UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**PROLAM – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM INTERAÇÃO DA AMÉRICA LATINA**

**Produção Simbólica e Construção do Real
no Documentário Contemporâneo: Nem Tudo é Verdade!”**
Cases: Brasil e Bolívia

LUIZ CARLOS PEREIRA LUCENA

São Paulo
2007

LUIZ CARLOS PEREIRA LUCENA

**Produção Simbólica e Construção do Real
no Documentário Contemporâneo: Nem Tudo é Verdade!”**
Cases: Brasil e Bolívia

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Integração da
América Latina para obtenção do
título de mestre

Área de conhecimento: Comunicação e Cultura
na América Latina

Orientador: Prof. Dra. Cremilda Celeste
de Araújo Medina

São Paulo
2007

Agradeço aos professores Marcos Cesar Soares
e Maria Elisa Cevalco por me despertarem
o interesse pelo estudo acadêmico.
A Marilia Franco, Ismail Xavier,
Mara Dora Mourão e Esther Hambuerger,
por me abrirem caminhos.

E especialmente a Cremida Medina,
que conduziu meus passos
e me deu direção.

Aos cineastas brasileiros e bolivianos,
que me deram atenção e produtos maravilhosos

Resumo

As manchetes dos jornais reforçam o conceito que se cristalizou entre a crítica cinematográfica e em alguns círculos acadêmicos, que vêem o filme de não-ficção – o documentário – como um retrato da realidade. Esse estudo procura analisar alguns filmes da produção contemporânea no Brasil e na Bolívia, para detectar até que ponto o documentário reflete esse conceito que certa bibliografia colocou sobre o tema, e como as tendências narrativas da atualidade, com a inserção subjetiva do cineasta e a utilização da tecnologia, interferem na produção de não-ficção e assimilam ou contrapõem-se à noção definida por Grierson de que o documentário faz o “tratamento criativo da realidade”!

O texto procura repensar o documentário da atualidade, busca identificar essa produção não necessariamente como um “espelho da realidade”, mas principalmente como mediador na busca de discussões na sociedade que dêem significados àquilo que se convencionou chamar de realidade. Nesse sentido, tomamos como caminho de estudo as condições de produção simbólica que norteiam o processo de representação de temas e personagens na produção documental, para entender o que se fala da realidade como outra realidade, a simbólica..

Abstract

The newspaper's headlines strengthen the concept that has crystallized among the cinematographic critics and some academic circles, that see the non-fiction movie – the documentary – as a portrait of reality. This study tries to analyze some contemporary production movies in Brazil and Bolivia, to detect to what extent the documentary reflects that concept that a certain bibliography has presented about the subject, and how the narrative tendencies of today, with the cineaste's subjective insertion and the use of technology, interfere in the production of non-fiction and assimilate or contradict the notion defined by Grierson that the documentary does a “creative treatment of reality”!

The text tries to rethink today's documentary, tries to identify that production as not necessarily a “mirror of reality”, but mainly as a mediator in the search of discussions in society that give meaning to what has been established to be called reality. In this sense, we take as a study path the symbolic production conditions that guide the process of representation of subjects and characters in the documental production, to understand what is spoken of reality as another reality, the symbolic one.

Resumen

Los titulares de los periódicos refuerzan el concepto que se cristalizó entre la crítica cinematográfica y en algunos círculos académicos, que ven la película de non-ficción – el documental - como uno retrato de la realidad. Este estudio busca analizar algunas películas de la producción contemporánea en Brasil y Bolivia, para detectar hasta que punto el documental refleja ese concepto que cierta bibliografía posó sobre el tema, y como las tendencias narrativas de la actualidad, con la inserción subjetiva del cineasta y la utilización de la tecnología, interfieren en la producción de non-ficción y asimilan o se contraponen a la noción definida por Grierson de que el documental hace el “tratamiento creativo de la realidad”!

Este texto busca repensar el documental de la actualidad, busca identificar esa producción no necesariamente como un “espejo de la realidad”, pero sobre todo como mediador en la busca de discusiones en la sociedad que propongan significados al que se ha convenido llamar de realidad. En ese sentido, escogemos como camino de estudio las condiciones de la producción simbólica que orientan el proceso de representación de temas y personajes en la producción documental, para entender lo que se habla de la realidad como otra realidad, la simbólica.

Sumário

Recorte Brasil - Primeira Parte

- 01** As ambigüidades na construção da realidade
- 02** Produção simbólica e representação do real em *Favela Rising*
- 03** Espaço e Produção Simbólica: a favela no documentário brasileiro
- 04** *Ônibus 174*: busca e reinterpretação da realidade
- 05** *Estamira*: imagem e irrealidades
- 05** A representação nos produtos culturais
- 06** *O Fim e o Princípio*: O sujeito como potencializador da realidade em Eduardo Coutinho
- 07** A desconstrução do real no cinema
- 08** Reconstruindo o real: as experiências do neo-realismo e do cinema verdade
- 09** Som direto e imagem digital: novas realidades

Recorte Bolívia – Segunda parte

- 10** O documentário boliviano– paralelismos e distanciamentos
- 11** *Sangue do Condor (Iawar Mallku)* e *Inal Mama*
Uma linguagem de semelhantes
- 12** *El Estado de Las Cosas* e *Lo Más Bonito y Mi Mejores Anos*
Tradição e Ruptura
- 13** A imagem digital e o processo de produção simbólica
- 14** Conclusão: O ponto de vista e o pixel – Nem Tudo é Verdade!

Post Scriptum

Jogo de Cena: um palco discute a realidade

Introdução

Documentário, construção e desconstrução da realidade

As manchetes dos jornais reforçam o conceito que se cristalizou entre a crítica cinematográfica e em alguns círculos acadêmicos, que vêem o filme de não-ficção - documentário - como um retrato da realidade. “**A verdadeira face de tudo**”, é a manchete um diário importante que comenta a abertura do mais significativo festival de documentários realizado no Brasil em março de 2007, repercutindo de certa maneira o título da mostra “**É Tudo Verdade**”. Um dos mais respeitados jornais de São Paulo estampa no alto da página a chamada “**A hora e a vez do ‘cinema do real’**”, comentando em agosto de 2006 a estréia simultânea de cinco filmes de não-ficção brasileiros, um deles objeto desse estudo. A afirmação é reforçada pela vinheta sobre o título (**Cinco Vezes Verdade**), referência talvez ao conjunto de pequenas histórias reunidas em *Cinco Vezes Favela*, o filme que é considerado um dos detonadores do Cinema Novo, o mais importante ciclo do cinema brasileiro, que teve como princípio o trato da realidade social brasileira, mas sob um ponto de vista alegórico, como os filmes de Glauber Rocha, por exemplo.

O texto é assinado por um dos mais conhecidos críticos do assunto, que também faz referência no título a um dos filmes representativos do cinema brasileiro (*A Hora e a Vez de Augusto Matraga*) mas coloca aspas no final da frase - ‘cinema do real’ -, quase como assumindo sua contradição.

O Cinema do Real é também o título de uma coletânea de textos publicada em 2005, organizada por professores da Universidade de São Paulo (MOURÃO e LABAKI, ver bibliografia) com ampla abordagem sobre a produção brasileira contemporânea de documentários.

Os conceitos que procuram explicar o filme de caráter documental continuam marcados, portanto, principalmente na mídia, pela determinação de que esse tipo de produção audiovisual está relacionada com a reprodução de uma realidade objetiva do mundo. O documentário continua sendo visto de forma imediatista e por considerações ultrapassadas por analistas e comentaristas de cinema, apesar dos estudos avançados sobre a virtualização da imagem, a imagem numérica com sua maleabilidade, das discussões sobre subjetividade e objetividade no cinema, com a contribuição do produtor cultural, as questões sobre representação.

Até que ponto o documentário contemporâneo reflete esse conceito que certa bibliografia sobre o tema colocou referindo essa produção como uma representação da realidade?

Como as tendências narrativas contemporâneas, com a inserção subjetiva do cineasta e a utilização da tecnologia, interferem na produção de não-ficção e assimilam ou contrapõem-se à noção definida por Grierson de que o documentário faz o “tratamento criativo da realidade”?

...

Não vamos discutir as questões da “verdade” e do “real”, assunto fartamente abordado no pensamento contemporâneo, e sempre tema de discussões e debates acalorados. As ciências sociais também já esmiuçaram as relações entre realidade e representação. O conceito de realidade tem sido objeto de estudos variados, a filosofia problematiza a própria idéia da “realidade” sugerindo que tudo é representação e subjetividade. O cinema e as artes audiovisuais, que têm a imagem como suporte principal, quase sempre procuram ficcionar o que se denomina “realidade”, a fronteira entre real e irrealidade é tênue, a facilidade com que os elementos da imagem podem ser manipulados gera novas maneiras de olhar, de perceber, comprometendo portanto conceitos estanques que na contemporaneidade estão em mutação, *em processo*. A realidade na contemporaneidade parece que se dissolve, torna-se outra, uma pós-representação. Interessa as formas como ela é trabalhada.

Este projeto procura repensar o documentário da atualidade, busca identificar essa produção não necessariamente como um “espelho da realidade”, mas principalmente como mediador na busca de discussões na sociedade que dêem significados àquilo que se convencionou chamar de realidade.

Nesse sentido, ganham destaque as condições de produção simbólica que norteiam o processo de representação de temas e personagens na produção documental. A sociologia e a antropologia demonstram que o campo simbólico se forma dentro do sistema de relações de produção, distribuição e consumo de cada sociedade. Partimos, portanto, dos estudos de Canelini que indicam que os sistemas simbólicos são instrumentos de conhecimento e construção da realidade, de integração social e de comunicação. O que se diz da realidade, lembra Cremilda Medina, constitui outra realidade, a simbólica. É esse nosso caminho de estudo.

O texto procura em seu primeiro capítulo recuperar as considerações iniciais desenvolvidas pelo crítico e documentarista inglês que criou o termo documentário, John Grierson, para demonstrar que desde que se começou a pensar o assunto, uma dialética de ambigüidades esteve presente na construção da realidade no filme documental, com suas diferentes possibilidades de produção, leitura e interpretação.

Mostramos nesse capítulo que a trajetória do documentário é marcada pelo mal-entendido que sua definição implica, e que a produção que ganhou essa definição já tratava de forma

comprometida sua representação da realidade – *Nanook, O Esquimó*, de 1922 (R. Flaherty), considerado um dos primeiros e o filme ícone desse tipo de produção, já utilizava cenários artificiais para reconstituir uma cena de pesca, construiu um iglu gigante e usou vestimentas produzidas para os atores, reescrevendo, portanto, uma realidade, sem deixar contudo de reproduzir o ambiente e modo de vida dos esquimós. Os primeiros filmes projetados na sessão inicial do cinema, em 1895, os pequenos documentários dos irmãos Lumière que mostravam funcionários saindo da fábrica, a chegada do trem e o lanche de um bebê, já tinham o que Meliès identificou como “*folhas que se movem*” - imagens fora do contexto que produzem outras realidades.

Esse primeiro texto vai refletir sobre o conceito de Grierson que passou a ser visto de forma errônea – o crítico inglês vê o documentário como o “tratamento criativo da realidade”, já antecipando a prática muito utilizada na atualidade da recriação da produção simbólica. Falamos ainda de produções recentes em que, além da construção coletiva de significados, existe a contribuição subjetiva do produtor e as interferências possíveis na edição da imagem digital.

No segundo capítulo, analisamos o documentário *Favela Rising*, produzido na Favela Vigário Geral no Rio de Janeiro e que conta a trajetória de um líder comunitário, ao mesmo tempo que tenta mostrar o modo de vida da favela (sinopse na abertura do capítulo), que incorpora muitos dos aspectos que serão colocados em discussão. Procuramos entender o sistema de representação que norteia seu processo de produção simbólica – o contexto em que foi produzido, a base estrutural dos meios de produção, a relação que mantém com o sistema simbólico em que está inserida a temática abordada e os conflitos sociais nele relacionados – para verificar até que ponto o filme e seu campo simbólico mantêm tangência com a realidade.

A produtividade coletiva de sentidos de cada sociedade como forma de construção do seu *modus vivendi* constitui aquilo que chamamos de produção simbólica, e na sociedade contemporânea o crescimento em alcance e penetração da indústria cultural em toda sua multiplicidade de suportes, dos impressos aos audiovisuais e eletrônicos – jornal, rádio, TV, livros, cinema, internet – a coloca como um dos mais importantes elementos constitutivos dos campos simbólicos, uma vez que ela permeia, sempre mais, o tempo de não-trabalho dos indivíduos. A atuação dos meios de comunicação é elemento importante na construção da realidade social, em especial dos conteúdos simbólicos e da imagem que a sociedade e os diferentes grupos sociais fazem de si mesmos e dos outros. Para entender esse campo

simbólico por onde transitam as imagens do filme, no capítulo terceiro fazemos um estudo retrospectivo sobre a gênese e a evolução das favelas no Rio de Janeiro e como esse modelo urbano de habitação passou a ser visto pela mídia, consolidando uma imagem da favela que se repete nos noticiários da TV e reflete no cinema.

O texto segue com a análise de outros filmes que permitem traçar um perfil, parcial mas significativo, dos caminhos por onde anda a produção contemporânea dos filmes de não-ficção. Nesse corte específico, destacamos os documentários *Ônibus 174* e *Estamira*, com suas particularidades e complementos no trato da realidade, passando por uma das produções mais recentes do cineasta Eduardo Coutinho – *O Fim e O Princípio* –, uma abordagem mais específica que permite reanalisar as questões relacionadas à estética da recepção.

Ao longo do texto fazemos considerações sobre a questão da representação dos produtos culturais. Uma síntese da evolução histórica dos vários movimentos cinematográficos mostra como a questão do trato com a realidade sempre foi retomada e finalizamos com uma abordagem sobre os estudos recentes a respeito da imagem digital e suas repercussões na esfera da produção.

No final, detectamos os pontos de tangência na história recente da produção de documentários no Brasil e na Bolívia, primeiro com traços comuns na produção de um cinema latino-americano que se consolidou sob uma mesma bandeira – *el nuevo cine latinoamericano* – para depois se deslocar em eixos diferenciados. O documentário brasileiro marca uma aproximação maior com a linguagem, temas e estética da televisão, com produção subsidiada e permeada pelo uso mais recorrente da tecnologia, enquanto a produção boliviana se mantém com recursos escassos, dentro da linha básica tradicional presente em suas mais importantes realizações, os filmes de Jorge Sanjines dos anos 60 e 70. Comentamos uma das principais obras de Sanjines – *Yawar Mallku* – e chegamos ao século XXI com duas obras recentes que ainda marcam influência desse autor, *El Estado de las Cosas*, que discute a Constituinte na Bolívia, e *Inal Mama*, sobre as tradições culturais ligadas à cultura da coca naquele país.

O projeto vai percorrer, portanto, parte da produção contemporânea do documentário nos dois países, detectando os sintomas de reelaboração e reescrita da realidade, através de sua produção simbólica; faz a observação empírica e a análise teórica dos processos de desconstrução da realidade no cinema, e uma breve consideração sobre a inserção da tecnologia e suas implicações.

O documentário contemporâneo mantém sua linha básica de pensar os fatos da realidade

como caminho - e esse é seu objetivo -, mas perde tangência com a realidade também a partir do momento em que o material coletado pelo autor passa por várias interferências – da posição subjetiva do cineasta na definição do tema à escolha e captação da imagem e do som, chegando à edição, onde a montagem passa a trabalhar com imagens previamente selecionadas, e com um arquivo digital que reúne um conjunto fragmentário de *pixels* matemáticos que podem ser modeláveis (na ilha de edição digital).

O termo construção ganha aqui, portanto, uma abordagem dupla: ele ao mesmo tempo significa construção como elaboração, preparação e realização do projeto cinematográfico documental como busca de uma “impressão” de realidade, como também implica a desconstrução dessa realidade com as interferências a que pode ser submetido. As aparências nem sempre são a substância.

Ou seja, o documentário não pode mais tratar a questão da realidade como problemática filosófica sem questionamento.

Recorte Brasil

Primeira parte

01 As ambigüidades na construção da realidade

Todo filme, incluindo o documentário, é, nesse sentido, uma mentira da qual, na melhor das hipóteses, se pode esperar que seja posta a serviço de uma verdade”

Guerrin e Mandelbaum

O ato de documentar com uma câmara é algo de concreto, é o primeiro ato cinematográfico, presente nos primeiros registros dessa arte feitos pelos irmãos Lumière, em 1895. Mas a literatura sobre cinema indica que o termo documentário foi adotado pela primeira vez em 1926, em uma crítica escrita pelo documentarista inglês John Grierson sobre o filme *Moana* ^(*), de Robert Flaherty. O texto - *Flaherty's Poetic Moana* - foi publicada na edição de 8 de Fevereiro de 1926 do *The New York Sun* e nele apareceu pela primeira vez o termo “documentário”. ⁽¹⁾ O termo foi emprestado do francês “*documentaire*” com o qual eram designados os filmes de viagem.

*“Of course Moana, being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth and his family, has **documentary** value.”* (idem) Grierson, 1926).

Logo a seguir, no entanto, Grierson secundariza o “valor documental” em *Moana*, e escreve: *“But that, I believe, is secondary to its value as a soft breath from a sunlit island washed by a marvelous sea as warm as the balmy air. Moana is first of all beautiful as nature is beautiful. (...) And, therefore, I think Moana achieves greatness primarily through its poetic feeling for natural elements.”* (idem)

No texto *First Principles of Documentary* ⁽²⁾, a partir de onde se tornou famosa a definição de documentário como o “tratamento criativo da realidade”, Grierson faz a defesa do que entendia como documentário.

...

^(*) Entre 1921/22, Robert Flaherty produz *Nanook of the North*, sobre uma comunidade de esquimós, e torna definitivo o gênero documentário, iniciado com os Irmãos Lumière. Entre 1923/26 produz *Moana*, registros sobre uma família da Polinésia. John Grierson trabalhou no Empire Marketing Board e produziu inúmeros jovens cineastas que viriam, depois da guerra, constituir um vigoroso grupo criativo inglês, entre eles David Lean. Neste seu grupo também trabalharam o próprio Flaherty e o brasileiro Alberto Cavalcanti. Grierson fica no E.M.B. de 1930 a 33. Em 1934 criou a General Post Office Unit - GPO dentro da Empresa Britânica de Correios e Telégrafos, na época considerada o maior exemplo de eficiência da administração inglesa. Pouco antes da guerra Grierson mudou-se para o Canadá onde continuou sua atividade de produtor no National Film Board.

“When I used the term ‘documentary’ of Bob Flaherty’s Moana, I was merely using it as an adjective. Then I got to using it as a noun: ‘the documentary’; this is documentary. The word ‘documentary’ became associated with my talking about this kind of film, and with me and a lot of people round me.”

*“We believe that the cinema’s capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. **Documentary would photograph the living scene and the living story.** We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure or the studio mechanician recreate”.*

Sintetizando o pensamento de Grierson: a capacidade do cinema em se movimentar e fazer seleções a partir da própria vida tem sido esquecida pelos estúdios; interpretar o mundo através do cinema só poderá ser feito a partir dos gestos do ator original ou nativo e, finalmente, as histórias desta arte nova, denominada documentário, são mais reais que as representadas e criadas em estúdio, pelo que assumem um valor especial e insubstituível, intimamente ligadas que estão com o conhecimento e capazes de provocarem um efeito que as histórias dos estúdios nunca poderão atingir.

Para Grierson, cabe ao documentário (e ao documentarista) fazer esse “tratamento criativo da realidade”, mesmo que ele inclua a reconstrução de determinado acontecimento – como fez Flaherty em *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, 1922), filme anterior a *Moana*, primeiro filme documentário de longa-metragem com sucesso internacional, que procura reproduzir o *modus vivendi* dos esquimós. Grierson talvez já se refira indiretamente a *Nanook*, mas suas observações geraram uma compreensão histórica “atravessada” que perpassa quase um século nos estudos sobre o filme de não-ficção – o documentário como “retrato da realidade”. Na verdade, *Nanook* teve a produção marcada pelo mal-entendido que essa definição implica. Flaherty utilizou cenários artificiais para expressar a produção simbólica daquela comunidade esquimó – em uma cena de pesca, deu aos nativos arpões que eles não conheciam em 1922, barcos que não utilizavam. Para as cenas interiores, construiu um iglu gigante, mandou fazer vestimentas para os atores, “reinventando uma realidade da qual, no momento da filmagem, muitos elementos teriam sido, na melhor das hipóteses, ultrapassados ou, na pior, inexistentes ⁽³⁾”.

