é de homens, geralmente na meia-idade ou idosos. Nas cenas a seguir, que ocorrem em ambientes externos, aos arredores e nas arquibancadas do hipódromo, a situação é um pouco diferente. Pode-se ver agora, neste ambiente externo, algumas crianças sentadas em grupo na arquibancada bem como algumas delas correndo pelo ambiente. Em outro momento pode-se ver também um pai sentado em um dos bancos enquanto brinca com seu filho. Além da presença de famílias, há também um grupo de cinco jovens, de ambos os sexos, quatro deles negros, reunidos ouvindo música no local. Voltando ao ambiente interno do hipódromo, onde televisores montados nas paredes mostram as corridas, o público torna-se predominantemente masculino. Além disso, o barulho de pessoas gritando e torcendo domina o ambiente, em contraste com a calmaria do ambiente externo anteriormente mostrado.

O terceiro e último momento em que se poderá ver uma corrida será também a corrida com a maior diversidade de público. Este momento em questão será grande evento anual que ocorre no *Belmont Park*, a chamada *Belmont Stakes*. Este evento, que existe desde o ano de 1867, continua a ser um dos mais populares eventos de corrida de cavalos nos EUA. Em 1981, ano em que as filmagens foram realizadas para *Racetrack, Belmont Stakes* teve o

terceiro maior público pagante nos EUA para um evento de corrida de cavalos²⁴⁶. Além disso, o evento é transmitido por grandes redes de televisão americanas, sendo que, no ano de 1981 era transmitido pela rede CBS e, desde o ano de 2006, a rede ABC detém os direitos de transmissão de *Belmont Stakes*²⁴⁷ – ambas grandes redes de televisão americana, indicando assim a importância deste evento para o calendário anual de esportes nos EUA. Para o público não familiarizado com o universo de corrida de cavalos nos EUA, no entanto, grande parte desta informação será perdida. O filme não traz no momento deste evento nenhuma informação histórica ou contextual e apenas um espectador iniciado no universo de corrida de cavalos entenderá a importância que este evento carrega neste circuito. Dito isto, pela forma que o filme irá construir este momento, será possível compreender de que se trata de um evento importante e de grande porte e que, além disso, este é um dia especial para o *Belmont Park*.

A primeira indicação de que se trata de um evento importante está no tempo de filme dedicado a ele. Os quinze minutos finais de *Racetrack* serão dedicados a este evento e uma longa preparação é feita até o espectador finalmente acompanhar a corrida final que compõe a *Belmont Stakes*. Pode-se ter uma noção da magnitude deste evento já nos primeiros momentos desta sequência quando se vê guardas direcionando o forte fluxo de trânsito no parque e, logo a seguir, centenas de carros estacionados em fileiras no ambiente. Além disso, alguns ônibus de turismo chegam ao local, indicando assim que o evento não se resume ao público local e que muitos dos espectadores viajam longas distâncias para presenciarem a corrida. O movimento é também intenso no lobby de entrada quando se vê muitas pessoas aglomeradas em filas para a compra do que parecem ser tickets de entrada. No que se refere ao público no ambiente, este é significativamente mais diversificado que nas outras duas corridas mostradas, indicando ser este um evento de maior porte. Enquanto que nos outros dois casos viam-se corridas que ocorrem diariamente no parque, com a finalidade geralmente sendo voltado para apostas, neste caso o público parece não ser composto apenas de apostadores. Neste ambiente há uma significativa presença de crianças, famílias e mulheres idosas. Com isso, tem-se a impressão de que este não é um público habitual do parque para as corridas de cavalos e nas apostas, mas sim um público casual, presente neste evento especial.

²⁴⁶ American Thoroughbred Racing Top Attended Events. In: *Wikipedia: a enciclopédia livre*. Disponível via URL em: http://en.wikipedia.org/wiki/American_Thoroughbred_Racing_top_Attended_Events; acessado em 18/02/2012.

²⁴⁷ Belmont Stakes Tv Viewership 1991-2008. Disponível via URL em: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2008/06/13/belmont-stakes-tv-viewership/4003>; acessado em 17/02/2012.

Uma indicação clara de que estamos presenciando o evento *Belmont Stakes* é oferecida quando a câmera foca em uma parede na qual é possível ver fotografias de ganhadores dos anos anteriores. Para esta grande festa, nota-se que o parque se esforça para produção de uma estrutura de entretenimento mais diversificada, tal como quando se vê um trio de músicos tocando *jazz* no meio do corredor, bem ao lado do mural com as fotos dos vencedores passados. Enquanto a banda toca ao fundo, a câmera focaliza várias destas fotos, que vão desde nomes ilustres do mundo da corrida de cavalos até fotos de próprios cavalos famosos do passado. É interessante notar aqui como que esta música, um gênero de *jazz* geralmente associado à década de 30, a saber, *new orleans jazz*, acaba por combinar com estas fotografias na parede que se referem a um tempo longínquo e passado.

Logo a seguir o público pode ver um saguão cheio no qual um aglomerado de pessoas faz fila frente às cabines para poderem realizar suas apostas. Esta impressão é reforçada pela cena imediatamente seguinte, na qual um letreiro eletrônico do lado de fora informa ao público as probabilidades dos cavalos ganharem e quanto cada um pagaria a partir de tal chance. Assim como público se prepara para o grande evento, veem-se também os jockeys chegando ao local da corrida, os fotógrafos tirando suas fotos, jornalistas, bem como toda uma estrutura voltada para este acontecimento. Um homem toca uma corneta e a finalidade deste ato parece indicar que a corrida está perto de começar. Esta impressão é reforçada quando se vê um fluxo de jockeys montando seus cavalos, rumando em direção à pista de largada. Vê-se, por uma segunda vez, o homem tocando a corneta e então os jockeys montados nos cavalos finalmente adentram na pista de corrida.

Tal como foi feito na apresentação da outra corrida no filme, Wiseman opta por uma escolha de montagem durante o evento que alterna entre filmagens da própria pista e de televisores mostrando o evento. Esta televisão fica dentro do saguão do local e nota-se uma diferença significativa no público. Enquanto que nas arquibancadas (que, possivelmente tem um preço de admissão mais alto) o público é majoritariamente branco e de relativa idade, no interior deste lobby pode-se observar também a presença de negros, imigrantes e jovens. Além disso, a câmera tem o cuidado de realçar a presença feminina no espaço das arquibancadas, enquanto que no saguão interno, o público assistindo a corrida pelos televisores consiste quase exclusivamente de homens. E será justamente este ambiente do saguão que será mostrado, quase que exclusivamente, durante a corrida, ao mostrar para o espectador as imagens na televisão e o público lá presente. Apenas durante o momento de largada e o da chegada vê-se o ambiente da pista de corrida propriamente dito. Logo após

filmar a chegada à pista, no entanto, a câmera corta de volta para o saguão onde focaliza em alguns espectadores desapontados com o resultado da corrida.

O resultado desta corrida merece algumas palavras. Terminado a corrida, o jockey vencedor, ainda montado no cavalo, segue em direção a um local na pista onde diversos fotógrafos e jornalistas se aglomeram. Embora esta informação não seja oferecida ao público, a vitória do cavalo *Summing* foi inesperada. O grande favorito para a corrida era o famoso cavalo *Pleasant Colony*, que acabou terminando em terceiro. Um artigo na revista *Time* do período comenta a vitória do azarão *Summing* que, no dia da corrida, pagava \$17.80 para cada dólar apostado²⁴⁸. Ainda de acordo com o artigo, *Summing* quase foi impossibilitado de participar do grande evento devido a uma infecção sanguínea alguns meses antes. Tamanha era a improvável vitória de *Summing* que o artigo defende que, ao invés de resultado de mérito do próprio cavalo e de seu jockey, erros de cálculo e falhas dos outros atletas foram largamente responsáveis pela vitória do azarão. Cabe aqui apontar que estas informações não estão presentes no filme, e apenas fãs ou aqueles diretamente envolvidos com o universo da corrida de cavalos saberiam desta peculiaridade na história do esporte. Além disso, vale lembrar que a *Belmont Stakes* é a terceira e final etapa da *U.S. Triple Crown*, e, as duas etapas anteriores haviam sido vencidas justamente por *Pleasant Colony*. Apenas 11 cavalos venceram a *Triple Crow* desde seu início e, desde 1978, nenhum outro cavalo conseguiu repetir a façanha. Com isso, consegue-se melhor compreender a importância deste dia para o *Belmont Park* e as expectativas em torno de *Pleasant Colony*.

Após o jockey, George Martens (de origem latino-americana, como tantos outros jockeys vistos durante *Ractreak*) descer do cavalo, ele cumprimenta algumas pessoas e pode-se ouvir jornalistas e fotógrafos chamando pelo seu nome “Louie, Louie!”. Com isso o jockey dá uma entrevista para um jornalista e para as câmeras de televisão. Com a corrida terminada e o vencedor anunciado as cenas seguintes mostram o público deixando o local enquanto alguns ônibus levam parte do público de volta. A seguir, vê-se o local das corridas e o saguão, agora esvaziados, estando presentes apenas os funcionários da limpeza que recolhem o lixo deixado pelo público. Com isso, o filme termina reforçando um tema presente em diversos momentos: a importância da estrutura de funcionários necessária para manter aquele local operante.

²⁴⁸ He Just Dragged Me Out Front. *Time Magazine*. Nova Iorque, 15 jun. 1981, p. 70.