A sequência final dos cães na tempestade é resultado da seleção de materiais filmados durante duas dezenas de tempestades diferentes. Flaherty reconstituiu o que sua observação visual e intelectual detectava da realidade, mas *Nanook* não deixa, contudo, apesar da intervenção do diretor, de reproduzir e ser um testemunho da cultura, do ambiente e do modo de vida dos esquimós, mas dá origem a imprecisões e erros de contextualização histórica. Vale ressaltar, contudo, que produzir arte está quase sempre ligada à produção de subjetividades, e ao artista deve-se dar esse direito de construir sua própria realidade – afinal, o que é realidade? - seguindo as premissas que estabelece para si mesmo e para o seu trabalho. O documentarista, antes e na atualidade, narra a realidade que ele constrói, com as inserções subjetivas que coloca. O conceito de Grierson de “tratamento criativo da realidade” continua, portanto, o mais próximo da definição do cinema de não-ficção. Voltando ao texto do documentarista e crítico inglês, Grierson de certa maneira também se refere ao que posteriormente vai ser definido pelo conceito de produção simbólica: o tratamento criativo da realidade permite a reconstrução do acontecimento, ou seja, praticamente antecipa o que Medina afirma sobre a produção simbólica: *o que se diz da realidade constitui outra realidade* ⁽⁴⁾.

No documentário contemporâneo esse tratamento criativo da realidade tornou-se muitas vezes condição de produção, principalmente entre cineastas que vêm da ficção e adotam uma linguagem documental mais subjetiva em suas produções, recriando situações para complementar a idéia que pretendem apresentar, como a encenação teatral dos adolescentes frente à violência em *Puberdade 3*, de Aloysio Raulino, a encenação realista do mundo da favela em *Cidade de Deus*, o filme de ficção que deve seu sucesso em parte à expressiva carga documental que colocou para reproduzir ambiente e modo de vida da favela (produção simbólica).

Em *Nanook*, portanto, a realidade é aquela vista pelo seu diretor, já estava reelaborada. É uma realidade *ambígua*, com injunção subjetiva, um “tratamento criativo”. Como dizer que aquele figurino criado naquele momento veio suprir uma carência física, e não uma necessidade estética? O exemplo de *Nanook* será comum na construção do filme de não-ficção, uma vez que a visão interior do realizador, sua reelaboração do campo simbólico, quase sempre, se interpõe em algum momento ao processo de produção.

“Ele (Grierson) via o documentarista como um artista, como uma pessoa que mediava a filmagem do mundo real para iluminar a condição humana através de seus próprios insights”...

“Os documentários de Grierson eram evidências do real, mas tanto no sentido em que Hamlet é evidência do real – ou seja, da realidade da condição humana – quanto no sentido de que uma fotografia é a evidência icônica do real”

Bryan Winston – *A maldição do “jornalismo” na era digital*, in *O Cinema do Real*

A interferência do autor na criação do filme de não-ficção ficou muito clara em um documentário recente, premiado em todo mundo e indicado ao Oscar, mas que causou polêmica com a liberdade criativa-ficcional inserida pelo seu autor, que migrou do filme de ficção para o documentário, produzindo uma “história real” com sua visão particular. Trata-se de *Pesadelo de Darwin* (*Darwin Nightmare's*, 2005), do austríaco Hubert Sauper. Acusado de ter falseado a verdade, o cineasta não se defendeu, mas afirmou: “*Minha linguagem é o cinema*”.

Segundo Guerrin e Mandelbaum ^(idem 3), analisando *Pesadelo de Darwin*, “*se as posições assumidas não são claramente expressas na tela, aquilo que se pretende um projeto alegórico pode ser apreendido pelo público como um acúmulo de fatos irrefutáveis*”.

O filme de Sauper numa primeira vista é um libelo agressivo contra a dominação colonialista do branco europeu sobre um país pobre africano. O documentário mostra a vida de uma comunidade de pescadores e dos habitantes da “cidade do peixe”, como chamam o povoado às margens do lago Vitória, da Tanzânia, o segundo maior do mundo, que foi tomado pela Perca do Nilo, depois que alguém trouxe esse peixe gigante e predador que está eliminando as outras espécies locais e uma fábrica passou a explorar o file do produto, que sai em toneladas diariamente para a Europa, enquanto os habitantes da cidade morrem de aids, fome e outras doenças. As imagens de Sauper denunciam durante todo o documentário esse paradoxo - da cidade saem todos os dias aviões lotados com files do peixe que são distribuídos na Europa (do aeroporto decolam todos os dias dois aviões, com até 55 toneladas cada um, o que daria 500 toneladas por semana) enquanto meninos de rua cheiram a cola que produzem com a queima das embalagens do próprio peixe e as mulheres viúvas se prostituem por não terem outra opção de sobrevivência.

O cineasta, no entanto, segundo a denúncia do publicada no jornal *Le Monde* em abril de 2006, que foi conferir as informações colocadas no filme *in loco*, tem uma visão parcial nas cenas mais chocantes do filme, como nas toneladas de escamas e cabeças de peixe tomadas por larvas que são enfileiradas em prateleiras improvisadas de madeira para secar ao sol. Sauper deixa claro na legenda: enquanto a Europa come o filé da cidade do peixe, milhões

de pessoas na Tanzânia comem os restos. É repugnante, mas a afirmação do cineasta - subjetiva, com seu juízo de valor - seria equivocada, segundo o *Le Monde*: na realidade aquelas escamas e cabeças são dadas aos frangos e porcos.

O cineasta forçaria também nas suas entrevistas procurando um caminho para afirmar que os aviões que a princípio chegam vazios e voltam cheios na realidade trazem armas para as guerras da África, situação que reforça quase no final quando filma o depoimento de um "jornalista investigativo" local (conforme a legenda) que confirma a denúncia. Ainda segundo o *Le Monde*, nunca foi comprovada essa afirmação. Ao que Sauper responde na frase já citada acima "*Minha linguagem é o cinema*"

Para comentar *Pesadelos de Darwin*, Guerrin e Mandelbaum falam ainda de *Nanook* e de um filme de Buñuel (*Terra Sem Pão*, 1933) para afirmar que "*esses exemplos mostram que todo filme é antes de mais nada uma representação, uma reconstituição da realidade, uma constatação não do mundo, mas da relação do cineasta com o mundo que ele filma, relação essa que não se isenta das questões ideológicas, morais e culturais da época na qual o filme se inscreve. Todo filme, incluindo o documentário, é, nesse sentido, uma mentira da qual, na melhor das hipóteses, se pode esperar que seja posta a serviço de uma verdade*".

Assim, ao inserir sua visão da realidade, Sauper produz o que quer mostrar como verdade, com a liberdade do artista. Sua postura ideológica está clara em todo o filme – a crítica à dominação colonialista. O fato, no entanto, nunca seria do conhecimento público não fosse a intervenção do *Le Monde*, já que a imagem que Sauper utiliza é crua e pura de "realidade".

Outro documentário exemplar para discutir essa questão da subjetividade autoral é *Fabricando Polêmica - Desmascarando Michael Moore*, de Debbie Melnyk e Rick Caine (*Manufacturing Dissent - Uncovering Michael Moore*, 2007) no qual os cineastas traçam um perfil do realizador de *Roger & Me*, *Tiros em Columbine* e *Farenheith 11/9*. No documentário está claro: Michael Moore falseia a verdade ao seu interesse. Em *Roger & Me*, por exemplo, Moore toma como abordagem uma entrevista que ele afirma que não obteve com o presidente da GM (Roger), para falar da decadência que a montadora trouxe para sua cidade, Flint, em Indiana, depois da demissão de 30 mil pessoas. Ou autores de *Fabricando Polêmica* mostram que Roger entrevistou sim, por duas vezes, o executivo da GM... mas Moore afirma em todo o filme que abriu sua carreira de sucesso que isso não aconteceu. Além de falsas informações que inclui sobre fatos que seriam consequência das demissões e que de fato aconteceram antes.

Em *Tiros em Columbine*, Moore detona o velho ator Charlton Heston, presidente na ocasião de uma associação que defendia o uso de armas, ligando-o ao caso da morte de uma menina com a qual na realidade o ator não tinha também nenhuma relação. *Farenheint 11/9* ganhou o Festival de Cannes e fez 220 milhões de bilheteria. Michael Moore abriu com seus filmes um mercado mundial e chamou a atenção para a produção dos filmes de não-ficção. Ele, como Sauper, ao inserir sua visão da realidade produz também a sua realidade, com a liberdade do artista e o objetivo de marcar o que ficou evidente em todos os seus filmes: a crítica às mazelas da sociedade e da política norte-americanas. Esses dois filmes são exemplos claros de que o documentário na atualidade, mas que o “espelho” da realidade, busca fazer o “tratamento criativo” de fatos da realidade, e não pode mais tratar essa questão como problemática filosófica sem questionamento.

...

A relação da produção dos filmes de não-ficção com a questão da reprodução da realidade continua sendo vista de forma imediatista e atravessada por considerações ultrapassadas por analistas e “comentaristas” do cinema, apesar dos estudos avançados sobre a virtualização da imagem, a imagem numérica com sua maleabilidade, das discussões sobre subjetividade e objetividade no cinema, as questões sobre representação. Um exemplo dessa postura está na chamada da matéria publicada em um dos mais importantes e tradicionais jornais do país (O Estado de S. Paulo, 11 de agosto de 2006) que comenta o lançamento de cinco filmes da categoria do documentário em uma mesma semana como fato relevante, entre eles *Favela Rising*. Está assinada por um dos renomados críticos do assunto, que coloca no título, apesar das aspas em parte do texto, quase como uma desculpa. “*A hora e a vez do `cinema do real`”*. Desculpa contraditória, já que reforça na vinheta da página, em caixa alta: CINCO VEZES VERDADE, talvez pensando no filme que é considerado o detonador do cinema novo e que tem o mesmo tema como assunto, *Cinco Vezes Favela*. Outro diário, comentando a mostra de 2007, chama no título: *A verdadeira face de tudo* (Caderno Fim de Semana, Gazeta Mercantil, 24/25 março 2007). Em 2007, O Estado de S. Paulo, de 22 de março, explora na manchete: “*A Vida Real*”. O Correio da Bahia (22/03/07) escreve: “*O Real por Um Mestre da Ficção*”. No Jornal do Brasil (23/03/07), “*Gente Comum, Histórias Reais*”. A Folha de S. Paulo (26/03/07): “*Kielowski mostra seu Mundo Real*”. De outro lado, o nome do mais importante festival de documentários realizados no Brasil ainda tem como título o texto forte que remete a Orson Welles, mas que com certeza foi escolhido como conceito dos filmes que a mostra sempre apresenta: *É Tudo Verdade!* A palavra mágica que continua sendo reproduzida na imprensa na maioria das manchetes de

divulgação da mostra nos últimos anos.

Com a análise de *Favela Rising* no próximo capítulo e de outros documentários recentes da cinematografia contemporânea queremos entender que o filme de não ficção ao tratar os fatos da realidade ganha novas conotações na atualidade e não pode mais ser visto como ainda insistem alguns estudiosos e parte da crítica cinematográfica – um retrato do real –, mas principalmente como uma vertente do cinema que procura mostrar a realidade também como “outras realidades”, que passam a ser construídas com a representação e reelaboração das formas de produção simbólica.

Referências Bibliográficas

- 1 – PENAFRIA, Manuela - *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico* - Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM, UBI, Abril 2004, in <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>.
- 2 - GRIERSON, John. *First principles of documentary*. in BARSAM, Richard Meran. *Nonfiction film, theory and criticism*. A Dutton Papaerback, New York;
John Grierson, primeiros princípios do documentário, Revista Cinemais, n.8, p.65-66, Campinas, nov./dez. de 1997
- 3 – GUERIN, Michel e MANDELBAUM, Jacques - *Os Infernos de Darwin*, Folha de S. Paulo, Caderno Mais, pág. 3, São Paulo, 02/04/2006
- 4 – MEDINA, Cremilda – *O Signo da Relação*, São Paulo, Paulus, 2006

02 Produção simbólica e Representação em *Favela Rising*

Sinopse do filme

Favela Rising foi produzido na favela de Vigário Geral, no Rio de Janeiro. Tem como linha narrativa principal os depoimentos de Anderson Sá, líder do grupo *Afro Reggae*, formado por músicos da comunidade. Mostra a trajetória do líder comunitário, sua participação junto com o grupo nos projetos sociais desenvolvidos na comunidade, para tentar em paralelo apresentar a realidade da favela como espaço de resistência, criatividade, beleza e produção simbólica, tentando sair do estereótipo de carência, crime e miséria que marcam essas comunidades.

Anderson é um morador da favela que chegou a flertar com o crime, mas encontrou nas oficinas do Afro Reggae alternativa de vida e torna-se figura de destaque como vocalista no grupo. O documentário derrapa no drama que cria em torno do acidente sofrido por Sá e que poderia deixá-lo tetraplégico - o que não aconteceu.

Favela Rising tem como marca – e esse ponto é importante na elaboração desse estudo - o excessivo tratamento na cor, pois praticamente todas as imagens foram submetidas a um processo de mudança, como mostram as cenas acima. E reproduz imagens presentes de forma recorrente na mídia, reforçando esse papel dos meios de comunicação como elementos de construção da realidade social, em especial dos conteúdos simbólicos, tema que ampliamos no próximo capítulo.

OBS.: *Favela Rising* foi dirigido por um cineasta norte-americano na favela Vigário Geral, no Rio de Janeiro, com equipe, assessoria e consultoria brasileiras. É falado em português. Portanto, para efeito de análise nesse projeto, está sendo considerado um filme brasileiro e um retrato da trilha visual por onde caminha o documentário, no mundo e no Brasil.

Ficha Técnica

Favela Rising, 2005

Direção:

Jeff Zimbalist
Matt Mochary

Produtores Associados

José A. Junior
Tatiana Benchmol
Roberta Drummond

Câmeras

Nós de Cinema
Etiene Petruskas

Produção (Assist.)

Robin Eldridge
Charlie Braun
Fernando Moraes
Creo Kellab

A sociologia e a antropologia demonstraram que o campo simbólico se forma dentro do sistema de relações de produção, distribuição e consumo de cada sociedade. Os sistemas simbólicos são instrumentos de conhecimento e construção do real, de integração social e de comunicação, segundo Canclini ⁽¹⁾. Cremilda Medina, na sua reflexão sobre a narrativa jornalística – que estende-se para as outras manifestações da arte - afirma que a arte, a religiosidade, o mito, ao contrário de representarem a negação do real concreto, expressam uma comunhão profunda e universalizante com a realidade simbólica do humano ⁽²⁾. Nessa análise, vamos procurar entender o sistema de representação do documentário *Favela Rising* dentro do processo de produção simbólica – o contexto em que foi produzido, a base estrutural de seus meios de produção, a relação que mantém com o sistema simbólico em que está inserida a temática abordada e os conflitos sociais nele relacionados – e verificar até que ponto o filme e seu campo simbólico mantêm tangência com a realidade, consideramos o que colocamos em nossa introdução - a fronteira entre real e irreabilidade é tênue, a facilidade com que os elementos da imagem podem ser manipulados gera novas maneiras de olhar e de perceber, comprometendo portanto conceitos estanques que na contemporaneidade estão em mutação, em processo. A realidade na contemporaneidade vista como uma coisa que se dissolve, torna-se outra através do simbólico, uma pós-representação.

...

O cinema vazio não reflete o entusiasmo do crítico do jornal na sua manchete com título referencial: *A Hora e a Vez do Cinema do Real*. Minutos antes de começar a seção, não há filas no caixa, como esperava. É possível contar os espectadores, um grupo pequeno que se concentra nas últimas filas da sala. Aguardo e as primeiras imagens invadem a tela. As cenas correm sobre o fundo branco. Quando os créditos entram ao final, as pessoas se levantam e saem. Ninguém parece se interessar pelas minúcias da produção.

Na primeira cena do filme, um azul-mar borbulha e a tela abre em parte de um rosto iluminado, sobre um fundo preto, no canto esquerdo da tela. Esse rosto será o narrador que vai contar sua própria história, uma face marcada pelo brilho de uma iluminação que a isola do fundo negro chapado, não se sabe se por um recurso de luz ou por um efeito posterior aplicado à imagem. O homem fala e o outro lado de sua face entra e ocupa o lado direito da tela, sobre o mesmo fundo preto. O rosto se completa com dois perfis distintos e percebe-se, agora, é um efeito de edição. O rosto isolado não deixa ver onde foi tomado o depoimento, é uma fala solta sobre um céu negro de fundo, como o conhecido truque do *chroma-key* coberto de preto. Logo uma câmera circular abre sobre a zona sul do Rio de

Janeiro, o mar e os prédios de Copacabana, e um longo *travelling* sobe lentamente o morro em panorâmica, sem cortes, uma única tomada que sobe, sobe, atravessa o morro e destaca os barracos que passam sob nossos olhos, como que desenhados sobre o acidente geográfico. Então vem o corte, uma cartela e os números que relacionam as mortes no Rio de Janeiro com a guerra entre palestinos e israelenses.

Volta a imagem da face recortada e a fala do homem. Anderson Sá, líder do Afro Reggae continua a narrativa que vai ocupar a maior parte do filme. Entra o letreiro *Favela Rising* e o verbete em inglês retirado do dicionário.

Essa mesma abertura está em *Ônibus 174*, a câmera na longa panorâmica em *travelling* saindo também do mar para cruzar o morro e parar no Jardim Botânico, o link para o corte no ônibus da tragédia narrada no filme. Ela está presente em *Santo Forte*, de Eduardo Coutinho. Em outro contexto, falando de outra geografia, aparece para localizar a fictícia Eldorado na abertura de *Terra em Transe*. E nos remete imediatamente ao filme que abriu o terreno para o cinema moderno brasileiro: *Rio 40°*. A mesma cena que colou quase como estigma para identificar a cidade do Rio de Janeiro.

A abertura de *Favela Rising*, o nome sonoro que me instigou e me levou ao cinema, provoca pela opção estética. Um excesso de cor ilustra na tela, não necessariamente de forma diegética - a imagem em ilustração e complemento ao texto - uma história já contada em outros filmes, antes de abrir para a trajetória pessoal de um narrador quase onipresente. E todo o filme, na sequência, constrói uma colagem de referências, desfilando imagens já vistas em outros filmes, nos documentários da TV, nas reportagens de começo de noite nos programas da crônica policial. Imagens que procuram representar o universo da favela, mas que geram desconforto e beiram ao “falso”, com o excessivo tratamento estético que recebem.

A cena que dá continuidade é um menino soltando pipa, e o deslocamento de câmera deixa ver os prédios e a praia ao fundo. A cidade é a cidade, a favela é a favela, numa delimitação e distinção clara de espaços. A imagem de cores fortes destaca a figura do rosto em primeiro plano do cenário ao fundo. Essa técnica, aliás, estará presente em grande parte do filme, em imagens onde a cor exacerbada pelo efeito de pós-produção - solarização, aplicação de filtros, recortes e fundos sobre *chroma-key* – parece criar duas relações distintas entre primeiro plano e fundo (o que se vê com distinção quando o fundo recebe tratamento diferente), como se a imagem de frente estivesse sobreposta. Essa técnica fica evidente na reprodução de um show do grupo do qual o narrador é um dos líderes - ele está em primeiro plano, com uma casa colorida artificialmente de um azul pastel berrante ao fundo (*ver foto na apresentação*).

Em outras cenas, a imagem recorrente da favela hipercolorida, isolada ou como fundo de um primeiro plano, parece uma tela de Volpi, os contornos dos barracos de alvenaria sem reboque subindo o morro impregnados de cor. Em uma cobertura de passagem, o mar perde o azul e parece uma lava de vulcão, com um turbilhão de cores que migram na escala do amarelo fogo ao vermelho e roxo; o céu ganha todas as cores para terminar em um azul marinho, porém nunca parece um azul de um céu natural. Com isso, o filme que desperta interesse pela opção estética, torna-se refém da técnica com seu uso excessivo e fica repetitivo, cansativo. A imagem digital, com sua característica de imagem “chapada”, como observou McLuhan, não integra o que ele denomina figura e fundo, como veremos adiante. Jameson analisa o neo-realismo italiano e repara na transição cinema mudo-cinema falado, cinema PB e cinema em cor, para afirmar que os filmes coloridos não se colocam em primeiro plano como um sistema de representação ou chamam a atenção para sua distância da realidade, como o preto e branco. “*A cor anuncia o fim do realismo e do modernismo cinematográficos e fotográficos*” ⁽³⁾, afirma. Deleuze também irá fixar o realismo no preto e branco. Luciana Martha Silveira ⁽⁴⁾ complementa e diz que a cor na imagem fotográfica sempre será uma interpretação da cor presente no mundo visível físico, pois estará inevitavelmente atrelada às condições materiais químicas da película. “*A fotografia em cores é ainda mais “transformadora” do real que a fotografia em preto-e-branco, pois, na intenção de ser fiel à cena referente, não só traduz duas cores como as adultera no berço da percepção visual*”.

E conclui: “*a fotografia em cores é mais desconstrutora do que mimética*”.

Favela Rising procura reproduzir como produção simbólica - e é o retrovisor, como espetáculo - as contradições sociais das comunidades dos morros e favelas do Rio de Janeiro, antecipadas nas reportagens de TV, nos programas documentais e nos filmes que deram na última década do século XX bilheteria e crítica positiva ao cinema brasileiro – *Notícias de uma Guerra Particular* (1999), no documentário, é o pioneiro nesse olhar contemporâneo que dirige à favela e seu mundo; *Cidade de Deus* (2002), a ficção-documental que dá sequência à temática e ganha projeção mundial. Tema que retorna como sucesso de crítica e de bilheteria com *Tropa de Elite*, do mesmo diretor que já havia falado sobre a favela em *Ônibus 174*.

Produzir cultura não é um ato isolado. Canclini diz que a infra-estrutura produz os bens industriais – a televisão; a superestrutura os bens simbólicos – a novela. No capitalismo contemporâneo, essa relação é dialética, infra-estrutura e superestrutura se mesclam, a infra-estrutura absorve a superestrutura e vice versa.

Num primeiro sentido, básico, estrutura e superestrutura se dão juntas... Os processos ideológicos se desenvolvem dentro da estrutura sócio-econômica... A base material determina a consciência e esta, superdetermina, dialeticamente, também em forma plural, a estrutura

CANCLINI - A Produção Simbólica – Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte,

A produção da cultura se dá nas inter-relações sociais, os fenômenos estéticos como produtos das estruturas que os determinam e das instituições que os promovem, considerando a cultura como um processo social de produção. A novela da Globo é feita com o “padrão Globo” de linguagem e sobre os temas que interessam ao mercado, detectados pelo sistema de pesquisa da emissora. Mas deve-se considerar que existe também o caráter de *autonomia relativa* ^(1 - idem) da arte, com respeito às suas determinações econômicas. Portanto, esse caráter dialético nos parece o denominador mais importante quando quer se entender a produção cultural.

Qualquer prática cultural é simultaneamente econômica e simbólica, também diz Canclini, uma vez que agimos através dela, construímos uma representação que lhe atribui significados ^(1 - idem).

Favela Rising busca no tratamento estético da imagem uma forma de reproduzir com um “tratamento criativo” os conflitos sociais que o documentário aborda; quer estabelecer uma relação entre a realidade social da favela e sua representação ideal. Entretanto, perde o horizonte social, ao ver de cima, como na panorâmica que sobe o morro na abertura do filme, uma realidade de planície, ampla e aberta. Para ganhar maior tangência com a realidade, o cineasta usa as referências que lhe são conhecidas e repete cenas inteiras vistas nos programas de jornalismo espetáculo, que se transformaram em mediador do ambiente da favela com suas equipes de repórteres e cinegrafistas que sobem o morro acompanhando os tiroteios da polícia com traficantes e trazendo, vez em quando, a “voz do povo”.

Repete essas imagens-símbolo como referência porque essa é a imagem comum que se formou da representação simbólica da favela, construída principalmente pela mídia desde que a favela surgiu no Rio de Janeiro no final do século XIX, como veremos no estudo de construção do espaço, no próximo capítulo. Os adolescentes com gorro na cabeça que descem o morro em câmera lenta com suas armas de grosso calibre repetem os estereótipos das imagens que esses próprios garotos construíram para si e para a mídia. Querem

demonstrar com seu “uniforme de guerra” o *status* que tem na favela o soldado do tráfico, que a TV divulga e torna auto-referência. Os garotos da favela que aparecem no documentário vestem para a mídia e para demonstrar poder na favela, em uma espécie de simbolismo reverso, pois constroem e reconstroem aquilo que vêem na tela de TV. Assim, ao reproduzir os ícones que estamos acostumados a ver na televisão e no cinema, *Favela Rising* deixa de reelaborar criticamente o real e seus códigos de representação.

“Participar é hoje relacionar-se com uma “democracia audiovisual”, na qual o real é produzido pelas imagens geradas pela mídia”

Canclini, citando Eliseo Veron (pág. 290) ⁽⁵⁾

Esta postura pode ser explicada em certo modo considerando que o cineasta e autor de *Favela Rising* tem o domínio dos meios de produção e o controle dos mecanismos para reprodução material e simbólica do produto que toma como tema. Está inserido em um processo globalizado de produção e comercialização, favorecido pela acessibilidade aos meios de distribuição do documentário como obra artística. Por outro lado, lembra novamente Canclini (⁽⁵ - *idem* p.368), os empresários culturais exigem que os produtores artísticos e comunicacionais sejam regidos por critérios de eficácia e rendimento no design de seus produtos, que levem em conta a lógica econômica e não apenas as necessidades intrínsecas da criação. Muitos cineastas têm, portanto, uma visão corporativa e setORIZADA dos campos simbólicos. Fazem da reprodução simbólica um bem de consumo, movidos pela necessidade de obter sucesso na bilheteria.

Segundo Medina ⁽⁶⁾, *“atuam em um terreno minado pelo autoritarismo e pela concentração da renda simbólica em que se difundem apenas os sentidos convenientes”*. Esses aspectos influem no processo de produção do documentário. *Favela Rising* é um produto feito para o mercado, portanto, submetido às condicionantes que este mercado impõe, daí tão forte a importância que destina ao tratamento e embelezamento estético, mais que ao texto, que se desenvolve ora dando espaço ao paternalismo do cineasta com relação à trajetória de seu personagem-narrador, ora à descrição de uma realidade que o mundo (lá fora, no exterior) gostará de conhecer.

O autor de *Favela Rising* se mostra seduzido pelo personagem-líder que utiliza como mediador para falar da crise social da favela (opção narrativa), e constrói um produto em que a representação está comprometida com a realidade que busca reproduzir (opção ideológica – uso de imagens recorrentes e retrabalho estético).

A arte não somente representa as condições de produção, realiza-as, diz Canclini (⁽¹⁾ idem, p. 59). E o modo de representação, de figuração, de composição, de filmagem, são conseqüências do modo de produção da arte e variam com ela.

Vale lembrar as observações de Boris Kossoy acerca da imagem fotográfica, cujas considerações também podem ser inseridas no estudo da imagem do vídeo. Para Kossoy, “*a fotografia é uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente e que o índice e o ícone não podem ser compreendidos isoladamente – ou seja, desvinculados do processo de construção da representação*” (7).

Lembra que a imagem fotográfica contém em si, *realidades e ficções* e sempre foi um *instrumento ideológico*. Tem *status* de credibilidade, mas não pode ser aceita como espelho fiel dos fatos, são “*plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas*” ...“*fazem o recorte espacial e a interpretação temporal*” .

Toda fotografia, independente do artefato que a produziu – incluindo a câmera de cinema e TV – será sempre uma “*segunda realidade*” (⁽⁷⁾ – idem, p. 37), pois é produto de um processo elaborado de criação por parte de seu autor. “*O assunto uma vez representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado (ideologizado) pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão*”.

.....

O artista deve ser um “*multiplicador dos pontos de vista*”, diz Canclini, deve reunir elementos materiais de origem diversa para, *através de uma nova apreensão global aprofundada, sugerir modos de comportamento ou de compreensão*. Deve “*abandonar o conforto da fórmula engessada*”, afirma Medina (^{2 - idem}), “*ir ao encontro das vivências cotidianas*”, não com a metodologia explicativa, “*mas sim com os afetos e simpatias da compreensão*”. Espreitar significados e segredos dos personagens contemporâneos... “*romper com as rotinas industriais de produção (da notícia)*”.

A autora pede a pluralização das vozes, a subjetividade dos que vivem os acontecimentos, sair do fragmento das ações humanas (o personagem narrador de *Favela Rising*) para a contextualização na rede de forças que lhe é subjacente (os personagens da favela, praticamente ausentes no filme) e, acima de tudo, para a força das identidades culturais na produção simbólica, “*as experiências vivas que se tecem na cultura*”. Assim, segundo ela, o autor revela as marcas de sua autoria, *o deslocamento do signo autoritário para o signo dialógico*, da interação, da relação (8), a abertura para “*os que não têm voz*”.

“*Os artistas, por sua rebeldia e por sua sutileza, oxigenam constantemente a arrogância*

dos que já sabem ou dos que acham que, com técnica e metodologia rigorosa, tudo podem explicar”, complementa.

Favela Rising, assim como o filme de Sauper e os documentários de Michael Moore, abre essa perspectiva de inserção autoral, quer expor uma visão particular do assunto. Contudo, ao exacerbar com o estético, retrabalhando intensivamente o signo, a imagem icônica, o diretor de *Favela Rising* produz uma representação “saturada” visualmente e repetitiva esteticamente de seu objeto de estudo, distanciando-se daquilo que Canclini coloca como uma das particularidades da cultura: *a produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social*.

...

O excessivo tratamento na cor de *Favela Rising* percorre todo o filme, é praticamente impossível distinguir alguma imagem que não tenha sido submetida a um processo de mudança. No entanto é um hiperrealismo “sem foco”, sem os detalhes que essa tendência da arte procura incorporar na obra, não se distingue na favela colorida a não ser esqueletos de barracos.

As imagens em grande parte do filme lembram a experiência pioneira de Antonioni com *O Mistério de Oberwald*, 1980, mas neste momento ele trabalhou a imagem eletrônica (ainda não digital) aplicando cores e construindo fundos sobre uma fita em VHS, quando a qualidade de reprodução (pontos por linha, como na televisão) ainda era reduzida. E cada cor ou tratamento efetuado traz um significado dentro da narrativa – o vilão sempre aparece em um ambiente e com roupas na cor roxa, por exemplo.

Estas observações apontam para a distinção que citamos de McLuhan ⁽⁹⁾ entre o que ele denomina *figura e fundo*, o espaço visual fechado, estático da cabina do avião, que cita como exemplo, e o espaço externo, que chama de espaço acústico, o espaço simultâneo da era eletrônica, em que recebemos informações de todas as direções. No espaço fechado da cabina, não existe relação entre figura e fundo. Ela acontece quando saltamos do avião, no espaço aberto, vivo, dinâmico. O olhar está em todo o lugar e em nenhum lugar na sociedade do espetáculo, gerando uma relação completamente nova com a imagem cinematográfica, segundo Jameson.

Aqui inserimos esse conceito relacionando-o ao estudo da televisão e do cinema. Segundo o teórico canadense, a imagem da TV é chapada, não forma essa distância entre figura e fundo. A câmera de televisão capta o seu ambiente, “*manipula-o, perscruta-o, e o efeito da imagem televisiva é icônico no sentido de que ela molda as coisas mais por contornos que*

por pequenos instantâneos” (p. 101).

Essa na realidade é uma das características da imagem digital, com sua resolução reduzida que não possibilita aquilo que a película fotográfica e a câmera tradicional com suas lentes manipuláveis gerou como um dos mais importantes procedimentos de linguagem do cinema, a profundidade de campo.

Deleuze ⁽¹⁰⁾ lembra que a profundidade de campo existe desde os primórdios do cinema, quando não existia nem a montagem como conhecemos, nem decupagem e a câmera ainda se mantinha em um ponto fixo. Em *Viagem à Lua*, de Meliès, o efeito é conseguido através dos diferentes planos espaciais construídos pelo cenário, dados todos juntos. Uma profundidade ainda entre a imagem e o campo visual, entre figura e fundo, um duplo que se integra por diferenciação e por complementaridade, não pelo que poderíamos chamar de “junção osmótica”. É uma integração sem interação, peles que não se tocam, paralelismos, como acontece cem anos depois em, algumas cenas no tratamento de imagens de *Favela Rising*.

Deleuze estuda a evolução da pintura dos séculos XVI para o XVII e observa que antes os quadros eram estanques, a imagem em profundidade “sobre planos paralelos e sucessivos”, e que no século XVII o quadro “se aprofunda interiormente” (p. 132). Podemos notar essa transição do renascentismo para os tempos modernos em Leonardo Da Vinci, que está sintetizada magistralmente em sua *Mona Lisa*: a imagem da madona que tantas interpretações suscita ao longo do tempo aparece sobre um fundo em profundidade, onde se distingue a pequena estrada, uma construção indefinida e o fundo infinito de nuvens no horizonte. Nesse momento já acontece para Deleuze a profundidade de campo, que o cinema constrói desde sua idade mais tenra, principalmente nos experimentos de Mèliès, depois adotada por Jean Renoir em *A Regra do Jogo* (1939) e com vigor em Orson Welles em *Cidadão Kane* (1941), onde as dimensões do primeiro plano ganham tamanho anormal, e as do plano de fundo se reduzem, “numa violenta perspectiva que une ainda mais o próximo com o longínquo” (10 - idem)

A profundidade “*que atravessa todos os planos, põe os elementos de cada plano em interação com os outros*” - a morte de Kane, corpo à frente e a entrada ao fundo da empregada; o copo em destaque em primeiro plano no suicídio de Susan.

Para Bazin ⁽¹¹⁾, a profundidade de campo era a expressão da realidade, ela interioriza a montagem na cena. Bazin insistiu nesta sua colocação, à frente do *Cahiers du Cinema*, e a análise do documentário *Favela Rising* mostra essa restrição qualitativa da imagem digital,

nesse caso acelerada em sua potencialidade com a aplicação de truques e efeitos de pós-produção e a conseqüente perda de profundidade, a figura em paralelo ao fundo e não como um integrante único no conjunto da cena.

Complementando o raciocínio, McLuhan retoma de certa maneira a colocação da Escola de Frankfurt, na qual Adorno e Korkheimer afirmam que a indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram sobre a obra, e adverte: “*o fundo vem antes da figura, por isso o estudo da ação deve começar com os efeitos e não com uma busca teórica das causas*”.

O efeito em *Favela Rising* é devastador. A estética construída artificialmente atrai num primeiro momento, mas revela-se um complicador na sequência do filme, comprometendo a narrativa quando tenta contar uma história dupla – a trajetória individual do líder comunitário e o ambiente geral em que vive o personagem.

McLuhan cita Baudelaire e fala da interação entre autor e leitor como interação da figura e do fundo e como uma das necessidades das pessoas em épocas que mudam rapidamente. Para ele, cabe a arte esse papel. Essa interação é comprometida em *Favela Rising*, a imagem tem uma duplicidade que não cola figura e fundo, exemplos que estão claros em praticamente todos os depoimentos, quando um rosto toma o primeiro plano em um canto da tela como que recortado sobre a paisagem colorida de fundo, sem a profundidade de campo que no cinema de Orson Welles compõe em uma única cena o universo entre personagem e ambiente.

“A profundidade de campo em Welles permitiu que cenas inteiras fossem tratadas numa única tomada, a câmera ficando até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigiam na montagem, surgem aqui dos deslocamentos dos atores dentro do enquadramento escolhido de uma vez por todas”

(André Bazin, O Cinema – Ensaaios)

Bazin considera que a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade: sua estrutura é mais realista. O que não acontece normalmente com a imagem digital, que por deficiência técnica cria um paralelismo que pode ter duplo sentido – a figura de frente mostra uma coisa, o fundo isolado descreve outro ambiente, recurso que pode ter, contudo, forte efeito narrativo e dramático. Segundo o teórico francês, Welles restituiu com *Cidadão Kane* à ilusão cinematográfica uma qualidade fundamental do real: sua continuidade. “*A decupagem clássica decompunha a realidade em planos sucessivos (lógicos ou subjetivos);*

a utilização da profundidade de campo abrange com a mesma clareza todo o campo visual que se acha ao mesmo tempo no campo dramático” (11 – idem).

“A decupagem clássica escolhe o que devemos ver a priori. A profundidade de campo faz a mente do espectador discernir, no espaço do paralelepípedo de uma realidade contínua, o espectro dramático particular da cena. A profundidade de campo da objetiva restituiu à realidade sua continuidade sensível... mesmo não apreendendo a realidade inteira, que escapa do quadro por algum lado”.

André Bazin, *idem*

Ou seja, sempre será sacrificada alguma coisa da realidade à realidade, mesmo porque cada um percebe a realidade conforme um repertório próprio de conhecimentos e vivências, somado ao fato de que o cérebro tem seus mecanismos próprios de recepção e formação de imagens.

Raymond Bellour⁽¹²⁾, ao denominar a imagem digital como imagem de síntese, afirma que essa imagem, numérica (quando transformada em arquivo) tratada pelo computador não seria mais, propriamente falando, uma imagem, “mas verdadeiramente um objeto, escapando à ação da representação, abrindo para o que se destaca dela: a simulação”, repetindo o que afirma Couchot⁽¹³⁾: “*a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula*”, assunto que veremos no último capítulo deste estudo. Vale lembrar que fisicamente o cérebro humano também simula o mundo, em seu processo de construção da imagem.

“Visando a um real para além do vivo, a imagem de síntese implica, simultaneamente, uma criação imitada e uma recriação recomendada. A Analogia total e o não-Análogo absoluto...”

Raymond Belour – *A Dupla Hélice*, pág. 225

A estética nas imagens em *Favela Rising*, portanto, não se completa em uma transcrição; parece, mais, um elemento colocado para facilitar a recepção do documentário. Tomas Gutiérrez Alea, no seu estudo *Dialética do Espectador*, afirma que essa é uma “*solução simplista que contempla a forma e o conteúdo como dois ingredientes separados e que podem misturar-se em justa proporção de acordo com uma receita ideal e que considera o espectador como um ente passivo*”⁽¹⁴⁾.

Continua Alea, dizendo: *“isso não pode conduzir a outra coisa que à burocratização da atividade artística e não tem nada a ver com uma concepção dialética do processo de integração orgânica forma-conteúdo, no qual ambos os aspectos encontram-se indissoluvelmente unidos e ao mesmo tempo se contrapõem, se interpenetram e até podem chegar a superar-se em meio a esse jogo recíproco”*.

...

O uso da referência, da repetição de imagens representativas da produção simbólica do espaço em que se insere o documentário *Favela Rising*, está presente nas imagens de cobertura do texto em muitos momentos do documentário, algumas vezes sem nenhum vínculo com a narrativa. Adorno e Horkheimer já antecipavam com um viés negativo, nos anos do pós-guerra, sobre a onipresença da cópia na indústria cultural. Walter Benjamin vai dar mais profundidade a essa discussão ⁽¹⁵⁾.

Para os primeiros, a indústria cultural é totalitária, consiste na repetição, as inovações não passam de aperfeiçoamentos da produção em massa. *“A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo absoluto”*, afirmam. Adorno, estudando a questão do futuro do estilo na literatura e na música contemporânea, usa o conceito de pastiche, que vai ser adotado pelos pós-modernistas, para descrever o uso que Stravinsky, Thomas Man e mesmo James Joyce fizeram de estilos superados como veículos para novas produções. Contudo, Adorno coloca o pastiche diferente da paródia, a imitação irônica, para solicitar o seu papel revelador da virtuosidade. Quer dizer, os grandes artistas sempre se repetem – de Picasso a Volpi – mas não deixam de construir uma obra original. Apropriar-se de formas já utilizadas, pode ser também um processo de criação quando esse ato transmuta-se em um “novo original”.

Os pós-modernistas em sua negação ao “original” concordam que *“toda interpretação deve incluir uma interpretação de sua própria existência”* ^(3 – idem). Cremilda Medina lembra que *“é preciso compreender que há forças universais arquetípicas, significados em trânsito entre nós que não pertencem às forças de poder, mas à humanidade”* ⁽¹⁶⁾. Essas forças vão compor as formas de produção simbólica, presentes na produção de arte visual em movimento na contemporaneidade.