Com isso, dentre os filmes aqui analisados *Racetrack* será o que mais se aproxima de uma tentativa de radicalizar um naturalismo documental, naturalismo este cada vez mais presente durante a evolução da carreira de Wiseman. Durante esta análise o uso de informações extra-fílmicas foi essencial para comunicar ao leitor algumas das relações institucionais que Wiseman explora em *Racetrack*. O espectador, caso não seja iniciado no universo de corrida de cavalos nos EUA, não terá boa parte desse conhecimento. *Racetrack*, ao se construir a partir de uma sutil argumentação, bem como uma tendência naturalista em sua construção, coloca o espectador diante de uma série de imagens do ambiente institucional do hipódromo e do *Belmont Park*, sem contextualiza-las. Neste sentido, *Racetrack* em muito se difere dos primeiros trabalhos do diretor (em especial *Titicut Follies*), e elucida uma tendência que se radicalizará ainda mais a partir da filmografia das décadas de 1990 e 2000. Com esta discussão em mente, *Manoeuvre* acaba por também carregar semelhanças à *Racetrack*, ao se colocar enquanto um filme que parece querer se isentar de discursos normativos, oferecendo no máximo sutis e ambíguas tomadas de posição. Não se afirma aqui, no entanto, que filmes como *Racetrack* ou *Manoeuvre* estejam isentos de uma narrativa discursiva. Ademais, por mais que tal evolução naturalista da carreira de Wiseman não siga uma simples linha evolutiva – e o fato de *Zoo* ser posterior à *Racetrack* e *Manoeuvre* reforça isso – é possível dizer que, em linhas gerais os filmes mais recentes da carreira do diretor caminham nesta direção. Com isso, a impressão de que estamos meramente presenciando o ambiente, tal como uma mosca voando pelo local, assume contornos mais radicais em *Racetrack*.

Conclusão

Busquei nesse trabalho, a partir de uma sociologia do cinema, uma análise aprofundada de uma seleção de filmes de Frederick Wiseman. Com isso, pretendi não apenas melhor compreender a produção deste cineasta como também refletir sobre algumas das construções narrativas presentes em seus filmes. No momento de finalização deste trabalho o diretor está lançando seu mais recente filme, intitulado *Crazy Horse* (2011) e que, continuando com a tradição de seus títulos autoexplicativos, lida com a famosa companhia de dança francesa do mesmo nome. O interesse do diretor pelo universo da dança tem sido comum em seus trabalhos recentes, tal como o lançamento em 2009 de *La Danse* (que trata da produção de sete diferentes ballets pela Companhia de Ballet de Paris) ou ainda em 1995 de *Ballet* (que documenta o cotidiano institucional da *American Ballet Theater* de Nova Iorque). Ainda poderíamos citar aqui o filme *La Comédie-Française ou L'amour joué* (1996) que filma o cotidiano institucional por trás da companhia de teatro francesa *La Comédie-Française*. Com isso, seria possível ainda pensar um novo bloco analítico que contemplaria o interesse recente do diretor pelo universo artístico, em especial aquele voltado para a dança. Também vale apontar nesse sentido, o interesse atual do diretor em filmar instituições fora do universo americano – seus únicos três filmes anteriores filmados fora dos EUA eram dedicados às ações militares americanas em territórios estrangeiros –, bem como o de filmar locais que se encontram fora da esfera pública. Com uma produção de trinta e sete documentários durante a carreira, Wiseman ainda dirigiu dois filmes ficcionais, a saber, *Seraphita's Diary* (1980) e *La Dernière lettre* (2002). Este último é composto por apenas uma atriz, em um monólogo inspirado num capítulo do livro *Vida e Destino* (1959) do escritor ucraniano Vasily Grossman no qual uma mulher, presa em um gueto ucraniano sob o comando nazista em 1941, narra uma carta para seu filho. No que se refere ao primeiro filme ficcional do diretor, *Seraphita's Diary*, este poderia ser ainda pensado enquanto um interessante acompanhamento ao seu documentário do mesmo ano, *Model* (1980), uma vez que ambos lidam com o universo da indústria da moda. O filme imagina uma famosa atriz – chamada Seraphita – que teria desaparecido e deixado apenas seu diário. Tal como ocorre em *La Dernière lettre* Wiseman se utiliza apenas de uma atriz, mas, no caso de *Seraphita's Diary*, a atriz Apollonia van Ravenstein interpreta diferentes personagens em diferentes cenários que recriam passagens do (fictício) diário da atriz desaparecida.

A enorme produção do diretor faz com que tenha sido necessário um recorte temático na sua filmografia. Outro trabalho poderia ser pensando focando unicamente em sua produção ficcional ao compará-la com seus filmes que lidam com o universo do teatro. Dito isso, o diretor é mais conhecido justamente pelo seu trabalho documental e mesmo com a grande importância e influência que sua obra tem até hoje no universo do cinema documentário, há pouco escrito sobre seus filmes na produção acadêmica brasileira. Com isso em mente, o meu interesse por Wiseman esteve justamente na parte de sua filmografia que radicaliza muitos dos aspectos presentes no cinema observacional. Através de um detalhamento analítico a partir de uma seleção de seus filmes em blocos temáticos, busquei melhor compreender como se dá a construção da narrativa discursiva em seus filmes, construção esta frequentemente baseada em um realismo cinematográfico associado a técnicas do Cinema Direto que reforçam a ambiguidade normativa nos filmes, complexificando assim seus argumentos sobre o mundo histórico.

Durante análise de *Basic Training* comentei a respeito de uma cena – a saber, o corte de cabelo dos novos recrutas – que carrega uma interessante semelhança com *Nascido Para Matar* (1987), o filme de Stanley Kubrick. Da mesma forma, o desenvolvimento da história pessoal de Hickman também traz semelhanças com o caso do recruta Pyle, personagem do filme de Kubrick. O caso de Hickman apresenta, tal como em *Nascido Para Matar*, um soldado que não consegue se adequar e falha ao tentar seguir as ordens que lhe são feitas e, com isso, acaba sendo punido pelos seus próprios colegas com uma *blanket party* – com a diferença que, no filme de Kubrick, chegamos a ver essa punição sendo executada, enquanto que em *Basic Training* ela é apenas mencionada por Hickman em sua conversa com o capelão da instituição.

As semelhanças entre *Basic Training* e *Nascido Para Matar* podem servir aqui como um ponto de partida para uma discussão sobre realismo e suas diferenças no documentário e na ficção. Birger Langkjaer²⁴⁹, ao brevemente analisar três filmes²⁵⁰ – todos ficcionais e considerados marcos no realismo cinematográfico dinamarquês –, buscou refletir sobre algumas noções de realismo no cinema. O autor propõe quatro níveis distintos de realismo: realismo perceptivo, realismo de estilo, realismo narrativo e, por fim, o que ele chama de reconhecimento. O realismo perceptivo nada mais seria do que a noção de que algumas

²⁴⁹ Langkjaer, Birger. Realism and the Danish Cinema. In: *Realism and 'reality' in film and media*. Copenhagen. Museum Tusculanum Press, 2002, pp. 15-40.

²⁵⁰ Os três filmes que o autor analisa são *Soldaten og Jenny* (1947) *Balladen om Carl-Henning* (1969), e, por último, *Drenge* (1977).

mídias seriam mais realistas que outras, como, por exemplo, a percepção de que o cinema é mais realista do que um programa de rádio. O realismo de estilo refere-se à dimensão de que determinadas técnicas e estilos cinematográficos possam ser mais realistas que outros – tal como a defesa de Andre Bazin do plano-sequência e da profundidade de campo. Langkjaer menciona ainda o caso de estilos mais excessivos, mas que também acabariam por passar um efeito psicológico de realismo. Um dos exemplos citados pelo autor são os filmes dinamarqueses do Dogma95. Com isso o autor se refere ao uso de uma câmera que está sempre em movimento, que parece sempre chegar segundos depois do acontecimento – geralmente tremendo e carregada na mão – passando assim uma forte impressão de realismo imediatista para o espectador. Um momento significativo nesse sentido aqui analisado seria o parto do rinoceronte em *Zoo*. O realismo narrativo, por sua vez, pode ocorrer pelas mais diversas formas uma vez que não há uma só narrativa que seria mais realista que outra. Um exemplo seria o filme *hollywoodiano* clássico, no qual todos os acontecimentos parecem ocorrer por necessidade, como se não houvesse outro desenvolvimento possível. Outro exemplo, mais interessante para esta análise e mais contemporâneo, seriam aqueles filmes que, através de narrativas “frouxas”, acontecimentos acidentais e finais em aberto, acabam por passar a impressão de que imitam a própria vida. Por fim, o último tipo de realismo pensado pelo autor é o que ele chama de reconhecimento e refere-se à identificação, por parte do público, de elementos culturais, sociais, psicológicos e emocionais em um filme.

Dito isso, o autor continua ao defender que uma compreensão do realismo enquanto um problema conceitual, a ser resolvido por discussões filosóficas, seria um exercício infrutífero. Em suas palavras:

definir o realismo pelos detalhes específicos tirados de um contexto maior, ou pela sua semelhança com a realidade, ou pela semelhança com operações cognitivas usadas para compreender tanto o filme quanto a vida real, são todos modos conceituais de tratar do realismo. Mas há outra opção. Podemos olhar mais de perto para aqueles filmes geralmente considerados representativos de um realismo e tentar entender porque isso ocorre, ou seja, sendo específico e sistemático na intenção. Quais são suas características específicas, e quais características compartilham? Como reconhecemos o realismo?²⁵¹

²⁵¹ Langkjaer, Birger, op. cit., p. 20.

Tendo isso em mente, ou seja, que o realismo deve ser analisado pelo próprio filme e não através de elaborações abstratas sobre o assunto, poderíamos ainda pensar as diferenças formas pelas qual ficção e documentário são considerados realistas. No que se refere ao realismo na ficção, um importante elemento que analisa está no que chama da autenticidade. Langkjaer cita diversas críticas do período que reforçam o efeito de autenticidade que os filmes de sua mostra tiveram em suas respectivas épocas. Aqui se encontra, creio eu, um importante elemento na distinção entre ficção e documentário, no que se refere ao realismo. A autenticidade, no caso do documentário, está colocada em sua origem, no próprio gênero cinematográfico. O documentário ainda precisaria ter um *efeito* realista e construir esse realismo pela sua narrativa, mas, nesse caso, o mero fato de ser um documentário carrega grande peso para sua autenticidade. Voltando a *Nascido Para Matar*, é interessante, portanto, perceber como Kubrick utiliza um documentário enquanto inspiração para a criação de seu efeito realista. Dessa forma, em sua primeira metade – quando *Nascido Para Matar* mais se assemelha a *Basic Training* – Kubrick se utiliza de um conjunto de imagens que já são familiares e mais, tiradas do mundo histórico, remetendo-se assim ao documentário de Wiseman. Curiosamente, ao vermos *Basic Training* 40 anos depois de seu lançamento, o mesmo efeito ocorre, mas de forma inversa, ou seja, remeto-nos ao filme de Kubrick.

De maneira complementar, Dirk Eitzen, ao pensar as diferenças entre um documentário e um filme ficcional defende que o documentário gira em torno da questão da confiabilidade, no sentido de que uma das principais questões colocadas pelo público para ele é: “estaria esse filme mentindo?”²⁵². O autor continua, ao dizer que a distinção entre “fato” e “ficção” é fundamental para o público em geral, em especial quando confrontado com filmes ficcionais históricos, tais como *JFK* (1991), *Malcom X* (1992)²⁵³, e adicionaria aos exemplos do autor, o próprio *Nascido Para Matar*. Com isso o autor busca definir o documentário como uma forma de recepção do espectador e não enquanto um conjunto de qualidades formais. As diferenças entre documentário e ficção, por mais imaginárias que possam ser, são experienciadas enquanto reais e, com isso, tem consequências práticas²⁵⁴. Nesse sentido, embora tanto o documentário quanto a ficção façam afirmações sobre a “realidade”, a percepção dessas afirmações pelo público é distinta. O filme ficcional propõe uma *analogia*

²⁵² Eitzen, Dirk. When is a documentary? Documentary as a Mode of Reception. In: *Cinema Journal*. Vol. 35, Nº. 1. Texas: University of Texas Press, 1995, p. 81.

²⁵³ Eitzen, Dirk, op. cit., p. 81.

²⁵⁴ Eitzen, Dirk, op. cit., p. 82.

enquanto que o documentário coloca uma *verdade* sobre uma situação histórica²⁵⁵. Desta forma, ainda que tanto o documentário quanto a ficção possam fazer afirmações a verdades gerais, o documentário tem a especificidade de apresentar uma determinada situação específica como algo que “realmente” ocorreu. Com isso, não seria nos aspectos formais de um filme que um espectador compreende e lê um filme como um documentário, mas “uma combinação do que os espectadores querem e esperam de um texto e o que supõem ou inferem dele baseado nas marcas situacionais e traços textuais”²⁵⁶. Dessa forma, a questão “estaria o filme mentindo?” não está colocada no próprio texto, mas sim pelo espectador. O autor conclui que um documentário não pode ser entendido enquanto uma espécie de texto específico, mas como uma espécie de leitura própria por parte do espectador. Com isso, o foco da análise teria que ser por quais construções narrativas no filme e processos sociais fazem com que o espectador tenda a uma leitura voltada para suas características documentais.

Cabe aqui uma breve discussão a respeito de um emblemático filme que alerta o leitor para essa complexidade do realismo documental: *No Lies*, dirigido por Mitchell Block (1974). *No Lies* parece, à primeira vista, um exemplar documentário de cinema direto no qual um cineasta tenta gravar eventos se desenrolando espontaneamente – nesse caso, o cineasta filma uma amiga que está em casa se maquiando e preparando para sair. Após alguns minutos de conversas não muito relevantes, ela surpreendentemente diz que teria sido estuprada na noite anterior. O cineasta começa então a perguntar mais sobre o incidente, apesar das tentativas da mulher em mudar o assunto. Em um dado momento ela começa a chorar até que finalmente sai do apartamento, sem que, em nenhum momento, o cineasta desligue sua câmera. O filme, no entanto, é um trabalho de ficção, com atores e roteiro, que buscam meticulosamente imitar um documentário de Cinema Direto – o que pode ser visto apenas nos créditos finais²⁵⁷. No momento em que o espectador descobre que o que acabou de ver não passou de uma ficção, a leitura do filme muda radicalmente – ainda que as imagens projetadas sejam as mesmas em ambos os casos. O espectador poderia, por exemplo, ter ficado com raiva do cineasta, mas, ao descobrir que ele não passava de um ator, pode apenas ter raiva do *personagem*. A raiva pode ser a mesma em ambas os casos, mas direcionadas para alvos distintos: alguém supostamente imaginário, ao invés de alguém “real”. O caso de

²⁵⁵ Eitzen, Dirk, op. cit., p. 86.

²⁵⁶ Eitzen, Dirk, op. cit., p. 92.

²⁵⁷ O lançamento recente de *No Lies* em DVD oferece ainda ao público a oportunidade de ver, nos extras, duas versões de ensaio, fornecendo assim um interessante material para perceber o processo de construção ficcional do efeito documentarizante final do filme.

No Lies serve como um interessante caso de como um filme pode ser percebido tanto como um documentário quanto ficção, e as diferentes leituras que decorrem disso.

Vale aqui lembrar que mesmo um dos mais árdios defensores do realismo cinematográfico na teoria do cinema, Siegfried Kracauer, apresentava muitas ressalvas em relação ao filme documental. O realismo que Kracauer defendia era um realismo de *intenção*, e não um realismo formal ou técnico. Desta forma, segunda sua defesa do realismo cinematográfico, uma cena por si só, não poderia ser condenada ou glorificada de antemão, dependeria apenas do seu uso pelo cineasta. Uma cena presente em um documentário científico que mostrasse as partículas de uma gota d'água seria algo louvável, mas o mesmo uso desta cena enquanto metáfora para uma condição psicológica de um personagem fugiria do realismo que Kracauer propunha. Desta forma, Kracauer seguiu um caminho teórico contrário a toda defesa do “cinema como arte”, ou, pelo menos, enquanto arte tradicional. O cinema deveria se preocupar não com o significado do homem (como a arte faria), mas com significado do mundo, através do realismo. No que se refere ao documentário sua desconfiança estava justamente no caráter naturalista presente neste formato cinematográfico. De acordo com Kracauer, o enredo é essencial ao cinema enquanto forma de fornecer uma experiência completa ao espectador. Como ele mesmo diz:

Eles canalizam suas mensagens através do dado material natural ao invés de usar as imagens meramente enquanto preenchimento. Ademais, aliviados do fardo de terem que avançar uma intriga, estão livres para explorar o contínuo da existência física. A supressão da história permite que a câmera acompanhe, sem restrição, um caminho próprio e gravar fenômenos que de outra estariam inacessíveis [...] O documentário sofre de uma limitação em seu escopo. Confinado, por definição, a apresentar nosso ambiente, ele perde de vista aqueles aspectos de uma potencial realidade visível na qual apenas o envolvimento pessoal está apto a invocar. Sua aparência é inseparável do drama humano, tal como veiculado por uma intriga. A supressão do enredo, portanto, não apenas beneficia o documentário, mas também o coloca em larga desvantagem²⁵⁸.

Colocado frente ao problema de como resolver o conflito entre naturalismo e enredo no documentário, Kracauer acaba por defender uma solução que define como “enredos

²⁵⁸ Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 212.

encontrados”²⁵⁹. Kracauer, no entanto, ainda está bem distante de qualquer tendência naturalista ao defender justamente um documentário como *Nanook* (Robert J. Flaherty, 1922) enquanto um exemplo de histórias que nascem do seu próprio local de origem cultural. Ainda de acordo com o autor, nesses filmes a trama nasceria do próprio local e não enquanto algo iniciado pelo próprio cineasta. Diferente do mero documentário – que apenas apresentaria filmagens naturalistas como se isso fosse informação por si só – o filme com enredo encontrado colocar-nos-ia diante de uma dimensão propriamente humana, tal como um filme como *Ladrões de Bicicleta* (Vittorio De Sica, 1948), que apresentaria assim através de um enredo realista um comentário social mais amplo sobre a situação da Itália após a Segunda Guerra Mundial. A definição de realismo para Kracauer é demasiada limitada e pouco útil para uma análise sociológica sobre realismo e cinema ou como apoio para pensar o cinema de Wiseman. Dito isso, Kracauer foi um dos mais importantes defensores e teóricos do realismo cinematográfico, e ter sua argumentação em mente ajuda enquanto um ponto de partida para reflexão, em especial no que diz respeito às questões presentes em relação ao filme documental naturalista em fornecer informações discursivas.

No que se refere às tendências ao documentário naturalista em Wiseman, *Manoeuvre* e *Missile* acrescentam uma dimensão de realismo ainda pouco presente em *Basic Training*. Se em *Basic Training* há uma tendência em complexificar uma estrutura narrativa e, juntamente com isso, a utilização de diversas técnicas para um efeito de realismo – individualização da vida institucional, ambiguidade e impressão de ser o próprio espectador que cria o sentido nas imagens – *Manoeuvre*, através de uma narrativa frouxa, reforça uma impressão de uma câmera naturalista, que meramente registra aquilo em seu campo de visão.

Durante toda sua carreira, Wiseman dirigiu e produziu um total de seis filmes que, de alguma forma ou de outra, tem o exército americano enquanto tema central. Dito isso, poderíamos imaginar outro bloco analítico no qual *Manoeuvre* (1979) estaria junto com *Canal Zone* (1977) e *Sinai Field Mission* (1978), três filmes lançados em sequência e que tem enquanto preocupação a ação do exército americano em territórios estrangeiros. A divisão aqui escolhida e o recorte específico na filmografia de Wiseman nos permitem certas comparações e reflexões. Apesar dos anos que separam *Basic Training* (1971) de *Missile* (1987), ambos lidam com processos institucionais por trás de um treinamento militar. Enquanto que o primeiro lida com o treinamento de civis convocados para combaterem em

²⁵⁹ Kracauer, Siegfried, op. cit., pp. 246-252.

uma guerra direta, no caso a Guerra do Vietnã, *Missile* lida com o treinamento para uma função bélica indireta, o manuseio do lançamento de mísseis nucleares intercontinentais durante a Guerra Fria. *Manoeuvre* (1979) também lida com as tensões militares durante a Guerra Fria, ainda que neste caso o espectador presencie treinamentos militares da OTAN em solo alemão, em conjunto com o governo americano, em preparo de um eventual conflito direto entre o ocidente e a URSS.