Vale lembrar que o pastiche fez ressurgir também o que os franceses chamam de *mode retro*, a nostalgia pelo presente em Jameson, e que Canclini vai detectar como *“esa tendencia a la obsolescencia y a la fugacidad en los medios ya no es sólo un fenómeno mediático sino estructural, que va acompañado de otros procesos culturales como la tendencia a desvalorizar las trayectorias de larga tradición en políticos, artistas,*

escritores; a buscar vivir en un presente perpetuo”.

A imagem replicada mecanicamente, no entanto – fotografia, cinema e vídeo - não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro da aparência. Mas mantém um elo com o passado, com o ambiente em que foi produzida, o que Kossoy chama de sua *realidade primária* ou *primeira realidade*. É essa realidade que tomamos como referência, como representação que será apreciada, em sua ocorrência espacial e temporal, presente no cinema e nas exposições em obras recorrentes. A realidade passada substituída por sua representação ou, no cinema de época, pela sua transfiguração representativa – cenário, figurinos, *décor*, maquiagem. Fritz Kempe a define como “*o signo da presença imaginária de uma ausência definitiva*”.

Numa análise primária, *Favela Rising* pode ser visto como um filme que documenta uma *primeira realidade*, que tomamos como referência - a trajetória do líder de um grupo musical nascido e criado na favela e sua relação com a comunidade local. O personagem é presente quando conta sua história, faz parte do universo da narrativa, constrói a diegese, a fabulação. No nível da encenação, no entanto, do ponto de vista estético, pensando o documentário como a representação ou reelaboração da produção simbólica local, *Favela Rising* constrói uma realidade sem foco porque insiste em uma costura extradiegética dos fatos (as imagens são colocadas muitas vezes sem relação com o enunciado narrativo), usa a cobertura de imagens comuns ao universo simbólico (generalizadas) para exemplificar fatos específicos. São imagens-suporte para uma narrativa, com aplicações de efeitos artificiais como os movimentos de câmera lenta que atravessam quase todas as seqüências, procurando dar força dramática às cenas. Um exercício exaustivo de pós-produção.

Contudo, toda cópia também traz a inserção criativa do autor. Por isso há que se observar uma distinção, uma *contradição criativa*, entre esses dois aspectos do documentário, a diegese fabular e a trama, presentes no roteiro, e o específico que faz referência ao estilo – os enquadramentos de câmera, os efeitos de pós-produção – que refletem a escolha do cineasta. Um conta uma história – a trajetória do personagem. O outro, através da representação e reelaboração dos campos simbólicos, busca contar outra – o ambiente da trama, a favela e sua comunidade. Os limites da narrativa se colocam entre a não transposição entre o lingüístico e a imagem em movimento. Godard, em *Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela*, segundo Ismail Xavier ⁽¹⁷⁾, prefere escolher as imagens.

Essa constatação é feita para evidenciar que existe uma escolha em *Favela Rising*, um processo de produção sob controle que adota uma sintaxe narrativa determinada, uma criação artística. O filme não deixa de ter o que Maya Deren chama de “*verticalidade do*

poético” (^{17 – idem} p. 195) e Godard identifica como sequência e coexistência do poeta, do pintor e do cineasta.

“Qualquer cinema então é um cinema de camada, com prolongamentos virtuais imprevisíveis, e tal como qualquer cinema, por força do dispositivo de base, tem sua percepção alterada quando novas formas de produção técnica e de exibição da imagem provocam as mutações, tornando opaco o que se fez como transparência”

Ismail Xavier – *O Discurso Cinematográfico*, p. 199

Recuando no tempo e lembrando Griffith e a consolidação de alguns conceitos de montagem, *Favela Rising* se apresenta quase como uma montagem paralela do que é dito, falado, com o que é “impresso” através das imagens, a representação simbólica. Imagens como representação, mas principalmente imagens que denotam a presença de um aparato tecnológico – a câmera e a ilha de edição. Um outro filme dentro do filme. Forma de abordagem que de certa forma é retomada em *Ônibus 174*, o documentário que vai colocar no cinema a realidade que as câmeras de TV não conseguiram mostrar ao vivo, tema do terceiro capítulo desse estudo. Antes vamos procurar entender como o espaço como território delimitado e a penetração da indústria cultural ajudam a “moldar” a produção de significados nas representações sociais.

Referências Bibliográficas

- 1 – CANCLINI – Nestor Garcia. – *A Produção Simbólica – Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1979
- 2 – MEDINA, Cremilda – *A Arte de Tecer o Presente, Narrativa e Cotidiano*, Summus Editorial, São Paulo, 2003
- 3 – JAMESON, Fredric – *As Marcas do Visível* - Edições Graal, Rio de Janeiro, 1995
- 4 – SILVEIRA, Luciana Martha – *A (Ir)realidade da Cor na Fotografia*, in *Imagem (Ir)realidade, Comunicação e Cibermissão*, Sulina, Porto Alegre, 2006
- 5 – CANCLINI, Nestor G. – *Culturas Híbridas, Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade* – Edusp, São Paulo, 1997
- 6 – MEDINA, Cremilda – *O Signo da Relação*, Paulus, São Paulo, 2006
- 7 – KOSSOY, Boris – *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2002

- 8 – VARGAS- Raul Osório – *A Dinâmica Sutil e Graciosa do Instante*, extrato de tese ECA/USP, São Paulo
- 9 – MCLUHAN, Marshall – *Mcluhan por Mcluhan* – Ediouro, São Paulo, 2005
- 10 - DELEUZE, Gilles - *A imagem-tempo*, Brasiliense, São Paulo, 1990.
- 11 – BAZIN, André – *O Cinema: Ensaios*, Brasiliense, São Paulo, 1991
- 12 – BELLOUR, Raymond – *A Dupla Hélice*, in PARENTE, André (org), *Imagem Máquina*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993
13. COUCHOT, Edmond – *Da Representação à Simulação*, in *Imagem Máquina*, org. André Parente, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993
- 14 – ALEA, Tomas Gutiérrez – *Dialética do Espectador*, Summus Editorial, São Paulo, 1994
- 15 – BENJAMIN, Walter – *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*, in: *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História*, Brasiliense, São Paulo, 1987
- 16 - MEDINA, Cremilda – *observação de aula*, 2006.
- 17 - CANCLINI, N.G. – entrevista in <http://www.comminit.com/la/entrevistas/laint/entrevistas-66.html>
- 18 – XAVIER, Ismail – *O discurso cinematográfico*, Paz e Terra, São Paulo, 2005.

03 Espaço e Produção Simbólica: a favela no documentário brasileiro

“Nada é mais continuado, tampouco é tão permanente, ao longo desses cinco séculos, do que essa classe dirigente exógena e infiel a seu povo... Tudo, nos séculos, transformou-se incessantemente. Só ela, a classe dirigente, permaneceu igual a si mesma, exercendo sua interminável hegemonia.”

Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro*

A produtividade coletiva de sentidos de cada sociedade como forma de construção do seu *modus vivendi*, a manifestação da prática social e dos conteúdos culturais dos grupos humanos constituem aquilo que chamamos de produção simbólica. Medina ⁽¹⁾ como já citamos, indica que a arte, a religiosidade, o mito “*expressam uma comunhão profunda e universalizante com a realidade simbólica do humano*”. Canclini ⁽²⁾ lembra que a infra-estrutura produz as mercadorias, a superestrutura cria os bens simbólicos. Na indústria cultural, no capitalismo contemporâneo, as estruturas ideológicas são absorvidas pelas formas industriais de produzir ou acontece o movimento inverso - infra-estrutura e super-estrutura se mesclam, a infra-estrutura absorve a superestrutura e vice versa -, e os sistemas simbólicos não raramente ganham ou mantêm funções ideológicas.

Na sociedade contemporânea o crescimento em alcance e penetração da indústria cultural em toda sua multiplicidade de suportes, dos impressos aos audiovisuais e eletrônicos – jornal, rádio, TV, livros, cinema, internet – a coloca como um dos mais importantes elementos constitutivos dos campos simbólicos, uma vez que ela permeia, sempre mais, o tempo de não-trabalho dos indivíduos. Para entender esse campo simbólico por onde transitam as imagens de *Favela Rising*, fazemos um estudo retrospectivo sobre a gênese e a evolução das favelas no Rio de Janeiro e como esse modelo urbano de habitação passou a ser visto pela mídia, consolidando uma imagem da favela que se repete nos noticiários da TV e reflete no cinema.

Para Maria Luiza Martins ⁽³⁾, a atuação dos meios de comunicação nas sociedades é elemento importante na construção da realidade social, em especial dos conteúdos simbólicos dessa realidade e da imagem que a sociedade e os diferentes grupos sociais fazem de si mesmos e dos outros. “*Os meios de comunicação, principalmente, apresentam e difundem idéias, imagens e representações de uma visão de mundo que indica as maneiras adequadas de comportar, de viver, de agir na sociedade; as expectativas que se pode ter, a diferença entre o possível e o utópico, enfim, atuam, ao lado daqueles outros suportes, como construtores das subjetividades. A forma como se é*

mostrado na mídia, assim como a invisibilidade midiática (ver o personagem-verdade Sandro, em Ônibus 174), é indicador relevante para a compreensão do modo como a sociedade retrata, reconhece ou ignora seus diferentes membros e grupos”.

Mas como está majoritariamente vinculada à classe dominante, a indústria cultural quase sempre constrói representações marcadas, portanto, pelo peso ideológico, no sentido de *ideologia* colocado por Chauí ⁽⁴⁾: a versão da realidade social dada pela classe dominante com vistas a facilitar a dominação.

Ladislaw Dowbor ⁽⁵⁾ sinaliza que as megaempresas que dirigem a política e as orientações econômicas mundiais passaram igualmente a controlar os meios de comunicação “*e orientam sistematicamente os nossos comportamentos*” E conclui: “*é tão mais fácil manipular o consumidor, do que inovar nos processos e nos conteúdos da produção*”... “*as formas de organização do nosso cotidiano nos aparecem como opções nossas, e as mensagens de propaganda insistem diariamente em como são nossas essas opções, como são naturais*”.

Não podemos descartar que existe um processo dialético e de renovação da produção midiática – forças universais arquetípicas que transcendem esse quadro, segundo Medina, “*significados em trânsito que não pertencem ao poder, mas a humanidade*”, mas na sociedade contemporânea predomina a estrutura hegemônica da mídia, comprometida com o sistema dominante, que incide decisivamente na constituição do campo simbólico, alimenta as representações sociais e atua sobre os processos de construção de subjetividade.

Constitui-se, também, em núcleo gerador de identidade para indivíduos e grupos à medida que oferece modelos com os quais estes se reconhecem e com os quais se identificam. Para objetivar e melhor compreender esse estudo, queremos entender ainda que o espaço como local que congrega determinada camada de uma sociedade também contribui para moldar a produção simbólica expressa pelos seus ocupantes. Por trás dos movimentos que levam à ocupação do espaço de forma precária e indiscriminada, encontram-se processos reais em que as condições sócio-econômicas impõem formas de reprodução da população, que expressam através do simbólico sua vivência sócio-cultural. Nossa referência aqui toma como campo de estudo a construção do espaço da favela no Rio de Janeiro, palco do documentário *Favela Rising* e núcleo urbano presente de forma sintomática na cinematografia brasileira contemporânea.

A produção simbólica das comunidades das favelas dos morros do Rio de Janeiro guarda particularidades singulares, no modo de vestir dos seus habitantes, na maneira de falar, no

comportamento social, diferentes em muito, por exemplo, das manifestações de prática social e cultural dos aficcionados do rap no movimento hip hop da periferia de São Paulo, com o qual tem alguma tangência – porque a oralidade, a ginga, o *street wear* do garoto de periferia paulistana que participa das comunidades de hip hop é totalmente diferente daquele utilizado pelo carioca que frequenta o baile funk da favela do Rio de Janeiro. Por outro lado, como afirmamos anteriormente, a construção dos campos simbólicos, na favela, tem uma relação estreita com a imagem construída e veiculada pela mídia, desde que esse tipo de núcleo urbano surgiu, no final do século XIX.

...

A literatura recente sobre as favelas indica que esses aglomerados urbanos não surgiram apenas porque os soldados que voltaram da Revolta da Armada (1893-1894) não tinham lugar para morar e foram instalados em habitações precárias em um morro próximo ao centro da cidade. Não são também resultado da ocupação realizada pela milícia que retornava do combate a Antônio Conselheiro no arraial de Canudos. Nem ao menos da iniciativa política de destruir os cortiços do centro do Rio no final do século XIX e no começo do século XX.

O êxodo rural, a industrialização e a migração para as grandes metrópoles também foram importantes para o processo de expansão das favelas, mas também não são suficientes para explicar a explosão populacional dessas comunidades a partir da década de 1930. Contribuiu também para a expansão da favela pelo tecido urbano carioca a crise habitacional e a reforma urbana implementadas no período. Mas, na realidade, a favelização no Rio de Janeiro faz parte de um grande descaso do Estado. A formação das favelas é resultado de um processo mais abrangente, de um projeto de desenvolvimento do país excludente e voltado para os interesses dos mais ricos. Voltamos no tempo para dar um breve panorama da evolução político-econômica do Brasil, e de como se implantou no país aquilo que Deák ⁽⁶⁾ chama de *acumulação entravada*. Segundo esse autor, o Brasil sempre adotou como política econômica a expatriação do seu excedente, em benefício da metrópole, sem permitir de uma forma mais sistemática a acumulação de capital que pudesse levar ao investimento local. Esse processo inviabilizou que o país ultrapassasse a barreira entre o que chama de *capitalismo extensivo* – a expansão capitalista pela absorção de formas não capitalistas de produção – para o *capitalismo intensivo*, que estende as formas de assalariamento a todo processo de produção, com a expansão da produção de mercadorias a partir do aumento da produtividade e não mais pelo aumento da força de trabalho.

No Brasil, segundo Deák e Schiffer, não houve essa transição. A sociedade não se forma nos moldes da sociedade burguesa européia, onde predomina o princípio da acumulação – o Brasil ganha uma sociedade de elite, com características próprias, que perpetua até hoje esse processo de acumulação entravada, a metrópole substituída na contemporaneidade globalizada pela empresa multinacional. Pau brasil, açúcar, ouro, na colonização; commodities principalmente no momento atual, junto com um balanço de pagamentos negativo que implica a expatriação dos juros da dívida, a remessa de lucros e uma conta de serviços (frete, seguros) negativa.

A acumulação é necessária, para a expatriação, e fica subordinada à mesma. À metrópole convém manter a estrutura econômica colonial; a classe econômica da colônia é o senhor. À elite social de hoje, convém continuar a expatriação, evitar a acumulação do capital, o que Deák chama de *acumulação desimpedida*. Mantém-se a base material e a situação social. Abrir para a acumulação significa perda de privilégios e a possibilidade de desafios na base da sociedade com os novos elementos que podem assumir. Na independência, o Brasil aceita a dívida com a Inglaterra – ganha “liberdade” espacial; fica com a dívida econômica. Durante 40 anos a balança comercial é negativa. O processo de endividamento continuou até os dias de hoje, sustentando a dialética entreguismo versus desenvolvimentismo. Asfixia-se a capacidade de produção, através da falta de crédito e dos juros elevados; entravam-se os setores-chaves que permitiriam alavancar o setor produtivo, entregues ao capital estrangeiro. Não há formação da burguesia nacional, ao contrário, consolida-se a sociedade de elite.

“O Brasil vem reproduzindo sua sociedade de origem colonial, uma sociedade de elite, sustentada em uma organização da produção também de origem colonial (permanentemente sustada, atrofiada, aleijada e acéfala), a acumulação entravada”.

Csaba Deák – *Globalização ou Crise Global*, pág. 36

Segundo Deák, o Brasil apresenta “*um desenvolvimento que anda de freio de mão puxado, e assim conseguiu permanecer no estágio extensivo por cento e vinte anos a partir do seu desenvolvimento capitalista em 1850*” (Lei das Terras e fim do tráfico de escravos). Mas o saldo não acontece em 70. A crise dos anos 1980 e que ainda não terminou, consiste precisamente “*na recusa de sua sociedade recalcitrante de reconhecer a exaustão do estágio anterior e efetivar a transição para o estágio predominantemente intensivo*”. O autor continua, afirmando que a globalização é pretexto para privatização do patrimônio público e “*arma na defesa da manutenção dos entraves ao desenvolvimento que resultam*

na atrofia geral da produção, acefalia da economia mediante entreguismo dos setores-chave, ausência de sistema financeiro e demais características da economia neocolonial”.

Um instrumento, portanto, de manutenção do *status quo* da elite.

Ladislau Dowbor (*idem*) diz que a classe dirigente continua sendo o nosso grande dilema. “*A sua adaptação ideológica à era da globalização é relativamente simples, na medida em que sempre foi uma classe que buscou maximizar os seus interesses intermediando interesses externos, fossem eles coloniais, ingleses, americanos ou transnacionais nesta era da globalização*”.

Esse processo, ainda segundo Deák e Schiffer, vai formando o espaço nacional, aqui visto como produto do trabalho, definido por relações econômicas, políticas, culturais. Em um primeiro momento o Brasil vai sendo ocupado por mercados regionais, que passam a se unificar, formando o espaço nacional, o território. A homogeneização das condições espaciais leva ao fortalecimento dos grupos hegemônicos. O processo de globalização com a adoção das políticas neoliberais pelos países de primeiro mundo que chega ao país consolida o modelo.

A primeira forma de constituição de um espaço-mercado regional acontece no nordeste, com a produção dos engenhos de cana-de-açúcar e da pecuária. O que poderia se constituir em um pólo exportador como forma de gerar acumulação local – a produção de algodão avança mais ao norte – cessa com o impedimento da metrópole.

Schiffer ⁽⁷⁾ lembra que no século XVIII, um início de industrialização no Sul também é vetado (em 1795 proíbe-se a produção de ferro). A abertura dos portos em 1808 permite a produção e abre um novo espaço nacional no Rio de Janeiro e sudeste, mas a importação quebra as possibilidades de competição da produção local. Manter o controle da produção significa manter controle da metrópole. Mas o Rio de Janeiro se desenvolve, junto com as demandas da família real vem o ouro de Minas, que segue para a Europa pelos portos.

Antes, no início do século XVIII, um novo espaço regional forma-se na região de Vila Rica e Diamantina, com a criação de pequenas propriedades para abastecer as minas. Em 1725 é feita a ligação Rio-Minas, em 1763 o Rio de Janeiro torna-se capital colonial. São mercados regionais isolados, como o Rio Grande do Sul que deslancha produção de charque.

O café sai do Rio de Janeiro, onde chegou no início do século XIX e vai gerar o pólo paulista, seguido da industrialização e da constituição da grande metrópole São Paulo. Estradas de ferro para transporte das mercadorias estruturam o espaço interior paulista. Desenvolve-se a indústria têxtil. O fim do ciclo cafeeiro deixa uma rede de infra-estrutura

estabelecida. No pós-guerra, a industrialização pesada se concentra em São Paulo. O Brasil já está fragmentado em mercados regionais no nordeste, Minas, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e São Paulo.

O Rio de Janeiro, como outras cidades litorâneas, expandiu-se em função do ponto escolhido para o porto ⁽⁸⁾. Capital do reino, começa a se constituir com a chegada de D. João VI (1808), ocupando em um primeiro momento as áreas periféricas, em chácaras em que morava a aristocracia local, duques, condes, seguindo os imigrantes ingleses, segundo Gilberto Freyre “*uma influência renovadora e mesmo revolucionária da cultura semicolonial do Brasil*” ^(idem). Mais tarde vai concentrar o desenvolvimento na região hoje considerada o centro da cidade – Cinelândia, Praça XV, Botafogo, Lapa. Na segunda metade do século XIX o Rio era a segunda metrópole da América Latina. Em 1870, maior que Cidade do México e Buenos Aires. A favela vai surgir no final do século XIX. O espaço regional do Rio de Janeiro já estava constituído no final do século XIX quando nascem as favelas, mas passava por um processo de reurbanização. Os soldados que voltam da guerra de Canudos ocupam o morro no mesmo momento que parte da população é expulsa do centro e toma o mesmo destino. O marco inicial é 1897, o ano em que foi demolido o maior cortiço do rio, o “Cabeça de Porco” e de vários outros, no centro da cidade, para a construção da avenida Central (hoje Rio Branco). Os moradores sobem o morro da Providência, logo denominado Morro da Favella, em referência ao morro Favella de Monte Santo, do arraial de Canudos, como veremos adiante.