Os anos que separam *Basic Training* de *Missile* também expressam as transformações sociais na lógica por trás do combate bélico: o preparo para o combate direto cada vez mais modificado para uma dimensão distanciada, tecnológica e racional. Um dos jovens alunos em *Missile* mostra aos outros colegas fotos de objetos coletados em zonas de combate da Segunda Guerra Mundial – máscaras, capacetes entre outros equipamentos de combate – como se fossem relíquias de um tempo passado. Não há como deixar de notar ainda a dimensão do absurdo por trás de um gigantesco sistema militar que precisa constantemente crescer de forma a *evitar* o combate bélico direto. Como diz Barry Keith Grant:

Os objetivos nos filmes tornam-se cada vez menos claros. De ganhar uma guerra (*Basic Training*) de brincar de guerra (*Manoeuvre*) até manter um sistema no evento de uma guerra que, de qualquer maneira, não poderia ser vencida (*Missile*)²⁶⁰.

Os três filmes sobre instituições militares aqui analisados apontam um tema recorrente na produção cinematográfica de Wiseman. A dimensão da doutrinação ideológica institucional e a visão ideológica que a instituição tem de si assume contornos mais explícitos em seus filmes sobre o exército. Não apenas vemos os sargentos e generais repetidamente afirmando aos recrutas que devem simplesmente fazer o que forem mandados e que assim não haverá problemas, como também esses mesmos funcionários frequentemente verbalizam e expressam a importância de seu trabalho para a sociedade americana. Sendo assim, Wiseman muitas vezes apresenta seus filmes enquanto expressões institucionais localizadas de um sistema cultural maior. O diretor em alguns momentos chega a explicitar essa dimensão, em especial quando verbalizada por um dos generais em *Missile* quando este diz que: “a equipe responsável pelos mísseis *Minuteman* são um microcosmo da nossa grande sociedade”.

²⁶⁰ Grant, Barry Keith. *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*. Champaign: University of Illinois Press, 1992, p. 86.

Apesar de sempre realçarem a importância dessas instituições para a manutenção ideológica dos valores americanos, esses próprios locais são também frequentemente retratados por Wiseman enquanto herméticos universos fechados. Nesse sentido, a tematização da linguagem específica em cada uma dessas instituições militares tem um importante papel. Ainda que filmes como *Hospital* e *Near Death* também explorem a dimensão da linguagem hermética e obscura por trás dos jargões médicos, tal característica assume dimensões mais radicais em seus filmes sobre os militares. A linguagem nesses ambientes está sempre marcada por um fluxo constante de siglas e números incompreensíveis. Não apenas esses números podem indicar a perda da individualidade da vida civil anterior (tal como em *Basic Training* quando os soldados passam a serem chamados pelos seus números), como também reforçam a dimensão de um código de linguagem incompreensível ao espectador. O uso de jargões militares em um filme como *Missile* beira ao absurdo, com siglas após siglas sendo proferidas e deixando o espectador submerso e confuso frente o ruído branco das falas dos instrutores. Como aponta Barry Keith Grant, essas cenas muitas vezes chegam a adquirir ares cômicos pelo seu excesso de incompreensibilidade²⁶¹, tal como em certo momento quando um dos instrutores da base de mísseis diz:

Então PRP, a mesma coisa se aplica aos pilotos. Nós temos algo que se chama serviço que não envolve alerta, DNIA. Você fica doente, te dão medicamentos que te deixa sonolento, você fica DNIA e não pode ficar em alerta, pois isso violaria PRP. Pilotos DNIF, serviço que não envolve voar. É o exato mesmo conceito.

O uso desses eufemismos e siglas incompreensíveis assume dimensões peculiares nos filmes sobre o universo militar. Como aponta Barry Grant, devido a uma “desintoxicação linguística”²⁶², a instituição de *Missile*, através de um constante uso de eufemismos e siglas, é a que mais mascara sua função social, eliminando de sua linguagem cotidiana a magnitude do poder destrutivo daquele local.

Esse universo repleto de siglas e números reforça também a tendência homogeneizante desses locais institucionais dos militares. Com isso, aqueles que se individualizam neste ambiente, seja por rebeldia ou incapacidade adaptativa, são levados para processos institucionais que buscam resolver tais descompassos frente ao ritmo uníssono da

²⁶¹ Grant, Keith Barry, op. cit., p. 90.

²⁶² Grant, Keith Barry, op. cit., p. 96.

instituição. Seja o recruta Hickman que não consegue fazer o que lhe é mandado em *Basic Training* ou o estudante com dificuldades nas provas em *Missile*; torna-se necessário que o quadro de funcionários lide com aqueles que saem do esperado no processo de doutrinação institucional. O processo muitas vezes beira o absurdo, como se essas instituições precisassem reeducar e recivilizar aqueles jovens do zero: sejam os jovens recrutas sendo ensinados como escovarem os dentes em *Basic Training* ou ainda os estudantes sendo ensinados a lerem um relógio de ponteiros em *Missile*.

Em um filme como *Manoeuvre* há um reforço narrativo que indica ao espectador de que tudo aquilo que ele presencia no campo de batalha não passa de um jogo. Esta impressão começa a ser construída desde o início do filme quando, no momento que alguns jipes adentram na base da OTAN, pode-se ler a seguinte frase em uma placa: “*Reforger é divertido*”. Já no caso de *Missile* os instrutores frequentemente associam as equipes (chamadas de times pelos instrutores) à equipes de basquete ou futebol. Há um constante contraste em *Manoeuvre* entre, por um lado, o realismo do naturalismo nas lentas e arrastadas cenas de combate que se constroem a partir de longas discussões técnicas sobre a estratégia a serem usadas, e, por outro, a impressão de que tudo nesta guerra é uma farsa. A dimensão da farsa é explicitada em alguns momentos, tal como verbalmente expressada por um controlador de tanque “isso não é uma guerra de verdade! Por que acha que está numa guerra de verdade? Metade disso não estaria acontecendo numa guerra de verdade. Você já estaria morto em uma guerra de verdade”. Da mesma forma, dois comandantes casualmente discutem a hora de começar e terminar uma batalha ou ainda de forma mais irônica quando um oficial fala que o inimigo está morto e aguardando futuras instruções.

No que se refere aos espaços de lazer na filmografia de Wiseman, esses são quase sempre trabalhados em conjunto com a relação entre seres humanos e animais. Esta relação entre humanos e animais, embora predominante em seus filmes sobre lazer, não estará restrita a eles. Poderíamos citar alguns outros filmes do diretor, não analisados neste trabalho, tais como *Primate* (1974) – que lida com uma instituição científica para pesquisa com primatas – ou ainda o filme *Meat* (1976) – que lida com o cotidiano institucional e funcionamento de um matadouro. Com isso poderíamos dizer que houve uma preocupação durante a carreira de Wiseman em discutir em seus filmes algumas das dimensões institucionais pelas quais seres humanos se relacionam com animais. No que se refere aos espaços de lazer, no entanto, a relação entre seres humanos e animais será um assunto privilegiado e no qual seus dois principais filmes nesta temática foram aqui abordados.

Filmes como *Zoo* e *Racetrack* podem, à primeira vista, passar a impressão de não terem muito em comum com o universo institucional de *Near Death*, *Titicut Follies* ou os filmes sobre exército. No entanto, mesmo em uma primeira comparação isolada, poderíamos já mencionar uma preocupação recorrente tanto no *Beth Israel Hospital* de *Near Death* quanto no zoológico *Miami Metro* de *Zoo*: a incansável busca moderna por controlar e manipular a natureza. Em outra frente, poderíamos ainda refletir sobre o contraste presente na ausência de cuidado médico no presídio psiquiátrico em *Titicut Follies* em relação com a enorme estrutura institucional voltada para o cuidado dos cavalos em *Racetrack*.

De forma mais ampla, poderíamos pensar aqui o espaço do zoológico de Wiseman por aquilo que Foucault chama de heterotopia. O conceito é construído a partir de uma comparação e diferenciação com a noção de utopia. De acordo com a construção conceitual de Foucault, enquanto que as utopias seriam aqueles espaços inexistentes, sempre idealizados, as heterotopias existem enquanto espaços físicos reais. De acordo com o próprio autor:

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias²⁶³.

As heterotopias podem ser divididas em dois grandes tipos. Em primeiro lugar haveria as heterotopias de crise. Essas heterotopias seriam mais frequentes nas “sociedades ditas primitivas”²⁶⁴ e referem-se a espaços para indivíduos que se encontram em algum momento de crise: adolescentes, mulheres em período menstrual, grávidas e idosos. Nas sociedades modernas capitalistas esses espaços estariam desaparecendo, mas ainda seria possível identificar alguns desses antigos traços. Um destes espaços seria justamente o serviço militar

²⁶³ Foucault, Michel. Outros espaços. In: Motta, Manoel Barros (org). *Michel Foucault. Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009, p. 415.

²⁶⁴ Foucault, Michel, op. cit., p. 416.

para jovens homens – tal como o treinamento militar presente em *Basic Training*. Foucault ainda discorre sobre esta prática cultural na qual a primeira manifestação de virilidade sexual masculina deveria ocorrer em outro lugar que não o espaço familiar. Vale mencionar que Barry Keith Grant, ao escrever sobre *Basic Training*, também discorre sobre conotações subtextuais referentes à sexualidade no ambiente militar construído por Wiseman. Grant faz ainda uma comparação entre a sexualidade e violência ao comparar o rito de passagem para a vida adulta em *Basic Training* com a cena do monólogo de Kaminsky em *Titicut Follies*.

Mais significativa é a cena onde um recruta é visitado por sua família, que concentram sua atenção em seu rifle, investindo-o de forma fetichizada com inconfundíveis implicações fálicas. Nessa cena a relação entre sexualidade e agressão é dada uma ênfase particularmente americana. A visão da mãe sobre aquela experiência enquanto um rito de passagem para seu filho e suas repetidas declarações de que aquilo o transformará num ‘verdadeiro soldado americano, um verdadeiro homem’ evoca a famosa descrição de D. H. Lawrence da Natty Bumppo de Copper enquanto representativa da psique americana: “dura, isolada, estoica e assassina”. Em retrospecto, o louco monólogo de Kaminsky [em *Titicut Follies*] entre a relação entre a agressão militar americana e uma patologia sexual parece possuir uma inquietante qualidade de profecia²⁶⁵.

No que se refere à segunda forma de heterotopia, esta seria mais comumente encontrada no mundo moderno capitalista, no qual as heterotopias de crise estariam sendo cada vez mais substituídas pelas heterotopias do desvio. Esses seriam locais em que se encontram indivíduos cujo comportamento é desviante em relação à norma. Nesse sentido, poderíamos pensar o presídio psiquiátrico em *Titicut Follies* enquanto uma expressão deste espaço. De forma semelhante, o espaço institucional dedicado à morte da UTI em *Near Death* igualmente se dedica àqueles cujo comportamento se desviou da norma, pois, como se argumentou durante a análise desse filme, a morte tem se tornado, nas sociedades modernas, não apenas um tabu, como também uma demonstração dos limites do ser humano em sua tentativa de controlar a natureza. A morte torna-se, portanto, mais uma forma de desvio social. Por fim, Foucault ainda aponta algumas instituições que estariam na fronteira entre as duas formas de heterotopias, tal como os asilos para idosos. A idade avançada, como ele argumenta, seria não apenas uma crise, mas também se apresenta enquanto um desvio. Para uma sociedade na qual o lazer torna-se a norma, a ociosidade assume conotações desviantes.

²⁶⁵ Grant, Keith Barry. *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*. Champaign: University of Illinois Press, 1992, p. 93.

Como o espaço da heterotopia é um que consegue justapor vários espaços, incompatíveis em si mesmo, em um só espaço, Foucault ainda pensa o próprio ambiente do cinema enquanto uma espécie de heterotopia. No espaço retangular da tela bidimensional projeta-se um espaço tridimensional. De forma semelhante, o jardim botânico também assume qualidades heterotópicas, assim como poderíamos igualmente pensar o zoológico nesta chave. Se, como diz Foucault, os antigos jardins persas buscavam coletar pequenas parcelas do mundo, o zoológico moderno compila as mais diferentes espécies do mundo em um único espaço heterotópico. Com isso, o zoológico concentra em seu espaço essas pequenas parcelas da natureza, selecionadas e coletadas de forma a apresentar ao público visitante uma construção parcial e arbitrária da natureza, apresentando-se, no entanto, enquanto uma totalidade. De forma relacionada a esta busca moderna pela compilação do mundo, as heterotopias podem também se expressar enquanto tempos coletados.

Em compensação, a ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade²⁶⁶.

Este ímpeto moderno que almeja o arquivamento caminha junto com um conhecimento específico. Os espaços de conhecimento na heterotopia, tal como no zoológico de *Zoo*, refletem um saber específico que selecionou, compilou, editou e interpretou de acordo com disputas de poder e processos sociais de disputas pelo significado. É por isso que, por mais que tais espaços almejem uma totalidade e por mais representativos que sejam, eles sempre serão diferentes de todos aqueles espaços sobre os quais discursa. As heterotopias criam assim um espaço de ilusão e vale lembrar aqui dos diversos artifícios montados no zoológico em *Zoo* que buscar recriar o “habitat natural” do tigre ou do gorila. De maneira complementar, esta ilusão é geralmente acompanhada de uma compensação “criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, maldisposto e confuso”²⁶⁷. Cria-se assim uma ilusão idealizada, no interior do espaço do zoológico, de uma natureza perfeitamente organizada, distante do caos presente na vida selvagem e voltada para o consumo humano.

²⁶⁶ Foucault, Michel. Outros espaços. In: Motta, Manoel Barros (org). *Michel Foucault. Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009, p. 419.

²⁶⁷ Foucault, Michel, op. cit., p. 421.

Isso leva a um ponto interessante em como os espaços de lazer de Wiseman são espaços de organização do espaço e do tempo e não meros espaços de ociosidade. O lazer no universo do cinema de Wiseman é um espaço fortemente institucionalizado e regulamentado. Nos dois filmes aqui analisados nesse tema houve a tematização ao espectador da grandiosa estrutura bem como do complexo planejamento interno necessário para que aquele espaço possa continuar a existir. Se levarmos em conta a discussão de Mihaly Csikszentmihalyi a respeito da “institucionalização de modelos de lazer”²⁶⁸, poderíamos ainda pensar um bloco temático sobre lazer no qual o conceito seria ampliado para abranger filmes como *Model* (que filma o cotidiano de modelos masculinos e femininos no mundo da moda), *The Store* (que filma os bastidores da gerência por trás da loja *Neiman-Marcus* em Dallas), e *Ballet*. Para pegarmos aqui apenas o caso de *Model*, poderíamos pensar o desenvolvimento argumentativo de Csikszentmihalyi no qual discorre sobre a demanda de adolescentes nas sociedades capitalistas modernas por modelos de comportamento que servem enquanto “símbolos de expressividade”²⁶⁹. O que tais modelos de lazer têm em comum está no fato de não se apresentarem enquanto um prazer adiado, tal como o lazer clássico que se constrói em oposição ao trabalho, mas enquanto uma mensagem de liberdade, de indivíduos que aproveitam e vivem o prazer a todo instante. Nesse sentido, por mais que um filme como *Model* não trabalhe diretamente aquele espaço enquanto um local de lazer – tal tematização se apresenta de forma mais explícita em filmes como *Zoo*, *Racetrack* ou ainda *Central Park* – ele poderia ser pensando enquanto o *bastidor* de uma estrutura de lazer presente no capitalismo moderno.

Os espaços de lazer de Wiseman são, antes de qualquer coisa, espaços institucionais. Locais que carregam em si um discurso e uma organização própria e, mais importante, uma necessidade de um gerenciamento burocrático. Em seus filmes sobre lazer, essas dimensões tornam-se mais evidentes, ao burocratizar e institucionalizar um local comumente associado aos passeios de final de semana, a natureza e a sociabilidade do lazer. De forma semelhante, o local institucional do famoso *Central Park* em Nova Iorque também foi filmado por Wiseman, no qual apresenta aquele local enquanto um espaço controlado, projetado, ajardinado e mantido tal como qualquer outro local institucional na vida moderna. As ruas ao redor do parque, as placas e a constante presença humana realçam a predominância da cultura sobre a natureza. O parque torna-se assim apenas mais uma instituição que Wiseman decidiu

²⁶⁸ Csikszentmihalyi, Mihaly. *Leisure and Socialization*. In: *Social Forces*. Vol. 60, Nº. 2. Oxford: Oxford University Press, 1981, p. 337.

²⁶⁹ Csikszentmihalyi, Mihaly, op. cit., p. 337.

filmar. No caso de *Racetrack*, busquei discutir como aquele espaço de lazer apresenta também uma cuidadosa e racional dimensão médica – de forma a cuidar dos custosos animais – bem como uma complexa estrutura hierárquica interna que contempla desde o mais baixo – os funcionários negros e os jóqueis latinos – até o mais alto – os milionários donos de cavalos.

Talvez o momento mais significativo de todos os filmes aqui analisados e que serve enquanto uma síntese da ideia de que cada universo institucional que Wiseman filma tem por trás uma complexa vida cotidiana interna, cotidiano este que continuará independente de qualquer presença externa – tal como a própria câmera do diretor –, esteja justamente nas cenas finais de *Hospital* no qual a câmera lentamente se distancia do ambiente do hospital, para mostrá-lo em seu exterior, enquanto a vida frenética da cidade continua ao seu redor. Com isso, há uma mensagem que permeia toda a produção do diretor: independente do que acontecer aquele local continuará a funcionar, com seus funcionários ocupados com suas vidas cotidianas no interior daquela instituição bem como com seus conflitos e dramas pessoais.

No que se refere à tematização dos dramas pessoais dos personagens, *Titicut Follies* – de forma muito diferente de um filme como *Near Death* ou *Basic Training* – não desenvolve os dramas pessoais de quase nenhum dos personagens. A primeira cena mais detalhada e dedicada a um paciente – que mostra um homem preso por abusar sexualmente de sua filha – não será mais retomada durante o restante do filme. Não sabemos que fim tem a sua história. No entanto, isso não importa para os fins narrativos do filme e percebe-se que Wiseman está mais preocupado com o funcionamento do cotidiano institucional de *Bridgewater* do que com o desenvolvimento das histórias de vida dos indivíduos no interior dessa instituição. O caso de Vladimir é o mais detalhado do filme e a câmera retorna a ele em vários momentos, sempre mostrando o suficiente para argumentar ao espectador que aquele homem está lá injustamente. Mesmo neste caso, no entanto, não temos uma continuidade de sua história após Wiseman ter finalizado suas filmagens. Não há – como há em *Near Death*, por exemplo – intertítulos finais que informam sobre o que aconteceu com os pacientes (estratégia essa, diga-se, que mais lembra a ficção do que documentário). Lembremos ainda dos momentos em que vemos Jim sendo verbalmente agredido pelos guardas: não temos informações sobre sua vida passada, ou sobre o que aconteceu depois daquele momento capturado pela câmera de Wiseman. Em *Titicut Follies* esses momentos servem não para construir dramas pessoais, mas sim um discurso sobre a instituição. A sensação que fica é que, embora o futuro daqueles

pacientes não seja do conhecimento do público, há pouca esperança de melhora para eles. O pouco desenvolvimento dos personagens específicos serve para reforçar o tom denunciativo de Wiseman em relação à *Bridgewater*. Com essa narrativa, Wiseman acaba por desqualificar a instituição, cuja incompetência e falta de profissionalismo é constantemente reforçada nos maus tratos e descuido com seus pacientes.