Nesse período o Rio de Janeiro passava por uma crise habitacional e a população crescia vertiginosamente – entre 1870 e 1890 o aumento foi de 120%, passando de pouco mais de 253 mil para 520 mil habitantes. Na época o crescimento dos cortiços passou a ser associado também a foco de doenças como a peste, varíola e a febre amarela, combatida por Oswaldo Cruz.

A favela era associada pela imprensa já na época a imagem de “perigo”, “desordem”. Mas nada era feito, a favela era permitida “*desde que obedecesse a uma condição fundamental: ser invisível aos olhos burgueses*” ⁽⁹⁾, e passa a ser incorporada ao imaginário da cidade com esses estereótipos. As matérias de jornais e revistas, os relatórios de autoridades públicas e mesmo a literatura encarregam-se de construir essa imagem negativa das favelas e de seus moradores. Os autores do livro *Favela, Alegria e Dor na Cidade* ^(9, idem) citam o texto da revista *Careta*, de 1909, que marca a estréia do termo “favela” na imprensa: “*Apesar de possuir elementos honestos, a favela é um antro*

de faccinoras e deve ser arrasada para a decência e higiene da capital federal”. Citam também o que talvez seja o primeiro registro audiovisual da favela, o documentário *“Como vivem os habitantes da favella”*. De acordo com o jornal *A Semana*, de 27 de fevereiro de 1927, *“o filme... põe à mostra a miséria indescritível desses focos de imundície, de promiscuidade e de horror, que se multiplicam assustadoramente, ameaçando o sossego da população e a estética da capital”*.

Segundo os autores, em 1920 mais de 100 mil pessoas já habitavam as favelas do Rio de Janeiro. Na época surge o Plano de Reforma Urbana, do engenheiro Alfred Agache, que propõe a remoção da população das favelas para casas e edifícios coletivos. Mas a década é marcada por movimentos culturais como o Modernismo de 22, que valorizavam e elegiam a favela como símbolo nacional, que logo seria reconhecida como 'berço do samba'. O espaço popular da década de 1920 em diante passa a ser visto também na condição de palco de “musas e poetas do samba”. Em 1928, Sinhô escreve o samba *A Favela vai Abaixo*, retratando as intenções do Plano Agache, Tarsila do Amaral pinta o quadro *Morro da Favela* (1925), Di Cavalcanti retrata a mulata, o sambista.

A partir de 1930, com o governo Vargas, “o pai dos pobres”, as favelas são incluídas no plano das intervenções do poder público. As mudanças de direção na política e na economia estimula o fluxo migratório, apesar do artigo 375 do novo Código de Obras do Distrito Federal, de 1937, afirmar: *“é proibida a formação de novas favelas em qualquer zona do Distrito Federal. Nas favelas existentes é proibida a construção de novas habitações... O governo quer criar os parques proletários”*. No recenseamento de 1940, o cantor popular afirma *“Em 1940, lá no morro começaram o recenseamento / e o agente recenseador esmiuçou a minha vida que foi um horror”*. Em 42 é inaugurado o primeiro parque popular, com 550 casas, na Gávea, outro parque no Caju e um no Leblon. Em 43 sai o samba *“Onde Quer que Vais Morar”*. Em 45 surgem as primeiras comissões de moradores, de contraponto e resistência às remoções. A idéia dos parques morre com Vargas em 1945, a organização dos parques leva à organização social dos moradores das favelas. Na década de 1950, os políticos chegam à favela à cata de votos, cientes da importância daqueles aglomerados urbanos que não podiam mais ser esquecidos – pelo menos antes das eleições. Os intelectuais e a Igreja também se aproximam dos favelados, os primeiros curiosos com a possibilidade de reflexão sobre o tema; a Igreja com seu papel assistencialista. A política de remoção das favelas volta com o governador Carlos Lacerda, no início dos anos 1960. E mesmo encontrando resistência, o autoritarismo dos governos militares pós-64 permitiu o aprofundamento da política de remoção iniciada por

Carlos Lacerda.

Segundo Souza e Barbosa ^(idem), as remoções tiveram um papel central para a expansão imobiliária vinculada ao acelerado crescimento econômico do período – o “milagre econômico”. Caem as favelas da lagoa Rodrigo de Freitas, 140 mil pessoas foram removidas para os conjuntos habitacionais, o que provoca um problema social “as famílias não tinham mais onde deixar os filhos, o local de trabalho fica distante, dificultando e encarecendo o acesso (transporte) e o “bico”. Toda uma rede de relações criada ao longo de anos na vida da favela foi esfacelada” ^(9, idem). O programa de remoção fracassa porque o favelado não pode pagar aluguel, água e luz, mesmo subsidiados. Ze Kéti tem um samba famoso e esclarecedor sobre o assunto: “Podem em prender, podem me bater / podem até deixar-me sem comer / que eu não mudo de opinião / daqui do morro eu não saio não”.

Na década de 70, tudo muda de novo, terminam as remoções, a favela chama a atenção dos políticos oposicionistas, dos organismos internacionais. O processo de democratização na década de 1980 dá novo impulso ao associativismo nas favelas, alguns morros começam a receber água, iluminação, constroem-se escolas, creches e postos de saúde. Mas o crescimento no consumo da cocaína, alavancado pela geração yuppie pós-Regan, a produção crescente da droga nos países sul-americanos que transforma o Brasil em rota de tráfico e o próprio aumento do consumo interno, tornam as favelas os pontos de concentração e distribuição da droga. O resultado vemos hoje nas subidas diárias dos policiais aos morros e nos tiroteios e mortes por bala perdida. Todas essas mudanças, no entanto, não mudaram o imaginário sobre as favelas. Persiste hoje aquela representação das favelas e dos favelados construída no início do século XIX e nas décadas de 1930-1950, talvez exacerbada e ampliada na contemporaneidade pela presença mais agressiva do tráfico no morro carioca. Mas a percepção que se tem da favela não traduz os elementos materiais que a significam. “A representação conceitual foi sendo substituída por uma representação estereotipada, fundada em pré-conceitos e juízos generalizantes” ^(9, idem).

“A favela sofre, ainda, os mesmos males e preconceitos presentes desde a época de seu aparecimento no jogo público de uma sociedade outrora escravista e, agora, racista e egoísta”, apresentação do livro *Favela, Alegria e Dor na Cidade*.

A favela nasceu em Canudos, segundo Lícia Valadares ⁽¹⁰⁾. E trouxe do arraial a gênese

de sua representação simbólica. O cortiço como *locus* da pobreza estava estabelecido no Rio de Janeiro no famoso Cabeça de Porco, citado acima. O Cabeça de Porco já era o espaço onde residiam alguns trabalhadores e se concentravam vadios e malandros. Dali saem os primeiros moradores do Morro da Favella, junto com os combatentes que chegam da guerra de Canudos e ali se instalam para pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar os soldos devidos. E Valadares coloca aqui o ponto nevrálgico da questão: o morro da Favella, antes morro da Providência, repetiria, no nome, o mito de Canudos. O nome teria sido mudado em referência ao papel representado pelo morro da Favella de Monte Santo, que opôs feroz resistência e retardou o avanço final do exército da República sobre o arraial de Canudos. *“A denominação morro da Favella vem revestida de um forte conteúdo simbólico que remete à resistência, à luta dos oprimidos contra um oponente forte e dominador”*, diz Valadares. A idéia de comunidade, tão em voga na boca das musas dos desfiles das escolas de samba, estava presente já no arraial de Canudos e se transpõe para a favela. A referência é também geográfica: favela é o nome de um arbusto típico da caatinga nordestina muito abundante no sertão de Canudos e que existia em similaridade no morro da Providência ⁽¹¹⁾.

Os Sertões, o livro de Euclides da Cunha com a saga de Antônio Conselheiro, sai em 1902, alguns anos depois da “tomada” do morro da Favella. Foi lido por intelectuais e jornalistas e *“foram as imagens fortes e impactantes transmitidas por Os Sertões que permitiram aos nossos intelectuais entender e interpretar a favela emergente”* (10, *idem*).

Segundo Villaça ^(idem, 8), a produção ideológica lança mão de alguns mecanismos frequentes e comuns, um deles a naturalização dos processos sociais, para impor seus conceitos (a deterioração do centro, por exemplo). A imprensa é porta-voz dessas versões. Nesse sentido, a mídia tem presença fundamental na construção do arquétipo que vai se estabelecer sobre as favelas. A imprensa sobe o morro em visita, e descreve enfaticamente aquele espaço que incomoda como espaços distintos, dotados de uma geografia particular. Cria a imagem matriz da favela. Os textos dos jornais trazem referências explícitas à guerra de Canudos e constroem a representação dos habitantes do morro da Favella como aqueles vistos em Monte Santo. *“Parece, aliás, bastante claro que Canudos e seus jagunços, retratados por Euclides da Cunha, serviram como um modelo para pensar a população da favela, suas características e seu comportamento”* (10 - *idem*). A autora cita alguns textos, como o que segue, publicado no livro *Vida Vertiginosa*, do cronista João do Rio, de 1911: *“Tinha-se, na treva luminosa da noite estelada, a impressão lida na estrada*

do arraial de Canudos ou a funambulesca idéia de um basto galinheiro multiforme” (p. 54-55). Em 1938 o jornalista Luiz Edmundo afirma: “*as moradias são, em grande maioria, feitas de improviso, de sobras e de farrapos, andrajosas e tristes como os seus moradores... Por elas vivem bandidos .. capoeiras, malandros, vagabundos de toda sorte, mulheres sem arrimo de parentes,,, verdadeiros desprezados da sorte.*”

Aquele “*montão de casebres, presos em rede inextricável de becos estreitíssimos*” descritos por Euclides da Cunha é o mesmo texto que vai ser repetido pelos jornalistas sobre os barracos que sobem o morro, com suas “*ruas estreitas, caminhos curtos para casinhotos oscilantes, trepados uns por cima dos outros*” (João do Rio).

A construção do imaginário sobre as favelas se perpetua, portanto, com poucas modificações. A produção simbólica que se forma sobre esse espaço na cabeça daqueles que estão fora, ausentes do dia a dia da população local, é, portanto, carregada de ideologia, tem a mesma visão higienista e preconceituosa dos cariocas de início do século XX.

Na contemporaneidade, a representação da favela que continua sendo construída no imaginário das pessoas está intimamente conectada com o imagético construído pela mídia, principalmente a televisão e seus telejornais pós anos 1990 e a tendência do noticioso *in loco*, com carga sensacionalista mas recheado com a imagem direta sobre o universo das populações do morro. Deve-se lembrar, contudo, que ganha espaço cada dia maior na mídia o esforço desenvolvido principalmente por empresas do terceiro setor em projetos nas comunidades ligados à formação educacional e artística, mas as raízes das representações na favela foram estabelecidas desde o nascimento dos primeiros barracos no chamado Morro da Favella, em 1897.

Num primeiro momento essa representação passa pela noção de ausência: ela é definida pelo que não teria, água, luz, esgoto, coleta de lixo; um lugar sem arruamento, sem lei, sem moral ^(9, idem). O estigma se forma com a adesão da mídia e construiu o pensamento simbólico sobre a favela. A veiculação na TV das imagens com a expressão real de um determinado momento, construiu o imagético que temos sobre a população – mães com crianças no colo, meninos brincando nas ruas de terra, a bermuda e a camiseta como uniforme institucionalizado, garotos de bermuda e gorro na cabeça descendo as vielas com armas pesadas, para os traficantes, imagens que se tornaram recorrentes nos últimos anos.

...

O mito de que a favela é lugar de violência tem alimentado a produção do cinema brasileiro contemporâneo, gerado polêmicas (estética da fome versus cosmética da fome) em filmes de sucesso popular como *Cidade de Deus*, e em muitas produções documentais

como *Notícias de uma Guerra Particular*, *Santa Marta*, *Ônibus 174* e *Favela Rising*. A realidade existe, mas ganha na maioria das vezes um retrato idealizado, ideológico. O livro *Cidade de Deus* fala de uma realidade a partir de um intelectual que mora na favela, conviveu com a população; o filme mostra uma imagem que é outra, ideologicamente construída em cima do retrato que os autores – externos à favela, apesar do trabalho intenso de produção e escuta aos “locais”, os atores do filme – constroem através do imaginário criado pela mídia.

O filme *Favela Rising* aborda a trajetória do grupo Afroreggae e sua inserção na Favela Vigário Geral, no Rio de Janeiro. O processo de formação simbólica presente nas imagens do documentário, com carga expressiva de repetição, reflete a influência da mídia na construção dos campos simbólicos que permeiam a comunidade local. O espaço local gera uma simbologia local, na forma de falar e na gíria pontualizada, na forma de vestir, na assunção do status local – o garoto avião do tráfico tem que ter uma moto para descolar as meninas, assim como ter uma arma é sinal de poder.

De outro lado, o documentário, coloca bem clara a distinção dos espaços, já na abertura, repetindo a divisão do espaço recorrente na filmografia sobre o Rio de Janeiro – o filme abre com a câmera saindo do mar para uma panorâmica lenta e circular sobre os prédios e o mar de Copacabana, para se deslocar, subir o morro e parar sobre a favela. Uma cena que já se repetiu em outros filmes, quase como estigma do Rio de Janeiro: ela está na abertura de *Rio 40°*, volta em *Santa Marta* e em *Ônibus 174*. A favela é a favela. A cidade é outra coisa.

Favela Rising repete de certa maneira as imagens dos programas de TV e perde a possibilidade de reelaborar a produção simbólica da favela de Vigário Geral, ao não chegar mais perto, conhecer as ruas, andar nos becos, subir as ladeiras, compartilhar a solidariedade dos barracos. Ver a realidade plural que tem a favela para entender a dinâmica desse espaço diferenciado, o que ele produz como reflexo imagético cultural, e não apenas reproduzir a representação estereotipada construída pela mídia.

Referências Bibliográficas

- 1- MEDINA, Cremilda – *A Arte de Tecer o Presente*, Summus Editora, São Paulo, 2003
- 2 – CANCLINI – Nestor G.. – *A Produção Simbólica – Teoria e Metodologia em Sociologia d Arte* – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1979
- 3 - MARTINS, Maria Luiza - *Narrativas Audiovisuais e Mobilização Social: Possibilidades* – revista Razon y Palabra, nº 56, abril/maio, 2007

- 4 – CHAUI, Marilena – *O que é Ideologia*, Brasiliense, São Paulo, 1984
- 5 - DOWBOR, Ladislau – *O Mosaico Partido – A Economia Além das Equações*, Vozes, Petrópolis, 2002
- 6 - DEÁK, Csaba – *Globalização ou Crise Global*, in *Globalização e Estrutura Urbana*, org. Sueli Schiffer, Hucite, São Paulo, 2004
- 7 - SCHIFFER, Sueli – *Anotações de aula*, abril, 2007
- 8 - VILLAÇA, Flavio – *Espaço Intra-Urbano no Brasil*, Nobel-Fapesp, São Paulo, 1998
- 9 - SOUZA E SILVA, Jackson, BARBOSA, Jorge Luiz – *Favela, Alegria e Dor na Cidade*, Senac, Rio de Janeiro, 2005.
- 10 - VALADARES, Lícia – *A Gênese da Favela Carioca, A produção Anterior às Ciências Sociais*, Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 15, nº 44, São Paulo, outubro/2000.
- 11 – ABREU, Maurício de Almeida – *Reconstruindo uma História Esquecida: Origem e Expansão Inicial das Favelas do Rio de Janeiro*, Espaço & Debates, ano XIV, vol. 37, 1994.

04 Ônibus 174: reinterpretando a realidade

“Pode me filmar, Brasil. Eu estava na Candelária. O bagulho é sério”

Sandro Nascimento, em *Ônibus 174*

Sinopse

No dia 12 de julho de 2000, pouco depois das 15 horas, um homem, jovem ainda, seqüestrou o ônibus número 174, que fazia a rota Gávea-Centro. O assalto ocorre em área movimentada do Rio de Janeiro, o ônibus é perseguido pela polícia, e o assaltante, Sandro Nascimento, obriga o motorista a estacionar o veículo em uma avenida do bairro do Jardim Botânico, mantendo os passageiros como reféns. Logo as equipes de reportagem chegam ao local (os estúdios da Globo ficam no bairro), o fato torna-se um evento de forte efeito midiático e o assalto passa a ser transmitido ao vivo pelas redes de televisão, para todo o país, durante cerca de quatro horas. Durante as negociações, a presença da TV vai moldando o discurso do personagem. Sandro passa a agir como um bandido violento, ameaça os reféns, simula em determinado momento a morte de um deles, e no fim, ao se entregar, provoca a morte da refém que mantém sob controle, que recebe o tiro do policial que tenta atingi-lo e dois tiros do bandido. No camburão em que é preso, vai morrer a caminho da delegacia, segundo a polícia, asfixiado acidentalmente.

José Padilha, o diretor do documentário, recolhe material dos arquivos de TV e procura mostrar a verdade escondida atrás do personagem e seu discurso, recuperando informações que mostram de forma mais completa antecedentes sobre o personagem que não apareceram nas reportagens de TV. O documentário traz depoimentos de policiais, dos reféns, de psicólogos e pessoas que conviveram com Sandro e sabe-se que ele é um dos garotos que escaparam do massacre acontecido anos antes na igreja da Candelária, em que a polícia assassinou alguns meninos que dormiam no local.

Ficha Técnica

Ônibus 174
2002

Ficha técnica:
Diretor
José Padilha

Produtores
José Padilha
Marcos Prado

Edição
Felipe Lacerda

Fotografia
Cesar Moraes
Marcelo Guru

Ônibus 174 repete duas décadas depois a mesma estrutura de construção do documentário produzido em 1978 por João Batista de Andrade para o Globo Repórter, *Wilsinho Galiléia*, no período em que a Globo, indo contra o panorama político da época (vigência do AI 5 e repressão às liberdades democráticas e de expressão) estruturou sua linha de projetos documentais, criando na ocasião as bases da linguagem de uma filmografia que tem reflexos até hoje, no cinema e na televisão. Do Globo Repórter saíram cineastas que foram para a produção comercial de ficção, como Batista de Andrade, e para o documentário, terreno onde Eduardo Coutinho foi o que absorveu essa experiência com mais intensidade. Em *Wilsinho Galiléia*, como em *Ônibus 174*, Batista de Andrade apropria-se dos mecanismos de produção para contar a história do garoto assaltante e assassino que “gostava de aparecer no jornal”, como diz uma das entrevistadas. O documentário também constrói sua estrutura narrativa mesclando informações contidas nas manchetes de jornal e nos documentos reservados da polícia com os depoimentos de amigos e família do bandido, para tentar mostrar quem realmente era Wilsinho. Batista de Andrade vai repetir a fórmula, de certa maneira, em outro documentário produzido também para o Globo Repórter, *Caso Norte*, mas com uma abordagem diferente – aqui ele busca nos depoimentos e na reconstituição do crime a história do vigia que matou um desafeto em frente ao bar da Boca do Lixo, mas centra o documentário principalmente na re-representação do crime (utiliza atores reais que reinterpretam livremente a discussão aberta entre os personagens) e menos na personalidade do criminoso, como acontece em *Wilsinho*.

Wilsinho vem dar continuidade a uma preocupação que tem atravessado o cinema brasileiro desde *Rio Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira dos Santos – a questão que relaciona a infância com o crime. O filho do compositor interpretado por Grande Otelo em *Rio Zona Norte* também é morto porque se envolve com o crime. A temática é recorrente e está em *Wilsinho Galiléia*, assim como em muitas produções do cinema de fim de século – *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, *Ônibus 174*, *Falcões*, do rapper MV Bill, *Como Nascem os Anjos*, de Murilo Salles.

“Pode me filmar legal”

(voz de Sandro, personagem de *Ônibus 174*)

No dia 12 de julho de 2000, com efeito midiático semelhante ao provocado pela erupção do Tsunami e pela queda das torres gêmeas de Nova York, apesar de em menor grau e de abrangência mais regionalizada, as televisões de São Paulo e do Rio de Janeiro (com extensão menor em todo país) alteraram sua programação em transmissão direta ou flashes

de um acontecimento insólito que abalou a cidade do Rio de Janeiro. Era pouco mais de 15 horas, quando um homem, jovem ainda, seqüestrou o ônibus número 174, que fazia a rota Gávea-Centro, e, perseguido pela polícia, obrigou o motorista a estacionar o veículo em uma avenida do bairro do Jardim Botânico, mantendo os passageiros como reféns. No Jardim Botânico, é bom lembrar, fica a base principal da TV Globo, o braço da mídia que vai transformar esse fato que poderia ser um assalto corriqueiro como os que acontecem todos os dias nas grandes metrópoles em espetáculo midiático de comoção nacional.

Jameson diz, analisando a questão da classe e alegoria no filme *Um dia de Cão*, que vamos comparar adiante com *Ônibus 174*, que “*para se tornarem representáveis – isso é, visíveis, acessíveis à imaginação – as classes precisam ser capazes de se transformar em personagens*” ⁽¹⁾. Personagens, o núcleo onde se forma a narrativa cinematográfica.

Um Dia de Cão, como adiantamos acima, é um filme de ficção, vai usar a alegoria para tratar de uma questão dominante nas décadas de 70 e adiante, o desaparecimento das classes sociais na sociedade norte-americana. “*A realidade social e os estereótipos de nossa experiência da realidade social cotidiana constituem a matéria-prima com que os filmes comerciais e a televisão são inevitavelmente forçados a trabalhar*”, diz Jameson.

Ônibus 174 como documentário que tenta mostrar a realidade, tem as classes sociais representadas reais e simbolicamente - o marginal e a polícia, além da mídia e do povo que assiste ao seqüestro.

Ônibus 174 opõe dois personagens constantes na crônica de uma vertente de cinema que se estabeleceu predominantemente com a chamada retomada do cinema brasileiro, após 1994: o cinema que trata da violência. De um lado o bandido, no papel do garoto seqüestrador do ônibus que ameaça de morte os reféns. Do outro os mocinhos, os policiais. Mas esses personagens, principalmente Sandro Nascimento, o seqüestrador, mudam de posição com a evolução dos acontecimentos e a presença da mídia. Os policiais ficam paralisados, em um papel que são obrigados a assumir frente às câmeras de TV presentes durante toda a negociação do evento. Sandro assimila da mídia a síndrome Big Brother e constrói um personagem próprio para as câmeras, uma figuração ^(1, idem) diferente do papel que desenvolve na vida real, e os depoimentos externos à instantaneidade do fato ocorrido (o seqüestro do ônibus) vão provar isso.

“No presente contexto, o “pensamento” rumo ao qual a realidade tenta se dirigir não é apenas, ou mesmo não é ainda, consciência de classe: antes, representa justamente os pré-

requisitos para a existência segundo a qual, para que exista consciência de classe é necessário que as classes já sejam, em certo sentido, perceptíveis como tais. Chamaremos a esse requisito básico, agora tomando o termo emprestado de Freud, em vez de Marx, de requisito da figuração; para que esse requisito se cumpra, a realidade social e a vida cotidiana deverão ter se desenvolvido de tal modo que sua estrutura de classe subjacente se torne representável sob formas tangíveis”.
Fredric Jameson – *As Marcas do Visível*, p. 38.

A presença da mídia transforma o seqüestro em um espetáculo midiático, e Sandro, menino nascido na favela, que viu a mãe ser assassinada aos cinco anos, deixou a favela e foi morar na rua, sobreviveu à chacina da Candelária e agora aponta a arma para uma das refêns, tinha uma história, mas não é essa história que ele conta, na interlocução que mantém com os policiais e com as câmeras durante horas. Esther Hamburger ⁽²⁾ publicou em *O Cinema do Real*, uma análise contundente sobre essa dicotomia que coloca na tela um personagem com duas realidades, e radiografou a presença da violência na televisão. Durante os anos 70 e 80, afirma, *“quando a televisão se consolidou como o veículo de comunicação mais popular e lucrativo de uma indústria com conexões internacionais e em expansão, cenários urbanos de pobreza e violência estiveram sintomaticamente ausentes da telinha. ...O advento do Aqui, Agora, o telejornal vespertino introduzido pelo SBT em 1991, altera essa situação de invisibilidade. Este programa legitimou paisagens urbanas populares como locação de reportagens transmitidas ao vivo, por repórteres e cinegrafistas em movimento”* ^(2 - idem) p. 200).

Segundo Hamburger, o documentário *Notícias de uma Guerra Particular*, de João Moreira Salles (1999) ofereceu um primeiro olhar reflexivo sobre um universo então pouco visível fora de telejornais populares. É o primeiro a seguir a trilha dos repórteres que comparecem para registrar a guerra no morro. Quatro anos mais tarde, *Ônibus 174* *“emerge já em um contexto em que uma outra guerra, a guerra pelo controle da representação, se acirrou”* ^(2 - idem) p. 201).

“Os poucos anos que separam a feitura dos dois filmes são anos relevantes para a chamada “retomada” da ficção e do documentário. São também anos cruciais na passagem da invisibilidade, que caracterizou as décadas imediatamente precedentes, a uma série de experiências documentais

diversificadas que conferiram visibilidade ao universo das classes populares urbanas. Os dois filmes expressam os princípios de representação adotados na nova fase do cinema brasileiro. A violência, presente como alegoria no Cinema Novo, emerge com força nos marcos do documentário na produção contemporânea”

Esther Hambúrguer – *Políticas da Representação: Ficção e Documentário em Ônibus 174*, in *O Cinema do Real*, p.202

Ônibus 174 começa com a panorâmica de um vôo rasante sobre o mar e o Rio de Janeiro, subindo o morro da favela, mostrando nessa primeira tomada as diferenças na geografia urbana da cidade, cena recorrente em alguns outros filmes, como já falamos, e que cola essa imagem como estigma da cidade. A câmera pára e corta para a cena do crime. José Padilha monta a partir daí seqüências com imagens de televisão gravadas ao vivo no dia do seqüestro e cenas de arquivo que compõem a ficha policial de Sandro, intercaladas pelos depoimentos de reféns, policiais, jornalistas, familiares, companheiros de rua, psicólogos, assistentes sociais.

O diretor utilizou cerca de 70 horas de material bruto. A TV Bandeirantes tinha 40 minutos de imagens gravadas do seqüestro; a Rede Record, 4 horas; e a TV Globo, 20 horas, pois deslocara quatro câmaras para a cobertura do episódio. Padilha comprou 50 minutos de imagens dessas emissoras para montar o filme ⁽³⁾. Contratou ainda um detetive profissional e um advogado, que produziram 187 páginas de documentos oficiais e arquivos da polícia sobre o seqüestrador. Faz um documentário de montagem, a história do evento baseada em material de arquivo e a contextualização da vida de Sandro – a busca da verdade que não apareceu na TV. Contrapõe perspectivas e repete na verdade a mesma estrutura (inclusive cenas e personagens) de *Notícias de uma Guerra Particular*, documentário em que participou como montador.

Sandro não é um bandido comum, como podemos ver nos depoimentos que reconstroem sua trajetória. Uma outra trajetória, diferente daquela que ele grita pela janela do ônibus, segurando uma refém. Ele sabe que não tem chances de fuga, por isso assume outro papel. “*A presença da mídia altera a performance de Sandro e, nesse caso específico, o filme permite a inferência de uma transformação*” (^(2 – idem) pág. 204).

Encurralado, sem saída, o ônibus agora é um palco. Nos bastidores, os reféns. Na platéia a polícia, os jornalistas, as câmeras de TV e um público que assiste a tudo, impassível nas primeiras horas do seqüestro, participante aos gritos de “*Mata, Mata*”, quando o

sequestrador se entrega e há o desfecho trágico com a morte da refém.

Nesse “espetáculo”, Sandro se transforma em um ator e passa a encarnar o personagem homem-mau, em torno do qual constrói e conta sua biografia. Os espectadores acompanham ao vivo os desdobramentos da operação.

“Havia um diálogo paralelo, o que estava acontecendo para as câmeras e o que estava acontecendo lá dentro”.

(depoimento de uma refém).

“A TV permitiu que ele se sentisse poderoso” (idem)

“Ele era personagem de uma outra narrativa. Agora ele é o protagonista” (depoimento da psicóloga)

Em determinado momento do filme, que faz a cronologia do acontecimento real, Sandro tira a máscara e veste o personagem do negro malvado, violento. Faz alusões aos filmes de TV, retoma a história da família, quebrando inclusive o código normalmente vigente entre meninos de rua, que esquecem a família biológica e passam a viver o grupo a que pertencem como sua família. Segundo Hamburger, Sandro faz a apropriação perversa dos meios de produção, toma posse do elemento de representação a ponto de um traficante que dá depoimento não o reconhecer como um deles. Enquanto dentro do ônibus se desenrola um espetáculo com os reféns sendo obrigados a agir como atores – *“ele pedia pra gente chorar, para ser mais dramático”*, diz uma refém – lá fora a TV inibe qualquer ação da polícia, fato explícito na frase do Capitão Rodrigo Pimentel quando afirma que um tiro de *sniper* (atirador de elite) seria a solução, *“mas ninguém ia querer ver meio quilo de massa encefálica na janela do ônibus”*.

Ônibus 174 trouxe à tona o que a TV não mostrou, e repercutiu da mesma maneira parte da problemática social brasileira. No caso da cobertura de TV, Leopoldo Coelho Rocha, no estudo *Entre o Documentário e o Telejornal* ⁽⁴⁾ pergunta: até que ponto a mídia tem o direito de reclamar para si a construção social da “realidade”? Umberto Eco ⁽⁵⁾, na sua *Obra Aberta*, lembra que a transmissão direta capta e põe no ar um acontecimento no mesmo instante em que ele acontece, mas também coloca-nos diante de uma *montagem* – o acontecimento é captado por múltiplas câmeras (como as quatro câmeras da TV Globo), com diferentes pontos de vista e o diretor realiza uma *“montagem improvisada e simultânea do fato captado”*. Filmagem, montagem e projeção – distintos da produção de um filme - acontecem ao mesmo tempo, comprometendo a representação.

*“A transmissão direta nunca acontece como representação
especular do acontecimento que se desenvolve, mas sempre –*

ainda que às vezes em medida infinitesimal – como interpretação dele”.

ECO, Umberto – *Obra Aberta*, pág. 182

É necessário complementar que a escolha do diretor, autônoma até certo ponto, subjetiva, é realizada de acordo com seu repertório experimental, mas obedece padrões ideológicos, técnicos e estéticos da empresa produtora. *“O diretor satisfaz os gostos e as expectativas de um público, mas em outra medida, os institui”.* (^{5 - idem}) pág. 184).

É imagem especular mas não é real, à medida que é produzida a partir de campos visuais distintos, com objetivas que permitem restringir ou alargar o campo de visão e sublinhar determinados valores de profundidade. *“A escolha torna-se composição, narração e unificação discursiva de imagens analiticamente isoladas no contexto de uma série mais ampla de acontecimentos co-presentes e intersecantes”* (^{idem}) pág. 183).

Eco diz que o processo promove uma decantação narrativa, onde o enredo é modelado sobre uma série de eventos autônomos, escolhidos, mas já dotados de uma lógica própria. O diretor dá forma a um grupo de eventos, mas se encontra *“na forma embaraçosa de ser obrigado a identificar as fases lógicas de uma experiência no próprio momento em que ainda são fases cronológicas”*.

A transmissão direta da TV não dá margem à reflexão, trabalha com a espontaneidade. Predomina a lógica da narração com a sucessão bruta dos eventos naturais, o relato como fio condutor, a “casualidade de modo organizado”, ou seja, mesmo trabalhando com elementos dispersos, segundo Eco a narrativa volta ao gênero de organização mais tradicional, do tipo aristotélico, a verossimilhança poética determinada pela verossimilhança retórica: quer dizer que é lógico e natural que aconteça num enredo aquilo que, de acordo com o raciocínio, cada um de nós seria levado a esperar na vida normal. (Metz afirma que o cinema não trata do real, mas da verossimilhança).

Diferente da transmissão na TV, durante praticamente todos os 118 minutos do documentário, *Ônibus 174* mostra uma abrangência de depoimentos e informações e provoca uma outra interpretação sobre o episódio, *“menos imediatista e superficial do que a apresentada pelos veículos de comunicação de massa”* (^{4 idem}). Ao contrapor esses depoimentos em uma polifonia de vozes, o filme permite que o espectador chegue ao final com um entendimento claro do que realmente aconteceu naquele dia e qual é o perfil verdadeiro de Sandro Nascimento. O final de *174*, no entanto, derruba grande parte dessa característica que deveria estar presente no filme de caráter documental – não

necessariamente o “espelho do real”, mas ao menos a busca de discussões na sociedade que dêem significados à realidade – quando o diretor adota um caráter sensacionalista no trabalho com as imagens. A morte da refém, como fecho dramático, retoma a linguagem da reportagem de TV, com o replay das imagens em ângulos diversos em câmara lenta ocupando a tela. Como na TV, lembra Coelho Rocha, “*a exposição crua do alvejamento de Sandro atinge o máximo grau de sensacionalismo e de utilização “espetacular” das imagens*” (4 idem).

A violência no cinema dos últimos anos bebe da conjuntura, está colada nos acontecimentos, por isso está muito presente nos filmes de caráter documental. Falta ao documentário *174*, no entanto, a reflexão crítica sobre a violência, fator comum a praticamente todos os filmes brasileiros que adotam essa temática. Como *Cidade de Deus*, de certa maneira *Ônibus 174* amplia e reproduz o mito que associa pobreza e violência. Fica a pergunta: seria possível, no mundo contemporâneo da imagem imediata e exacerbada e da informação repetida, praticar essa dialética com distanciamento necessário à compreensão melhor dessa realidade?

...

Aqui vale a pena o recorte e a comparação com a análise que Jameson faz de *Um Dia de Cão* (*Dog Day Afternoon*, 1975), filme de ficção mas que antecipa uma mesma história de assalto com seqüestro de reféns baseada em fatos reais que vai ter cenas “copiadas” e repetidas nos telefilmes e produções do gênero. Interessante e coincidentemente, o filme também abre com a tomada de um barco distanciando-se do canal de Manhattan que também vai ser cenário corriqueiro em dezenas de telefilmes e filmes sobre Nova York. Porém não faz o passeio sobre a cidade, vai diretamente ao Brooklin, o bairro onde acontece o crime, mostrando trabalhadores, pessoas no parque, para chegar ao carro em frente ao banco onde vai acontecer o assalto.

Sidney Lumet antecipa no filme uma constante do mundo contemporâneo: “*as câmeras de televisão e as entrevistas ao vivo por telefone ocuparam uma posição de destaque tão marcante nas negociações, estendendo-se por todo o dia, que chegaram a provocar uma reviravolta surpreendente no conceito de “evento de mídia”*” (1 - idem) p. 40).

Jameson discute essa relação entre o público, que vive com “*apetite voraz pelo fato documentário, pelo anedótico, pelo vécu, pelo fait divers, pela história real em toda sua imprevisibilidade e vigor sociológico*”.

... “Podemos detectar uma incorporação particularmente surpreendente desse interesse em uma série de experimentos recentes na televisão norte-americana como o documentário ficcional (ou “docudrama”): reportagens narrativas, em que atores fazem a reconstituição de crimes sensacionalistas” (que chegou ao Brasil com o *Linha Direta* e programas semelhantes).

... “Os mais significativos deles guardam o segredo de seu conteúdo histórico e, ao mesmo tempo que se propõem a dar-nos uma versão dos acontecimentos, acabam por exacerbar nossa certeza de que jamais saberemos com exatidão o que realmente ocorreu”. ^(1 idem) p. 41.

O público que assiste o assalto em *O Dia de Cão*, contudo, é bem diferente do público que acompanha o seqüestro do *Ônibus 174*. Sonny, o assaltante do Brooklin, consegue uma empatia com sua platéia porque ele representa aquela classe média que assiste a tudo. Não é o caso de Sandro, o menino de rua que viu a mãe ser morta aos cinco anos, escapou dos assassinatos na Candelária, informação que o público de TV desconhece, apesar das citações de Sandro sobre o massacre nesta igreja (“*Eu estava na Candelária. O bagulho é sério. Mataram os irmãozinho na maior judaria*”), quase inaudíveis até mesmo na edição trabalhada do filme. Porque agora ele se comporta como o bandido violento que a cidade quer isolar, e do qual sente vergonha. “*Mata ele*”, são os gritos que se ouvem quando Sandro desce do ônibus e encontra o desfecho trágico, na morte de uma refém seguida pela sua própria morte.

Jameson comenta a impressionante performance de Al Pacino como o bandido casado, pai de filhos mas também homossexual que assalta o banco para conseguir dinheiro para uma cirurgia de transformação de sexo em seu parceiro. Apesar desse assunto ainda representar novidade naqueles anos 70, a multidão toma partido do assaltante, vaiando a polícia. Eles “*percebem claramente a importância, para sua própria vida cotidiana, da reconstituição dessa espécie bem previsível de delito urbano*”... “*fenômeno privilegiado através do qual um público de classe média repentinamente toma a desagradável consciência de sua própria historicidade*” ^(idem) pág. 45.

Sonny percebe a empatia que provoca no público (as secretárias dentro do banco e o povo na rua) e passa a manipulá-los. Aqui a performance de Al Pacino se insere de forma significativa, quando ele introduz e repete no roteiro o grito que faz referência à revolta que havia acontecido no Instituto Correcional de Nova York. *Attica, Attica*, grita Pacino, e o público responde aplaudindo.

Sonny é o bandido bonzinho, que pede pizza para os reféns, aspirina para uma mulher e pede um médico para atender o gerente. “*Preciso manter eles vivos e contentes*”, diz. E

somente o gerente do banco percebe o papel que ele representa, quando Sonny deixa que ele saia, porque está com crise de diabetes. “*Não tente agir como se fosse um anjo de bondade*”, afirma.

Outro diferencial importante liga os dois filmes. Em *Um Dia de Cão* a presença da televisão ainda é local, não a rede de tentáculos com cobertura nacional que se apresenta em *174*. A presença da câmera, ao contrário do que acontece com Sandro, não muda seu comportamento. Sua performance é dirigida ao povo, tanto que Sonny responde ao parceiro, incomodado de ser chamado também de homossexual: “*Esqueça. É só um show de horror para eles. Não importa!*”

“*A presença da mídia introduz uma variável que paralisa a polícia, deixando procedimentos técnicos de rotina à mercê de comandos políticos, e posteriormente, após a prisão, a ausência de câmeras permite o ato ignóbil de vingança*”...

“*O interior do ônibus, onde nem tudo pode ser visto ou ouvido, se torna como que um bastidor para o que se configura como uma verdadeira atuação dramática. Sandro foi ator. Ao longo do evento foi encenando um personagem homem-mau, para o qual seu perfil era adequado*”. Hamburger, obra citada - p.204

Al Pacino, em um de seus grandes papéis dramáticos (já havia feito *Serpico* e *O Poderoso Chefão*), fruto do Actors Studio, a mesma escola de Marlon Brando, deixa transparecer sua própria insegurança, e ganha a empatia das mulheres que trabalham no banco. Nele a realidade parece alegórica, apesar de Lumet afirmar que “*o filme não tem nenhum momento falso*”. Sandro, ao contrário, é agressivo o tempo todo, e manipula os reféns, ao ponto de combinar uma situação com a mulher que mantém sob controle, onde o diálogo revela: ele finge que atira, ela finge que foi ferida. Aqui o real bate a porta.

Em *Um Dia de Cão*, ao contrário de *174*, acontece o que McLuhan pergunta a Tom Wolfe ao discutir a cobertura de televisão: “*você não acha... que a cobertura encoraja o público a participar da ação?*”. Segundo McLuhan o público tende a entrar na cobertura e atuar nela, e cita um julgamento: “*A cobertura eleva a figura a dimensões heróicas de forma dramática, mas ao mesmo tempo envolve o público tão completamente no processo de sua ação que ele começa a se sentir muito mais culpado do que o próprio réu*” ⁽⁶⁾.

Ou seja, o Sandro que aparece na TV não é o Sandro real, mas o ator que constrói um personagem adequado ao espetáculo midiático. O Sandro real só começa a aparecer com a intervenção do autor, que vai buscar na narrativa externa, nos depoimentos daqueles que

com ele conviveram, o perfil de um menino-problema que é retratado por todos, inclusive as refêns, como de boa-índole, e não o sequestrador aterrorizante que está dentro do ônibus.