Howard Becker, ao comentar a respeito de *Titicut Follies*, fala sobre:

um efeito que foi alcançado por meios de que você, espectador, não estava plenamente ciente e em relação aos quais, portanto, não podia ser crítico. Quando uma voz em off num filme nos diz algo, sabemos que esse alguém nos fala em frase inteligíveis, e muitos de nós, se não a maioria, aprendemos que, na maior parte do tempo, devemos desconfiar de vozes peremptórias²⁷⁰.

Os meios usados para criar esse efeito, que leva a conclusão ao final do filme “que aquela instituição é um lugar terrível, que deveria ser fechada, e que o pessoal é cruel e insensível”²⁷¹, não são evidentes ao espectador. Becker continua seu argumento ao comentar o formato jornalístico do jornal televisivo. O autor defende que haveria um pacto silencioso, uma padronização na atividade social entre os realizadores e os espectadores, de tal forma que os espectadores compreendem aquela linguagem e sabem – em maior ou menor grau – que devem suspeitar daquilo que veem e ouvem no jornal. Sabem isso, pois estão familiarizados com sua linguagem. Um exemplo disso seriam os dados estatísticos e diagramas apresentados em jornais e revistas: o leitor pode saber que estatísticas mentem, no entanto, não sabe exatamente como isso ocorre e, portanto não tem o conhecimento necessário para detectá-la. Da mesma forma, um espectador pode saber que um documentário é sempre uma construção, mas não sabe exatamente como esta construção é feita, algo que se torna ainda mais nebuloso quando um filme como *Titicut Follies* – bem como os outros analisados neste trabalho – fogem às convenções tradicionais do que geralmente vemos em documentários – narração, entrevistas, intertítulos, e toda uma série de artifícios que mostrariam *alguém* específico dizendo *algo* específico. Filmes como estes foram

²⁷⁰ Becker, Howard. *Falando de Sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010, p. 134.

²⁷¹ Becker, Howard, op. cit., p. 133.

categorizados enquanto observacionais por Bill Nichols²⁷² que contemplariam, além dos filmes de Frederick Wiseman, toda a tradição do cinema direto, tais como Robert Drew, os irmãos Maysles e D. A. Pennebaker.

Becker ainda firma, no entanto, que não podemos apressadamente concluir que o espectador estaria sendo enganado por esses artifícios. Alguém poderia argumentar, por exemplo, que a didática montagem paralela em *Titicut Follies* serve para melhor construir a mensagem. Ou ainda, que, por mais que exista manipulação na montagem, edição e escolha das filmagens, em última instância, os espectadores viram algo que aconteceu: Jim sendo maltratado pelos guardas ou o discurso de Vladimir ser ignorado pelos médicos.

Becker continua ao comparar os “julgamentos disfarçados”²⁷³ do documentário com as ciências sociais. Um cientista social poderia, por exemplo, mostrar a disparidade de renda entre brancos e negros numa dada comunidade. Ao fazer isso, quase todos os leitores de tal trabalho interpretariam tal disparidade enquanto algo negativo. Como o autor diz, essa atitude é recorrente em diversas formas de representação sobre a sociedade:

apresentando fatos mais ou menos bem conhecidos, arranjados de modo a conduzir os usuários a uma conclusão moral que o artista espera que formulem por si mesmos. Os filmes de Wiseman, na superfície, parecem simplesmente apresentar o que poderíamos ter visto se tivéssemos estado onde ele esteve²⁷⁴.

É nessa chave que grande parte do realismo de Wiseman se constrói. À primeira vista, estamos distantes aqui do realismo de um Bazin, pelo menos no que se refere a sua defesa do uso da profundidade de campo. O momento do registro fotográfico (assim como o cinematográfico) seria mecânico e automático, e, portanto, livre do elemento humano. Bazin busca abarcar esta dimensão psicológica do realismo no cinema. Segundo o autor (1983):

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação, nada se interpõe, a não ser outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. [...] Todas as

²⁷² Nichols, Bill. *Representing reality – issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991, p. 32.

²⁷³ Becker, Howard, op. cit., p. 140.

²⁷⁴ Becker, Howard, op. cit., p. 140.

artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência²⁷⁵.

Bazin, não sendo um teórico ingênuo, reconhecia a diferença entre a imagem e a realidade, ou seja, uma árvore é uma coisa e a imagem cinematográfica desta árvore, é outra. Mas haveria uma *percepção* psicológica de que a árvore fotografada (ou filmada) é mais realista que a árvore desenhada ou descrita. Tal percepção estaria fundada no processo técnico da imagem fotográfica, um processo mecânico que excluiria o homem e, consequentemente, toda sua subjetividade não condizente com uma reprodução objetiva do real. Não é no resultado da imagem fotográfica que devemos analisar a percepção de reprodução do real, afirma Bazin, mas sim em sua gênese.

Possivelmente uma das dimensões mais conhecidas das discussões de Bazin era sua defesa do uso de técnicas como profundidade de campo, plano-sequência, além do uso de lentes grande angulares, em detrimento da montagem, como forma de valorizar o realismo de um determinado plano cinematográfico. Nesta acepção, realismo é assemelhado com a noção da ambiguidade. A profundidade de campo abarcaria mais a complexidade do “real”, dando assim ao espectador uma maior margem interpretativa daquilo que vê. De acordo com o próprio autor:

A profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do próprio conteúdo da imagem, sua estrutura é mais realista²⁷⁶.

Susan Hayward ao definir realismo no cinema colocaria esse como o “realismo motivado por razões estéticas”²⁷⁷. Com isso a autora quer dizer um realismo que busca usar a câmera de forma não manipulativa e que defende que a função do realismo deve ser a de fornecer diversas leituras da “realidade”. A câmera de Wiseman raramente se utiliza da profundidade de campo, no entanto, para tal efeito. É muito mais frequente o uso de *close-ups* do que longas tomadas da câmera com profundidade campo. Não obstante, este realismo de Wiseman também é fortemente motivado pela ocultação dos artifícios utilizados para a ilusão

²⁷⁵ Bazin, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983, p. 125.

²⁷⁶ Bazin, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: *O cinema. Ensaios*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991, p. 77.

²⁷⁷ Hayward, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts*. Nova Iorque: Taylor & Francis Routledge, 2006, p. 311.

cinematográfica. Um realismo construído através de uma ocultação dos meios pelos quais se cria o efeito e as conclusões morais do espectador.

Os realismos nos filmes de Wiseman acabam, portanto, por reforçar o argumento proposto em cada um deles. A impressão que pode facilmente ficar para o espectador é que teríamos visto aquilo acontecer, caso estivéssemos lá presentes. Ou, ainda, como consequência dessa primeira ideia, que aquelas pessoas e instituições apresentadas são assim e não haveria um discurso do diretor sobre elas. Evidentemente, isso não é completamente falso. De fato veríamos a equipe médica do Beth Israel em *Near Death* ter suas conversas em reuniões fechadas ou os pacientes em situações críticas no *Metropolitan Hospital* em *Hospital*. O ponto central é que o filme não é apenas uma compilação de imagens aleatórias da vida dessas instituições. Ele é uma construção narrativa. Como diria Bill Nichols, com uma voz própria. O autor define esse conceito da seguinte forma:

Por voz eu quero dizer algo mais estreito que estilo: aquilo que conduz a nós o sentido do ponto de vista de um texto, de como ele fala a nós e como ele organiza o material que está nos apresentando. Neste sentido, voz não é apenas restrita a apenas um código ou característica tal como diálogo ou comentário narrado. Voz seja talvez semelhante a aquele padrão intangível formado pela interação específica de todos os códigos de um filme e se aplica a todos os modos de documentário²⁷⁸.

Essa voz é o que permite ao documentário fazer comentários gerais sobre algum assunto ao mesmo tempo em que usa imagens e sons de momentos históricos particulares. A tensão básica do documentário, segundo o autor, está justamente nessa dimensão: a tentativa de fazer comentários gerais sobre a vida enquanto necessariamente precisa usar sons e imagens de origens históricas particulares *Titicut Follies*, ao usar uma instituição e personagens específicos, acaba por fazer um comentário geral sobre prisões psiquiátricas. Essa generalização é ainda mais presente em *Hospital*, com sua visão heróica do trabalho médico. A imagem funciona como evidência e facilmente pode ser esquecido que o significado não está na própria imagem particular, mas sim é conferido a ela pela sua função no interior do filme (ou texto, para usar a terminologia do autor). Nichols ao falar sobre os filmes de Wiseman comenta como seus filmes “propõem revelações sobre o real não enquanto resultado de um argumento direto, mas baseado em deduções que tiramos da própria evidência histórica”²⁷⁹. Ele continua, ao dizer como em seus filmes a sensação de um

²⁷⁸ Nichols, Bill. The voice of documentary. In: Rosenthal, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 50.

²⁷⁹ Nichols, Bill, op. cit., p. 52.

significado construído é fraca e é necessária uma leitura retroativa e vigorosa para reconstruir a voz do sistema textual e separá-la das imagens-evidência.

O sentido do contexto e o significado enquanto uma função direta do próprio texto permanece fraca, muito facilmente engolida pelo fascínio que nos permite confundir filme com realidade, a impressão do real pela experiência do real²⁸⁰.

O documentário observacional, diz Nichols, parece deixar a condução do significado para nós. Mesmo marcas textuais que seriam evidentes em outros modos de documentário, funcionam de forma paradoxal no cinema observacional. Se a câmera gira de forma descontrolada ou a filmagem é cortada de forma abrupta, isso não é lido enquanto uma expressão de um estilo pessoal do diretor, mas sim enquanto urgência do momento. É por causa disso que o autor menciona o caso de Wiseman – bem de como outras experiências em cinema observacional – em quanto tendo mensagens ambíguas, e mais possíveis de oferecerem leituras distintas aos espectadores. Ele continua ainda a comprar essas estratégias narrativas do cinema direto com o que chama de “ficção realista”, nas quais há uma tendência em colocar significados no próprio material histórico que, na verdade, seria um efeito da voz do filme, da mesma forma que as estratégias da ficção nos convidam a acreditar que a ‘vida’ é tal como o mundo imaginário habitado pelos seus personagens.