“O caso específico(174) revela as maneiras contraditórias pelas quais as câmeras de TV estimulam condutas... Para essa performance documental, tratada no âmbito da notícia ao vivo, ele encarna um papel recorrente na cultura brasileira, especialmente nos tempos que correm. Sandro encarna o estereótipo e desfruta o que pode da capacidade de assustar.”
(Hamburguer, p. 208).

“...as pessoas buscam se apropriar dos mecanismos de produção da representação”. (p. 214)

Referências Bibliográficas

- 1 – JAMESON, Fredric – *As marcas do visível*, Edições Graal, Rio de Janeiro, 1995
- 2 – HAMBURGUER, Esther – *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*, in *O Cinema do Real*, MOURÃO, M.D. e LABAKI, A. (orgs), Cosac & Naif, São Paulo, 2005
- 3 -. *Ônibus 174 dissertates against Brazilian destitution and the omission of the state*, InvestNews - Gazeta Mercantil, São Paulo, 06/12/2002, in www.bus174.com
- 4 – ROCHA, Leopoldo Coelho – *O caso Ônibus 174: Entre o Documentário e o Telejornal*, Centro Universitário de Belo Horizonte, in www.bocc.ubi.pt
- 5 – ECO, Humberto – *Obra Aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1971
- 6 – MCLUHAN, Marshal – *Mcluhan por Mcluhan*, Ediouro, São Paulo, 2005

05 Estamira: “escondendo” a realidade

“Tudo que é imaginário tem, existe, é”

Estamira

O lixão, na imagem granulada em PB contrasta com a beleza das cores.

Sinopse

Durante quatro anos, o fotógrafo Marcos Prado registrou em fotos o cotidiano de Estamira, mulher que vive de recolher lixo em Guamacho, zona norte do Rio de Janeiro. Decidiu então filmar a personagem a quem conhecia mais profundamente. O documentário abre mostrando o longo caminho que Estamira faz de sua casa até o lixão, e Marcos Prado, produtor de *Ônibus 174*, utiliza fotografia em branco-e-preto, bastante granulada. Depois o fotógrafo entra com a câmera no lixão e o filme explode em cenas belíssimas, apesar do ambiente que procura reproduzir. Ao longo do filme, Estamira fala incessantemente, em um discurso que às vezes parece alucinado, sem sentido, em outros de profunda reflexão sobre o mundo e o ambiente que a cerca.

O filme alterna cenas em preto-e-branco saturadas com as imagens em cor, como se o cineasta quisesse no grão estourado da película em PB e na beleza dos cenários coloridos “esconder” a realidade crua do lixão.

Ficha Técnica
Estamira
2006

Direção:
Marcos Prado

Produção:
Marcos Prado
José Padilha

Fotografia
Marcos Prado

Edição
Tuco

Som Direto:
Leandro Lima

Estamira toma com seu projeto cinematográfico o caminho inverso de *174*: o filme de texto forte parece que procura esconder em parte das imagens a realidade nua e crua do lixão que é seu ambiente principal de ação. O diretor Marcos Prado, fotógrafo e também produtor em *174*, deixa isso claro já na primeira grande seqüência, onde mostra o percurso que Estamira, a personagem, faz para chegar ao lixão – o caminho pela rua, o ônibus, a subida ao morro. As imagens captadas em cor são editadas em preto-e-branco e granuladas, como o grão estourado de uma foto, e como um aviso - não é bonito o que vamos ver. Mas quando abre para o lixão a cor explode, o fotógrafo da câmera tradicional de imagem fixa que ficou quatro anos acompanhando a personagem deixa a cor invadir sua câmera digital de imagens animadas, construindo cenas de beleza impressionantes, céus e fogo como moldura para o ambiente. *Estamira* é um discurso de uma personagem forte, que se comporta diante da câmera como se esta não estivesse ali – papel cumprido com discrição pelo diretor, que apenas em um ou outro momento deixa transparecer sua interferência na interlocução com a personagem. No entanto, sabemos, ninguém é o mesmo diante de uma câmera, é bom lembrar, e Estamira assume a personagem “ela mesma”, para construir “sua realidade”. A personagem aparece por completo como profetiza, filósofa, esquizofrênica, no seu discurso verborrágico e quase sempre desarticulado, mas que abre espaço para a reflexão. Estamira faz no entanto o que Deleuze viu nos filmes de Perrault naquilo que classifica como Cinema Vivido, a “*função de fabulação*”, a ficção fabuladora que dá *potência ao falso* ⁽¹⁾. Estamira vai além do que Deleuze coloca como busca de apreensão “*da identidade do personagem, real ou fictício, através de seus aspectos objetivos e subjetivos*” para ir ao encontro do “*devir do personagem real quando ele próprio se põe a ‘ficcional’, quando ‘entra em flagrante delito de criar lendas’*”

O devir do personagem real, inseparável de um antes e de um depois “*que ele reúne na passagem de um estado a outro*”. Francisco Elinaldo Teixeira ⁽²⁾ cita o Cinema Vivido delineado por Deleuze, retomado em *Estamira*, “*que faz da fabulação um ato (bem diferente da pura imaginação) que é transmutação do vivido, e não mera confirmação de identidades dadas e situadas de antemão, ato de fabulação através do qual cinema e personagem real inventam e se intercedem processos de subjetivação em suas contínuas metamorfoses, seu antes e depois, num devir incessante para além do próprio vivido*” Ainda baseado em Deleuze, Teixeira informa ser fundamental essa operação de contínua passagem de um estado a outro, do personagem real aos papéis de sua fabulação e vice-versa, na medida em que “*inventa enquanto personagem real e torna-se tão mais real quanto melhor inventou*”. Em Deleuze, é fabulando que ele se afirma “*ainda mais como*

real e não como fictício”.

“Uma profetiza em meio aos abutres, proferindo frases grandiloqüentes, intercaladas com momentos em que se comunica por grunhidos que compõem um simulacro de língua pessoal. ... Seu discurso até parece, às vezes, com passagens delirantes dos filmes de Glauber Rocha, ou de Zé do Caixão” ... “Estamos no lixo do século XXI. As palavras que procuram dar forma ao real, não raro se atropelam, se recusam a significar” ⁽³⁾.

Voltando ao “disfarce” presente em *Estamira*, Marcos Prado vai usar o recurso da granulação e transformação da imagem durante algumas seqüências do filme, intercalando o preto e branco que “esconde” aquilo que no entanto está ali, exacerbado, nas imagens em cor. A realidade do lixo é evidente, mesmo com a beleza das imagens. Abutres e garças só se distinguem na cor, pois parecem pássaros tranqüilos em um vôo invernal.

O autor inclusive – talvez sem perceber ou propositadamente - opta pelo enquadramento de planos fechados. O enquadramento “monocular” da câmera evita a perspectiva quando olha para o lixo, aliás, o lixo não tem cor, não tem vida, apenas sacos plásticos que não se sabe o que contêm. O enquadramento fechado, contudo, não evita o todo da imagem, ao contrário, potencializa o cenário aberto. O objeto de nosso olho escapa pelas laterais da tela, compondo uma imagem mais ampla, o enquadramento fechado abre espaço para um olhar mais abrangente daquilo que não está na tela. Não vemos apenas uma mulher movimentando-se entre aquele monte de sacos plásticos que aparecem à nossa frente, é um todo-lixo que se descortina com os caminhões que passam ao fundo, o fogo que brilha saindo do chão. “*As folhas se movem*”, já havia dito Meliès na primeira projeção do cinema em 1895, quando percebe no filme que mostra a família alimentando o bebê (*O Lanche do Bebê*) as árvores se movimentando nas laterais da tela.

O quadro abre em perspectiva, a imagem que está na tela não tem profundidade de campo porque a imagem digital com sua limitação tecnológica não permite a profundidade de campo, mas deixa ver sim uma cena panorâmica. Talvez por isso o fotógrafo evita os movimentos de câmera tradicionais, o *travelling* principalmente com sua passagem lateral sobre os objetos em foco, que usa apenas em uma tomada de abutres negros misturados a garças brancas, porque o *travelling* já está ali escapando pelas laterais da tela. A representação salta do quadro para o todo. A forma incompleta em Cézanne em razão dos limites da pincelada, da disposição fragmentária da cor ou das linhas desequilibradas, quebradas e interrompidas. “*O observador, diante disso, é induzido por um mecanismo fisiológico ótico, já descoberto pelos escultores gregos e utilizado para despertar a*

sensação de movimento, a completar a sensação perdida e a preencher a lacuna. As representações dos objetos são levadas em função de tais artifícios à oficina de nossa consciência...” ⁽⁴⁾

Já Bergson, citado por Deleuze ⁽⁵⁾, afirma que “*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*” (p.51).

Segundo Deleuze, comumente percebemos apenas clichês, mas quando quebramos nossos esquemas sensório-motores pode aparecer outro tipo de imagem, “*a imagem ótico-sonora pura, a imagem inteira e sem metáfora*” (idem).

“O resultado é uma dupla identificação: aquela, sempre reconhecida, que se dirige ao conteúdo da imagem (personagens, basicamente), e a identificação mais decisiva com a própria câmera como elemento constitutivo do mundo projetado na tela. Reforçando o esquema idealista inferido acima, o espectador identifica-se “menos com o representado no espetáculo em si, do que com o que produz o espetáculo; com o que não é visível, mas que torna visível”

(XAVIER, p. 154, citando as Cinéthique, nº 7/8).

Essa opção do cineasta mostra o diferencial e entre *Estamira* e *Ônibus 174*. O primeiro tenta esconder a realidade na manipulação de imagens e se contradiz ao abrir a câmera para a cor em choque com o discurso absolutamente pessoal, próprio e “verdadeiro” do personagem, que deixa clara sua personalidade controversa. *Ônibus 174* é obrigado a buscar a verdade que não está na cobertura da televisão, no discurso construído do personagem. Os dois documentários mostram linhas diferentes, portanto, no trabalho com a realidade.

Referências Bibliográficas

- 1 – ARAUJO, Inácio – *Profetiza do lixo nasce de bela fotografia*, Folha de S. Paulo, Ilustrada, pág. E4, São Paulo, 28/08/2006.
- 2 – DELEUZE, Gilles – *As Potências do Falso*, in *Imagem-Máquina: as Tecnologias do Virtual*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1997
- 3 – FOLHA de S. Paulo – “*Estamira*” *Exibe na Tela “Discurso Inclassificável”*, Ilustrada, pág. E4, São Paulo, 28/07/06

4 – MARTINS, Luiz Renato – *Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro*, ensaio in ALBERA, F - *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, Cosac e Naif, São Paulo, 2002

5 – DELEUZE, Gilles – *A imagem-Tempo – Cinema 2*, Brasiliense, São Paulo, 1990.

06 A representação nos produtos culturais

No seu ensaio *A Transformação Política*, Daniel Innerarity ⁽¹⁾ afirma que a realidade social é sempre polifônica – *a economia sozinha é estúpida, a cultura completamente desligada do rendimento é puro narcisismo, a ciência é apenas mais uma voz no concerto das vozes da sociedade* – entendendo que não se deve eliminar os pontos divergentes, mas estabelecer o respeito democrático pela diferença. A polifonia é também componente importante para a compreensão dos produtos culturais.

Da concepção clássica de cultura, que a vê como a convivência e a ação que o homem realiza sobre o seu meio, na busca de aperfeiçoar suas qualidades espirituais, passando pelas conceituações antropológica, marxista, estruturalista, sociológica até as abordagens contemporâneas, expostas por Isabel Ferin em sua compilação *Comunicação e Culturas do Quotidiano* ⁽²⁾, é muito ampla a definição do que representa a cultura. Nesse sentido, na análise dos produtos culturais na contemporaneidade, particularmente aqueles que Ferin identifica nas tendências marcantes atuais como vinculados aos efeitos dos *media* e dos novos *media*, deve-se aliar as posições das várias escolas e pensamentos que atravessam os estudos culturais às considerações mais recentes dos pós-estruturalistas e a um olhar crítico pós-modernista, e nesse ponto as colocações do crítico de cultura norte-americano Fredric Jameson é fundamental. Não é nosso objetivo, no entanto, essa abordagem ampla.

De qualquer maneira, é necessário repensar a epistemologia sobre o documentário para entender sua corrente mais contemporânea, principalmente ao observarmos sua tendência atual de absorver linguagens e procedimentos de outras áreas como a ficção, cada vez mais presentes nas produções documentais (ver capítulo 09), e de outro lado o uso de técnicas tradicionais do documentário nos filmes comerciais de ficção, principalmente no uso da câmera direta e na iluminação naturalista (*Cidade de Deus*, que deve parte do sucesso a suas fortes características documentais e mais recentemente *Tropa de Elite*, que repete a fórmula na estrutura do roteiro e nos procedimentos de captação de imagens). E também entender as iniciativas de pós-produção, com o uso da computação gráfica e até mesmo recursos de animação como novos vetores que trazem outras abordagens de leituras para a produção de não-ficção, como pode-se observar no documentário canadense *Ryan* (do diretor Chris Landreth, 2004, sobre o animador Ryan Larkin) e em *João Paulo II, O Amigo de Toda a Humanidade*, dirigido pelo catalão José Luis López-Guardia (2006) e produzido pelo Vaticano com a biografia do cardeal Karol Wojtyła.

Deve-se atentar também, ao nos debruçarmos sobre o cinema brasileiro atual, principalmente os documentários, para o uso constante de temas recorrentes, como a

presença da criança e da favela: elas estão em *Cidade de Deus*, *Ônibus 174*, *Como Nascem os Anjos*, *Falcão*, *Os Meninos do Tráfico*, *O Rap do Pequeno Príncipe*, *Tropa de Elite*, assim como estiveram presentes em *Rio Zona Norte* (1957), *Couro de Gato* (1961) e *Wilsinho Galiléia* (1978). Essa abordagem de temas assemelhados não teria, portanto, reflexo na produção, que utiliza de forma redundante e limitada uma simbologia rica e diversa? Ou seja, a presença da cópia e da repetição, que se tornaram padrão em quase todos os filmes, junto com uma abordagem quase sempre isenta de uma dialética que dê a essa produção de *semelhantes* maior profundidade, de certa maneira compromete como representação simbólica a colocação mais abrangente de um tema que ainda é marcado pelo estereótipo e pela ideologia da mídia. Processo que se reflete no público, basta ver novamente as reações ao filme *Tropa de Elite* – adesão ao herói politicamente incorreto, acusação ao diretor de fascista.

Aliás, na enxurrada de críticas e comentários sobre *Tropa de Elite*, o tom dominante foi esse – discutir o papel do policial herói e se o filme é ou não fascista. Uma das poucas considerações com sentido veio de Luiz Eduardo Soares, secretário da Valorização da Vida e Prevenção da Violência do município de Nova Iguaçu, professor da UFRJ e ex-secretário da segurança pública do Rio de Janeiro. Como já havia exposto o papel de isolamento e carência do menino de rua em *Ônibus 174* (eles querem apenas visibilidade, disse), Eduardo Soares acerta ao comentar *Tropa de Elite*: quem aplaudiu não foi convencido pelo filme, “eles se identificaram com personagem que encarnam seus valores e expressam suas emoções ... reagem como se estivessem diante de uma assimetria, que exigisse sucessivos movimentos de acomodação” ⁽³⁾. Ou seja, fascista é o público.

O ex-secretário – que também é um dos co-autores do livro que deu origem ao filme – faz uma crítica e *mea culpa* para a abordagem do filme que mobilizou o imaginário coletivo: “nele o que se ostenta é forte, o que se oculta mais ainda”. Aqui, indiretamente, Soares está criticando o processo de representação simbólica presente no filme que opõe apenas traficantes e bandidos para no final colocá-los no mesmo lugar (não existe diferença entre polícia e bandido) e esquece o entorno, o povo, a favela com o um espaço maior de produção de significados. Critica o narrador onipresente – o dono da voz segundo Bernadet ⁽⁴⁾ – que dá ao filme uma visão autoritária, unilateral.

A questão da representação vem sendo discutida desde os primeiros pensadores, de Aristóteles e Platão a São Tomás de Aquino, chegando hoje a uma diversidade de correntes que ainda se debruçam sobre o assunto. Inicialmente, o ato de representar seria a substituição de um fenômeno primário, físico ou mental, verdadeiro ou existente na

realidade, por outro, criado e constituído por meio de signos – palavras, imagens, gestos, traços, cores, efeitos ópticos -, portadores de significado e que constituem o que estamos estudando como produção simbólica. O filósofo moçambicano Fernando Gil assim se refere ao assunto: “*em toda forma de representação, alguma coisa se encontra no lugar de outra. Representar significa ser o outro do outro, que vem, simultaneamente, evocado e cancelado... Na representação, intervém o sistema pensamento-linguagem: é uma percepção interpretada, um sensível e, ao mesmo tempo, uma descrição*” (5)

Não vemos, contudo, o mundo objetivo de maneira direta, já que o nosso cérebro “representaria” os objetos e as coisas através da sensação e percepção individualizada, codificadas sob influências de estruturas internas, estratégias mentais particulares, vivências passadas, hábitos culturais. A relação da representação com a realidade pode passar portanto por aquilo que Platão coloca como *mimesis* – a cópia que preserva as proporções do objeto original – ou se deslocar em suas formas simbólicas, com a conseqüente distorção, voluntária ou inconsciente, do que poderia se entender como representação do real.

Nesse processo de entendimento da representação nos produtos culturais, vale destacar nichos de um cinema mais aberto à dialogia e ao debate, e aqui ressalta a produção de Eduardo Coutinho, desde os tempos em que trabalhava no Globo Repórter, no final dos anos 70, e principalmente em produções como *Cabra Marcado para Morrer*, o seu grande *debut* como documentarista independente e marco em seu processo criativo. *Cabra Marcado* consegue não apenas dar veracidade a atores locais que atuam representando personagens locais – os atores incorporam o papel, “aparecem” na tela, tornam-se personagens diegéticos do filme – assim como mostra esses atores como são na realidade, camponeses vítimas de um processo de castração e expurgo político. O ator que representa o líder João Pedro Teixeira é preso porque participou do filme e criou uma associação de trabalhadores e volta no filme como personagem real, depois de ficar seis anos na prisão, com o mesmo discurso. Elisabeth foge da perseguição e depois de descoberta abre-se como a mesma personagem real, mulher do líder camponês assassinado que assume o papel do marido à frente dos comícios. É impressionante o final do documentário, quando na despedida de Coutinho, Elisabeth começa a falar e não coloca freios em seu discurso contestatório, um *devoir* que se forma inconsciente na fabulação, como colocamos anteriormente em referência à personagem de *Estamira*.

Os novos filmes procuram simbolizar a nova realidade social, mas nessa representação simbólica muitas vezes se isentam de colocar opções – ou colocam opções subjetivas, como

vimos em *Favela Rising*, *Tropa de Elite*, *Pesadado de Darwin* e *Roger, and Me*.

No cinema brasileiro, a estética da fome, vista como ato revolucionário por Glauber Rocha, é substituída em *Amarelo Manga* pelo discurso da miséria, tema que gerou debates acalorados. A construção do roteiro e da representação em *Cidade de Deus* parece afirmar que apenas a sorte pode tirar o favelado de seu meio (o fotógrafo), a maioria dos habitantes tem que viver circunscrito à geografia da favela, o baile funk é o único meio de integração social, em um processo de auto-exclusão. *Tropa de Elite* coloca na abertura e repete como uma cena marcante também o baile funk, a música funk, a representação tem o uniforme preto e a violência do BOPE e as armas de calibre pesado dos bandidos como simbologia principal. Em *Amarelo Manga* todos são obrigados a conviver dentro de um mundo de excluídos, a ascensão social nem é mencionada, porque é impossível. Num caminho ao contrário, Cacá Diegues coloca o herói de *O Maior Amor do Mundo* (2006) na favela para que este se encontre.

O Cinema Novo tematiza a fome estética e socialmente; o cinema do final dos anos 90 substitui a estética da fome pela estética da miséria, em um processo que foi denominado “narcisismo às avessas” – o Brasil não tem vergonha de mostrar suas entranhas. A fome no cinema dos anos 60 é minorada pelo misticismo e pela religiosidade popular, todos os filmes dessa fase de Glauber têm a cruz como ícone, em *Amuleto de Ogum* Nelson incorpora o candomblé que já esteve em *Barravento*. Nos anos 80, Eduardo Coutinho flerta e finalmente realiza seu projeto sobre as religiões, primeiro em *Santa Marta*, de 87, depois em *Santo Forte* (1999). A estética da miséria nos anos 90 não tem padre nem santo, é um cinema agnóstico.