A câmera observadora não apenas observa, ela narra, ela fala e ela argumenta. Mas ela o faz de uma forma oculta. Como resume Nichols: “as coisas significam, mas apenas se as fizermos compreensíveis”²⁸¹.

²⁸⁰ Nichols, Bill, op. cit., p. 53.

²⁸¹ Nichols, Bill, op. cit., p. 59.

Referências Bibliográficas

AMERICAN Thoroughbred Racing Top Attended Events. In: *Wikipedia: a enciclopédia livre*. Disponível via URL em: http://en.wikipedia.org/wiki/American_Thoroughbred_Racing_top_Attended_Events; acessado em 18/02/2012.

ANDERSON, Carolyn; BENSON; Thomas W. *Reality Fictions. The Films of Frederick Wiseman*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2002.

_____. *Documentary Dilemmas; Frederick Wiseman's Titicut Follies*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

ARCANE, Nicholas. Racetrack. In: *Neil Young's Film Lounge*. 23 nov. 2008. Disponível via URL em: <http://www.jigsawlounge.co.uk/film/reviews/racetrack-1985-f-wiseman-7-10/>; acessado em 15/12/2011.

ARMSTRONG, Dan. Wiseman's Realm of Transgression: Titicut Follies, The Symbolic Father, and The Spectacle of Confinement. In: *Cinema Journal*, Vol. 29, Nº 1. Houston: University of Texas, 1989, pp-25-35.

_____. Wiseman and the Politics of Looking: Manoeuvre in the Documentary Project. In: *Quarterly Review of Film and Video*. Vol. 11, Nº 4. Londres: Ed. Routledge, 1990, pp. 35-50.

BALZ. Adam. *Near Death*. Disponível via URL em: <http://www.notcoming.com/reviews/neardeath>; acessado em 29/08/2009.

BARNOUW, Erik. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. In: Xavier, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983, pp. 121-128.

_____. A evolução da linguagem cinematográfica. In: *O cinema. Ensaios*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1991, pp. 66-81.

BECKER, Howard. *Falando de Sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010.

BELMONT PARK: Disponível via URL em:
<http://www.nyra.com/Belmont/GeneralInformation/GeneralInformation/GeneralInformation.shtml>

BELMONT Stakes Tv Viewership 1991-2008. Disponível via URL em:
<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2008/06/13/belmont-stakes-tv-viewership/4003>; acessado em 17/02/2012.

BERGER, John. *About Looking*. Nova Iorque: First Vintage International Editions, 1991.

BRODY, Richard. Zoo. In: *The New Yorker*, Nova Iorque, 23 jul. 2007. Disponível via URL em: http://www.newyorker.com/arts/reviews/film/zoo_wiseman; acessado em 20/02/2010

BRUBAKER, Rogers. *The Limits of Rationality. An Essay on the Social and Moral Thought of Max Weber*. Londres: Ed. Routledge, 1991.

BURT, Jonathan. *Animals in film*. Londres: Ed. Reaktion Books, 2002.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2006.

CASE, Carole. *The Right Blood: America's Aristocrat in Thoroughbred Racing*. Nova Jersey: Ed. Rutger, 2001.

COWIE. A. P. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

- COWIE, Elizabeth. The Spectacle of Actuality. *In: RENOV, Michael; GAINES, Jane (ed.). Collecting Visible Evidence.* Minnesota: University of Minnesota Press, 1999, pp. 19-45.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Leisure and Socialization. *In: Social Forces.* Vol. 60, Nº. 2. Oxford: Oxford University Press, 1981, pp. 332-340.
- CURTIS, Stephanie. *Wiseman's Follies.* Disponível via URL em: http://news.minnesota.publicradio.org/features/2003/11/07_kerre_wiseman; acessado em 10/09/2009.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo.* São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.
- DOANE, Randal. Ralph Ellison's Sociological Imagination. *In: The Sociological Quarterly.* Vol. 45, Nº 1. Ed. Blackwell Publishing, 2004, pp. 161-184.
- EITZEN, Dirk. When is a documentary? Documentary as a Mode of Reception. *In: Cinema Journal.* Vol. 35, Nº. 1. Texas: University of Texas Press, 1995, pp. 81-102.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer.* Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001.
- _____. *O processo civilizador. Volume 1. Uma história dos costumes.* Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1990.
- _____. *Os estabelecidos e outsiders.* Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.
- EXERCISE Reforger. *In: Wikipedia: a enciclopédia livre.* Disponível via URL em: http://en.wikipedia.org/wiki/Exercise_Reforger; acessado em 23/05/2011.
- FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica.* Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1980.
- _____. *Os anormais.* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1991.
- _____. Outros espaços. *In: MOTTA, Manoel Barros (org). Michel Foucault. Ditos e escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2009, pp. 411-422.

- GARTNER, Scott Sigmund; SEGURA, Gary M. Race, Casualties, and Opinion in the Vietnam War. In: *The Journal of Politics*. Vol. 62, Nº 1. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 115-146.
- GOFFMAN, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situations of Mental Patients and Other Inmates*. Londres: Ed. Penguin, 1991.
- _____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2007.
- _____. *Estigma. Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1988.
- GOLDSMITH, Leo. *Frederick Wiseman*. 2008. Disponível via URL em: <http://notcoming.com/features/frederickwiseman/>. acessado em 20/09/2009.
- GOLDSMITH, Leo. *An Interview With Frederick Wiseman*. 2008. Disponível via URL em: <http://www.notcoming.com/features/wiseman-interview>; acessado em 15/10/2009.
- GUEDES, Jefferson Gomes Teixeira. *Formas de produção da realidade no modo de representação observacional: uma análise do cinema direto norte-americano dos anos 1960 e de filmes brasileiros dos anos 2000*. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Sociologia. Dissertação (mestrado). São Paulo, 2011.
- GRANT, Barry Keith. *Five films by Frederick Wiseman*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- _____. *Voyages of Discovery. The Cinema of Frederick Wiseman*. Champaign: University of Illinois Press, 1992.
- HAYWARD, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts*. Nova Iorque: Taylor & Francis Routledge, 2006.
- HE JUST Dragged Me Out Front. *Time Magazine*. Nova Iorque, 15 jun. 1981, p. 70.
- HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1994.

JANOWITZ, Morris. The All-Volunteer Military as a "Sociopolitical" Problem. In: *Social Problems*. Vol. 22, Nº 3. Los Angeles: University of California Press, 1975, pp. 432-449.

_____. The Social Demography of the All-Volunteer Armed Force. In: *Annals of the American Academy of Political and Social Science: The Military and American Society*. Vol. 406. Thousand Oaks: Sage Publications, 1973, pp. 86-93.

JOSEPH, Paul. Making Threats: Minimal Deterrence, Extended Deterrence and Nuclear Warfighting. In: *The Sociological Quarterly. Special Feature: The Sociology of Nuclear Threat*. Vol. 26, Nº 3. Blackwell Publishing, 1985, pp. 293-310.

KAPLAN, Fred. When the Kennedys Took on Wallace Over Integration. In: *New York Times*. Nova Iorque, 16 jan. 2009. Disponível via URL em: www.nytimes.com/2009/01/18/movies/homevideo/18kapl.html?_r=1; acessado em 09/08/2010

KAUFFMAN, Stanley. Warrendale. In: *The Nation*. 1967. Disponível via URL em: <http://www.allankingfilms.com/warrendale-review.html>; acessado em 25/10/2009.

KEAN, Hilda. *Animal Rights. Political and Social Change in Britain Since 1800*. Londres: Reaktion Books, 1998.

KEREKS, David; SLATE, David. *Killing for Culture: An Illustrated History of the Death Film*. Nova Iorque: Creation Books, 1996.

KOEHLER, Robert. Near Death Tells Truth About The Big Lie. In: *The Los Angeles Times*. Los Angeles, 19 jan. 1990. Disponível via URL em: http://articles.latimes.com/1990-01-19/entertainment/ca-73_1_big-lie; acessado em 20/02/2010

KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1997.

- KRAMER, Ronald C.; MARULLO, Sam. Toward a Sociology of Nuclear Weapons. *In: The Sociological Quarterly. Special Feature: The Sociology of Nuclear Threat*. Vol. 26, Nº 3. Blackwell Publishing, 1985, pp. 277-292.
- LANE, James B. Underground to Manhood: Ralph Ellison's Invisible Man. *In: Negro American Literature Forum*. Vol. 7, Nº. 2. Ed. St. Louis University, 1973, pp. 64-72.
- LANGKJAER, Birger. Realism and the Danish Cinema. *In: Realism and 'reality' in film and media*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2002, pp. 15-40.
- LIPPIT, Akira Mizuta. The Death of an Animal. *In: Film Quarterly*. Vol. 56, Nº 1. Los Angeles: University of California Press, 2002, pp. 9-22.
- LOADER, Jayne. *Atomic Café: History Done Right. An In Depth Interview with Atomic Culture Visionary Jayne Loader*. Disponível via URL em: http://www.conelrad.com/jayne_loader.html; acessado em 15/09/2011.
- LUNCH, William L.; SPERLICH Peter W. American Public Opinion and the War in Vietnam *In: The Western Political Quarterly*. Vol. 32, Nº 1. Salt Lake City: University of Utah Press, 1979, pp. 21-44.
- MAMBER. Stephen. *Cinema Vérité in America*. Cambridge: MIT press, 1976.
- MANUAL FOR COURTS MARTIAL UNITED STATES. Disponível via URL em: <http://www.au.af.mil/au/awc/awcgate/law/mcm.pdf>; acessado em 13/09/2011.
- MARCUSE, Herbert. *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press, 1966.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1990.
- McWILLIAMS, Donald. Frederick Wiseman. *In: Film Quarterly*. Vol. 24, Nº 1. Los Angeles: University of California Press, 1970, pp. 17-26.
- MENEZES, Adriana Maria Cursino. *Fragmentos de realidade - as estéticas cinematográficas construídas pelo cinema verdade francês e pelo Cinema Direto americano e suas relações com o documentário brasileiro*

contemporâneo. Universidade Federal Do Rio de Janeiro. Dissertação (mestrado). Rio De Janeiro, 2001.

MENEZES, Paulo. O Cinema Documental como ‘Representificação’: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. *In: NOVAES, Sylvia Caiuby [et al.] (orgs.). Escrituras da imagem*. São Paulo: Fapesp: Edusp, 2004, pp. 21-48.

_____. Les Maîtres Fous, de Jean Rouch: questões epistemológicas da relação entre cinema documental e produção de conhecimento. *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 22, Nº 63. São Paulo: Anpocs, 2007, pp. 81-91.

_____. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. *In: ECKERT, Cornelia; MARTINS, José de Souza; NOVAES, Sylvia Cauby (orgs.). O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005, pp. 73-127.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e nova psicologia. *In: XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983, pp.103-117.

MYERHOFF, Barbara G.; LARSON, W.R. The Doctor as Culture Hero. The Routinization of Charisma. *In: Human Organization*. Vol. 24, Nº 3. Mobile: University of South Alabama Press, 1965, pp. 188-191.

NICHOLS, Bill. Fred Wiseman’s Documentaries: Theory and Structure. *In: Film Quarterly*. Vol. 31, Nº 3. Los Angeles: University of California Press, 1978, pp. 15-28.

_____. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

_____. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

_____. The Voice of Documentary. In: ROSENTHAL, Alan (ed.): *New Challenges for Documentary*. Los Angeles: University of California Press, 1988, pp. 48-63.

PRYLUCK, Calvin. Ultimately We Are All Outsiders: The Ethics of Documentary Filming. In: ROSENTHAL, Alan; CORNER, John (orgs.): *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005, pp. 194-208.

REFORGER. In: *Global Security*. Disponível via URL em: <http://www.globalsecurity.org/military/ops/reforger.htm>; acessado em 15/02/2011

RUBY, Jay. The Ethics of Imagemaking; or, "They're Going to Put Me in the Movies. They're Going to Make a Big Star out of Me". In: ROSENTHAL, Alan (ed.): *New Challenges for documentary*. Berkeley, University of California Press, 2005, pp 209-219.

_____. The Image Mirrored: Reflexivity and the Documentary Film. In: *Journal of the University Film Association. The documentary impulse: current issues*. Vol. 29, Nº 4. Champaign: University of Illinois Press, 1977, pp. 3-11.

SAUNDERS, Dave. *Direct cinema. Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. Nova Iorque: Ed. Wallflower, 2007.

SCOTT, Daniel James. *An Interview with Frederick Wiseman*. Disponível via URL em: <http://www.filmmakermagazine.com/news/2012/01/an-interview-with-frederick-wiseman/> acessado em 12/02/2012.

SHERWIN, Adam. BBC ready to lead viewers into a vivid new world of television. *The Times*. 10 dez, 2005. Disponível via URL em: <http://www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article756783.ece>; acessado em 12/02/2010.

SIMPSON, J. A; WEINER, E. S. C. *The Oxford English Dictionary*. Volume VI. Oxford: Clarendon Press, 2004.

SORLIN, Pierre. *Sociología del Cine: La Apertura para la Historia de Mañana*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

- TARKVOSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo; Ed. Martins Fontes, 1998.
- VANDENBERG Air Force Base. Disponível via URL em:
<http://www.globalsecurity.org/space/facility/vafb-over.htm>; acessado em
 12/09/2011.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.
- WEBER. Max. *Economia e sociedade*. Brasília: Ed. Unb, 1984.
- WEBSTER [et. al]. *Webster's Dictionary of the English Language*. Nova Iorque: International Press, 1979.
- WILLIAMS, Christopher. *Realism and the Cinema*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- WILLIAMS, Linda; RICH, B. Ruby. The Right of Re-vision: Michelle Citron's Daughter Rite. In: *Film Quarterly*. Vol. 35, Nº. 1. Los Angeles: University of California Press, 1981, pp. 17-21.
- WINSTON, Brian. Documentary: I think we are in trouble. In: ROSENTHAL, Alan (org). *New Challenges for Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1988, p. 21-33.
- _____. The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary. In: GROSS, Larry; KATZ, John Stuart; RUBY, Jay. *Image Ethics the Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Oxford: Oxford University Press, 1988, pp 34-58.
- WISEMAN, Frederick. A Sketch of a Life. In: SIEGEL, Joshua; NAVACELLE, Marie-Christine (orgs.). *Frederick Wiseman*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2010, pp. 18-47.

Filmografía Principal

Basic Training (título original). Estados Unidos, 1971. Dirigido por Frederick Wiseman.

Hospital (título original). Estados Unidos, 1970. Dirigido por Frederick Wiseman.

Near Death (título original). Estados Unidos, 1989. Dirigido por Frederick Wiseman.

Manoeuvre (título original). Estados Unidos, 1979. Dirigido por Frederick Wiseman.

Missile (título original). Estados Unidos, 1987. Dirigido por Frederick Wiseman.

Racetrack (título original). Estados Unidos, 1985. Dirigido por Frederick Wiseman.

Titicut Follies (título original). Estados Unidos, 1967. Dirigido por Frederick Wiseman.

Zoo (título original). Estados Unidos, 1993. Dirigido por Frederick Wiseman.

Filmografia de Apoio

Atomic Cafe (título original). Estados Unidos, 1982. Dirigido por Jayne Loader, Kevin Rafferty & Pierce Rafferty.

A Married Couple (título original). Canadá, 1969. Dirigido por Allan King.

África Addio (título original). Itália, 1966. Dirigido por Gualtiero Jacopetti & Franco Prosperi.

Aspen (título original). Estados Unidos, 1991. Dirigido por Frederick Wiseman.

Ballet (título original). Estados Unidos, 1995. Dirigido por Frederick Wiseman.

Bicho de Sete Cabeças (título original). Brasil, 2001. Dirigido por Laís Bodanzky.

Canal Zone (título original). Estados Unidos, 1977. Dirigido por Frederick Wiseman

Central Park (título original). Estados Unidos, 1991. Dirigido por Frederick Wiseman.

Crazy Horse (título original). França, Estados Unidos, 2011. Dirigido por Frederick Wiseman.

Crise (título em português); *Crisis: Behind a Presidential Commitment* (título original). Estados Unidos, 1963. Dirigido por Robert Drew.

Daughter Rite (título original). Estados Unidos, 1980. Dirigido por Michelle Citron.

Essene (título original). Estados Unidos, 1972. Dirigido por Frederick Wiseman.

Eraserhead (título original e em português). Estados Unidos, 1977. Dirigido por David Lynch.

Far From Poland (título original). Estados Unidos, 1984. Dirigido por Jill Godmilow.

High School (título original). Estados Unidos, 1968. Dirigido por Frederick Wiseman.

Jogos de Guerra (título em português); *Wargames*. Estados Unidos, 1983. Dirigido por John Badham.

Julien Donkey Boy (título original). Estados Unidos, 1999. Dirigido por Harmony Korine.

Koko, Le Gorille Qui Parle (título original). França, 1978. Dirigido por Barbet Schroeder.

Ladrões de Bicicleta (título em português); *Ladri di biciclette* (título original). Itália, 1948. Dirigido por Vittorio De Sica

La Dernière Lettre (título original). França, Estados Unidos, 2002. Dirigido por Frederick Wiseman.

La Comédie-Française ou L'amour joué (título original). França, Estados Unidos, 1996. Dirigido por Frederick Wiseman.

La Danse (título original). França, Estados Unidos, 2009. Dirigido por Frederick Wiseman.

Les Maitres Fous (título original). França, 1955. Dirigido por Jean Rouch.

Meat (título original). Estados Unidos, 1976. Dirigido por Frederick Wiseman.

Model (título original). Estados Unidos, 1980. Dirigido por Frederick Wiseman.

Mondo Cane (título original). Itália, 1962. Dirigido por Gualtiero Jacopetti.

Nanook o Esquimó (título em português); *Nanook of the North* (título original). França, Estados Unidos, 1922. Dirigido por Robert J. Flaherty.

Nascido para Matar (título em português); *Full Metal Jacket* (título original). Estados Unidos, 1987. Dirigido por Stanley Kubrick.

No Lies (título original). Estados Unidos, 1974. Dirigido por Mitchell Block.

On The Pole (título original). Estados Unidos, 1960. Dirigido por Robert Drew.

Um Estranho no Ninho (título em português) *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (título original). Estados Unidos, 1975. Dirigido por Milos Forman.

Patton - Rebelde ou Herói? (título em português); *Patton* (título original). Estados Unidos, 1970. Dirigido por Franklin J. Schaffner.

Primate (título original). Estados Unidos, 1974. Dirigido por Frederick Wiseman.

Primárias (título em português); *Primary* (título original). Estados Unidos, 1960.
Dirigido por Robert Drew.

Reassemblage (título original). Estados Unidos, 1983. Dirigido por Trinh T. Minh-ha.

Seraphita's Diary (título original). Estados Unidos, 1980. Dirigido por Frederick Wiseman.

Caixeiro Viajante (título em português); *Salesman* (título original). Estados Unidos, 1968. Dirigido por Albert Maysles, David Maysles

Sherman's March (título original). Estados Unidos, 1983. Dirigido por Ross McElwee.

Sinai Field Mission (título original). Estados Unidos, 1978. Dirigido por Frederick Wiseman.

Tales From The Gimli Hospital (título original). Estados Unidos, 1989. Dirigido por Guy Maddin.

The Cool World (título original). Estados Unidos, 1964. Dirigido por Shirley Clarke.

O Dia Seguinte (título em português); *The Day After* (título original). Estados Unidos, 1963. Dirigido por Nicholas Meyer.

The Store (título original). Estados Unidos, 1983. Dirigido por Frederick Wiseman.

Warrendale (título original). Canadá, 1967. Dirigido por Allan King.