O personagem de *Deus e o Diabo* é um cangaceiro filosófico, segundo Gilberto Vasconcellos⁽⁶⁾, tem duas cabeças, na referência a atuação brechtiana de Othon Baston, encarna Lampião, dialoga com São Jorge e Antonio Conselheiro. O herói de *O Homem que Copiava* tem Cristo apenas como imagem de consumo (a cena do Pão de Açúcar). No meio de todas as mortes, não se ouve em *Tropa de Elite* o nome de Deus.

O cinema brasileiro contemporâneo, em muitas produções, incorpora essa realidade, reflete momentos específicos, mas carece do perfil diacrônico, não conta a história das estruturas sociais de maneira mais totalizante, analisável no tempo, faz apenas o recorte de situações, investe quase sempre somente no fragmento. Segundo Alfredo Manévy⁽⁷⁾, “o que desaponta não é a ausência de diagnóstico do mundo e do Brasil no interior das obras”, mas que esse diagnóstico não surge como “traço original, mas frequentemente como sintoma, e inspirado num pensamento desenvolvido em outras áreas, como a sociologia da

violência, a teoria do espetáculo, a ciência política e a psicanálise”.

O excluído em *O Invasor* gradativamente toma o lugar daqueles que o contrataram, seduz a menina rica com o fascínio da droga, cuida da segurança dos negócios na empresa. Não existe a luta de classes, tão evidente nos filmes de Glauber Rocha, apesar de o herói de *O Invasor*, ao seduzir a moça, acreditar que ao possuí-la, possui também sua classe social. Enfim, na sociedade contemporânea, a estrutura hegemônica da mídia, quase sempre comprometida com o sistema dominante, quando incide decisivamente na constituição do campo simbólico, alimenta as representações sociais. Talvez por isso, os filmes repetem os cenários e a iluminação naturalista e apenas algumas realizações de um documentário de linguagem mais subjetiva investem no potencial da tecnologia como ferramenta para criação e recriação de linguagens, como *Parabolic People*, de Sandra Kogut, e 33, de Kiko Goiffman.

...

Entender a cultura em países periféricos como o Brasil, segundo Canclini, na sua discussão sobre o relativismo cultural ⁽⁸⁾, exige uma epistemologia que *não* veja a contradição de um saber que possua validade universal indo além das particularidades de cada cultura sem ser este saber a imposição dos padrões de uma cultura a todas as demais. Mas, como é de hábito, ele coloca outra questão: *como é possível o estabelecimento, num mundo cada vez mais (conflituosamente) inter-relacionado, de critérios supraculturais de convivência e de interação?... A multinacionalização do capital, que é acompanhada pela transnacionalização da cultura, impõe uma troca desigual tanto aos bens materiais quanto aos bens simbólicos.*

Canclini vê a cultura como a produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social. Ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e reestruturação do sentido. Considera, no entanto, como Jameson, a cultura permeada pela representação ideológica, onde cultura ou tradição é pouco mais que um imenso e estagnado depósito de tais representações. E recorre aos marxistas para ressaltar que a ideologia tem como traço distintivo a representação com uma deformação do real motivada pelos interesses de classe. Na definição de Chauí ^(op. citada): a versão da realidade social dada pela classe dominante com vistas a facilitar a dominação. Em teoria política, segundo Innerarity, usa-se o qualitativo “ideológico” para mascarar um engano. *“É ideológico aquilo que procura fazer passar uma coisa por uma realidade diferente do que é”.*

Os representantes da Escola de Frankfurt, dando continuidade aos estudos sociológicos dos norte-americanos dos meios de comunicação, chegam ao que denominam indústria cultural, referindo-se à mercantilização da sociedade e da cultura com o desenvolvimento tecnológico, o advento da reprodução e da produção seriada não apenas na fábrica, mas também nas “formas alienadas” de produção de cultura para as massas e vão também abrir a discussão para o assunto. Em um ensaio transmitido pela rádio universitária de Frankfurt em 1963, dezesseis anos depois da publicação da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno afirma: “*em nossos esboços se falava em “cultura de massas”. Substituímos esta expressão por “indústria cultural”, para desligá-la desde o início do sentido cômodo dado por seus defensores: o de que se trata de algo como uma cultura que brota espontaneamente das próprias massas, da forma que assumiria, atualmente, a arte popular*” (9)

“A expressão “indústria”, contudo, não deve ser tomada ao pé da letra: ela se refere à estandardização da própria coisa, por exemplo, à estandardização dos filmes western, familiares a todo freqüentador de sala de cinema, e à racionalização das técnicas de divulgação, não ao processo de produção no sentido estrito (Adorno, idem)

Segundo Medina, Adorno vê na indústria cultural toda a carga negativa de uma engrenagem a serviço do sistema, impermeável a mutações. Ao passar pelas correntes que discutem a comunicação e cultura do cotidiano, Isabel Ferin ressalta que a indústria cultural surge como uma “ideologia”, na medida em que se apresenta, simultaneamente, como um produto e um instrumento de dominação ideológica (2 - idem). “*Os media passam a ser os instrumentos da difusão da ideologia dominante, criando condições para uniformização do pensamento e das condutas, facilitando a adaptação dos indivíduos às exigências da economia de mercado e a sua integração no sistema social dominante*” (pág. 108).

Voltamos, então, a Canclini (7 - idem) pag. 30), que afirma que a cultura como reflexo e objeto de estudo do sistema social não pode ser estudada isoladamente. “*Qualquer prática é simultaneamente econômica e simbólica, uma vez que agimos através dela*”.

A economia caminha inter-relacionada com a cultura, e esta última pode ser entendida como um processo de produção, daí a importância da análise dos aparatos produtivos, os meios de produção e sua evolução no tempo, que analisamos no final deste estudo. Os meios de produção que viabilizam pela interveniência criativa do homem as representações

simbólicas - percursos, sentidos, sintomas, fatos, personagens.

O que fazer, quando a modernidade traz de volta um projeto polêmico, com esta mescla de memória heterogênea e inovações interrompidas, pergunta o antropólogo argentino – e ele mesmo tenta uma saída: *“estamos en una época en que ciertos objetivos de desarrollo tecnológico, la importancia de la innovación, los movimientos emancipadores y su represión necesitan ser leídos bajo las claves de la modernidad”* ⁽¹⁰⁾.

Ou seja, é necessário elaborar uma análise que veja de um lado os produtos culturais como representações – como os conflitos sociais são dramatizados – estabelecendo-se sua relação com a realidade social, e por outro lado considerar a relação do objeto artístico com os meios de produção, inclusive nas questões ligadas à distribuição e recepção.

Na concepção dos marxistas, exposta por Ferin, a cultura é determinada por forças e relações de produção, constituindo parte integrante da superestrutura social, com a cultura relacionada às condições históricas, modos de produção e das relações entre classes que lhes são subjacentes *“a classe dominante, possuidora do capital e dos meios de produção controlaria, através de diversos dispositivos de caráter econômico e político, os meios de produção intelectual”*.

Aqui colocamos uma dicotomia interessante. O Festival de Locarno (Suíça) de 2006 não incluiu nenhum filme brasileiro de ficção nessa mostra e disputa considerada uma das mais importantes para a exposição da produção independente mundial, ressaltando o caráter acentuadamente televisivo das produções. Indiretamente Locarno tocava no surto recente do cinema brasileiro de sucesso que levava o logotipo da rede Globo, dona dos meios de produção e impositora de uma linguagem que repete os programas de sua grade diária – *Os Normais, Casseta & Planeta, Caramuru, Lisbela e o Prisioneiro*.

A experiência estética aparece quando o autor domina os meios de produção, como em *Cinema, Aspirinas & Urubus*, representante brasileiro no Oscar 2007 de filme estrangeiro e um projeto inovador, independente dessa cooptação pelo sistema multinacional de produção cinematográfica.

Escapa dessa configuração fechada também a produção realizada nos grotões da periferia, em trabalhos comunitários como os curta-metragens que começam a ganhar espaço nos festivais de grupos que levam nomes como Cine Clube Zagaia, de Carapicuíba, Projeto Cine Becos, do Jardim Ângela, Filmagens Periféricas, da Cidade Tiradentes, Fábrica de Cinema, do Jardim Antártida, Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, de Favela de Taipas.

São grupos que trabalham independente do Estado, criando com recursos mínimos uma produção distinta da que corre nas veias do *mainstream*, incorporando indiretamente as

considerações que Daniel Innerarity coloca na sua discussão sobre a falência do Estado nacional, a visão de que na nova sociedade do conhecimento, os peritos foram substituídos pelos co-pesquisadores, consumidores e cidadãos que querem fazer-se ouvir e participar nas experiências coletivas. *A capacidade de sobreviver e a capacidade criativa é mais contundente nas comunidades não organizadas*, diz Cremilda Medina. Quando sentem o peso da exclusão, os “coletivos”, a união de músicos da periferia, e as “posses”, comunidades de hip hop, expõem nas letras do rap suas inquietações. No cinema grupos de jovens da periferia que se reúnem e retomam a velha máxima do Cinema Novo, uma câmera na mão e uma idéia na cabeça, e produzem curtas documentais, na sua maioria, com um frescor único na abordagem de temas que lhes são cotidianos e numa linguagem própria que retoma de certa maneira os procedimentos do cinema verdade.

“Queremos escrever as coisa que acontecem ao nosso redor da maneira que só a gente pode escrever”, afirma um dos integrantes do Projeto Cine Becos. O Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo reconta no curta-metragem *O Último da Fila* de forma ficcional e experimental o caso da absurda fila que se formou no Rio de Janeiro quando a prefeitura abriu concurso para contratação de garis. Os atores comem um lanche recheado de jornal, o diálogo é falseado num grunhido incompreensível, o sonho acontece na cabine com paredes que reproduzem a capa da carteira profissional. O filme que não precisa de diálogos ou de narrador porque segundo a representante do grupo, Vanice Daise, *“se a gente usasse o português oficial a periferia não ia entender e se usássemos a fala da periferia ninguém de fora também ia entender”*.

As produções se fazem como nos mutirões, cada grupo participando nos projetos dos outros, numa “promiscuidade” entre os participantes, como eles mesmo definem. Outra observação interessante é que esses grupos evitam tratar do tema da violência direta, tão presente na cinematografia comercial. *“O espetáculo da fome e da violência não conscientiza”*, filosofa Daniel Hilário, diretor do curta *Defina-se*, onde coloca em questão o papel do negro na sociedade. *“Assistimos e voltamos pra casa. Querem trazer a civilização para a barbárie, tentando sensibilizar as pessoas com a estética da violência”*, diz.

“Usamos o audiovisual para expor nossa própria visibilidade na comunidade”.

“Há na periferia, fora dos partidos, um movimento social e a cultura é a ferramenta para enfrentar as elites”, diz Tarcísio Lucena, coordenador do grupo Cine Clube Zagaia, de Carapicuíba.

Importante é que essa criação ainda pouco contaminada atraiu a atenção dos organizadores do Kinoforum, por exemplo, o ciclo de oficinas que se realiza paralelamente ao Festival

Internacional de Curtas-Metragens. *”É um paradoxo meio que orgânico”*, afirma Eder Augusto, também do Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo, *“e o mercado acabou observando”*. As iniciativas da periferia se coadunam com a proposta da Teoria Geral da Ação de Talcott Parsons (que se segue a sua proposta de uma Teoria da Ação Social), também mencionado por Ferin, que vê a cultura como um código de permuta entre os diversos sistemas e subsistemas sociais. Citando o sociólogo francês Bordieu, *existindo um campo cultural, coexistem diversas culturas e práticas organizadas – como culturas dominantes, subculturas ou ainda contraculturas – assistindo-se à legitimação, através da especialização crescente dos agentes culturais, das formas simbólicas presentes na cultura dominante. Assim, as práticas culturais (tanto as suas formas de produção como as suas formas de consumo) tendem a identificar as pertencas sociais, fundadas na lógica da distinção*” (^(2 – idem) pág. 47).

Na sua exposição sobre a concepção clássica da cultura, cujo objeto principal se mantém na contemporaneidade (a ação que o homem realiza sobre os meios e sobre si mesmo na busca de suas qualidades e da promoção das faculdades espirituais), a autora coloca uma observação importante - a distinção entre cultura e civilização, que para Norbert Elias se acentua quando se pensa essa última como processo ou finalização de um processo, enquanto a cultura é vista como produto da criatividade humana. A representação da atividade humana presente na produção audiovisual – e que vai ser vista pela antropologia como sendo *“o padrão de significados incorporados nas formas simbólicas, que inclui ações, manifestações verbais e objetos significativos de vários tipos, em virtude dos quais os indivíduos comunicam entre si e partilham as suas experiências, concepção e crenças”* (^(2 – idem) p. 39).

No próximo capítulo, entramos no sertão da Paraíba com o documentário *O Fim e o Princípio*, de Eduardo Coutinho, para entender a representação cultural em uma comunidade ainda pouco contaminada pela invasão da TV e como, nessa relação com personagens carentes de informação, marca-se com vigor os novos sentidos da interação sujeito-objeto nos produtos culturais.

Referências Bibliográficas

- 1 – INNERARITY, Daniel – *A Transformação Política*, Teorema, Lisboa, 2005
- 2 – FERIN, Isabel – *Comunicação e Culturas do Quotidiano*, Quimera, Lisboa, 2002
- 3 – SOARES, Luiz Eduardo – *Filme perturba até os 'caveiras' de carteirinha* – O Estado de S. Paulo, Caderno Alias, pág. J5, São Paulo, 07/10/2007

- 4 - BERNADET, Jean-Claude – *Cineastas e Imagens do Povo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003
- 5 – GIL, Fernando – *Mimesis e Negação*, IN-CM, Lisboa, 1984
- 6 – VASCONCELLOS, Gilberto - *Glauber Pátria Rocha Livre*, Senac, São Paulo, 2001
- 7 - MANEVY, A. *O Novo Cinema Brasileiro*, in *Jornal de Resenhas*, Folha de S. Paulo, São Paulo, 08/01/2004.
- 8 – CANCLINI, Nestor Garcia – *As Culturas Populares no Capitalismo*, Brasiliense, São Paulo, 1983
- 9 – ADORNO, Theodor – *Resume über Kulturindustrie* – conferência radiofônica pronunciada na Internationalen Rundfunkuniversität de Hessschen Rundfunk de Frankfurt, 28 de março a 4 de abril de 1963, depois incluída no livro *Ohne Leitbild*, Parva Aesthetica, Suhrkamp, Frankfurt, 1967
- 10 – CANCLINI, Nestor Garcia <http://www.comminit.com/la/entrevistas/laint/entrevistas-66.html>

06 O Fim e o Princípio:

O sujeito como potencializador de realidade em Eduardo Coutinho

Sinopse

Eduardo Coutinho é o diretor conhecido pelo seu método de produção, em que escolhe um assunto, realiza ampla pesquisa, faz um trabalho de pré-produção, antecipando em entrevistas com a equipe os temas e personagens que vai colocar na tela. Em *O Fim e o Princípio*, adota uma fórmula diferente e sai literalmente com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão para realizar o documentário. Escolheu uma localidade distante do interior do nordeste, saiu com a equipe e parou no sítio Araçás, no interior da Paraíba, para registrar as imagens de um grupo de idosos, quase todos com traços familiares comuns. Sem pauta definida, saiu à procura de personagens com histórias interessantes para contar.

Os personagens foram escolhidos com a ajuda de uma professora local e o documentário consegue transmitir a individualidade de cada um. São casais, viúvos, solteirões, religiosos, trabalhadores que vivem dentro dos limites de uma comunidade pequena, diversificada e relativamente pobre. A comunidade não tem vivência com o aparato tecnológico da TV, não assiste televisão. Mas nas entrevistas são seduzidos pelo diretor, participam e reagem à câmera contando contos, causos e histórias emocionantes do imaginário sertanejo, e mesmo discutindo os temas com o diretor. “Lá eles não sabem o que é TV, filme, cinema e não perguntavam. A câmera ficava parada e logo os entrevistados ficavam à vontade para falar”, lembrou Coutinho em entrevista. Coutinho dá toda atenção aos entrevistados. Utiliza o silêncio e o close para mostrar, através das imagens, a vida de pessoas que vivem em um lugar esquecido do interior do Brasil. Um trabalho aberto, que traz a oratura popular para o cinema com o mínimo de intervenção subjetiva do diretor, portanto.

Ficha técnica:

**O Fim e o
Princípio**
Brasil, 2005

Direção:
Eduardo Coutinho

Produção:
Videofilmes

A facilidade da captação da imagem com a câmara digital, que eliminou o trabalho dispendioso e demorado de preparação do set, do jogo de luzes, da tomada limitada pelo tempo da película, interferiu de forma significativa no processo de produção, na formação do conhecimento e no discurso dos personagens, mesmo naqueles que têm pouca proximidade com a produção audiovisual. Alguns diretores tomam essa facilidade como forma de imprimir realidade aos seus trabalhos, seja porque têm essa questão como linha autoral, como Eduardo Coutinho, ou por potencializarem o discurso realista pelo uso direto da imagem (câmera) ou do som (microfone), o caso de *Falcão, Meninos do Tráfico* (2006) do rapper MV Bill.

Coutinho, egresso dos documentários do Globo Repórter, tem procurado expor em seus filmes a realidade que envolve seus personagens de forma direta, sem maquiagens de montagem e edição. Nesse processo se aproximou do cinema-verdade e do cinema-direto, utilizando a entrevista como seu material fundamental de trabalho. *Santo Forte, Santa Marta* e antes *Cabra Marcado para Morrer* trazem essa marca. *Santa Marta*, de 1987, reforça essa abordagem ao abrir com o aviso: *duas semanas em Santa Marta*.

Santo Forte encadeia depoimentos, sem preocupação com o corte de câmara, deixando escapar “cacos” que tornam as palavras de seus entrevistados mais reais. Coutinho naquele momento já tinha assimilado o quem vem caracterizar de maneira mais forte sua linha de trabalho: a possibilidade de se aproximar de seus personagens, de forma a permitir que eles “atuem” como se a câmara não estivesse ali. Coutinho procura não interferir, capta o que vê, edita de forma naturalista, procura deixar a realidade se mostrar presente. Não omite a alteridade, quer conhecer o outro, procura entender o que as pessoas querem dizer naquele momento, o que aflora da interação sujeito-autor/sujeito-personagem. Nesse sentido, faz um cinema com uma perspectiva antropológica, diferente da abordagem sociológica que caracteriza principalmente o documentário de televisão – um narrador expõe o tema abordado, a visão geral, a voz *off* como possuidora da verdade, mas vai buscar nos depoimentos e entrevistas o conteúdo para dar suporte à tese colocada.

É claro que o depoimento às vezes inclui o que poderemos chamar de *opiniões construídas*, como quando um dos personagens responde: “*Mostro a favela como desejaria que ela fosse*”. Mas seu trabalho sempre abre para a dialogia, o discurso de oponentes, a abertura para o sujeito fruto da ação. Expressa o discurso da diferença.

As imagens de *Santa Marta* são intensas e verdadeiras, tomadas *on time*, sem as preocupações da estética-espetáculo de *Favela Rising*. A realidade está ali, na tela, sem o tratamento permitido por Grierson ao definir o que é documentário (cap. 1). A conversa de

bar, a cerveja. O filme reporta inclusive o seu tempo - o baile ainda é lúdico, com o samba de raiz, a música dos cantores populares reflete o espírito das pessoas (o filme é pontuado pelas interpretações de músicas e composições de moradores locais); o policial ainda é solidário com os habitantes, apesar de seu papel repressor ao controlar a entrada dos moradores no morro. Os depoimentos transpiram realidade.

Em *Cabra Marcado para Morrer*, o filme interrompido e retomado vinte anos depois como obra-prima, Coutinho faz uma reflexão sobre o próprio filme, a obra dentro da obra, discute tanto as mudanças históricas como a trajetória de seus personagens. Já reflete um cinema de autor.

Segundo Jean Claude Bernadet ⁽¹⁾, o filme *escapa às ilusões do historicismo cronológico, o encadear de fatos amarrados*. Ao contrário, dá um salto e faz a ponte entre o agora e o antes “para que o antes não fique sem futuro e o futuro não fique sem passado”.

Essa linha de trabalho vai estar em seus filmes futuros, mas ganha uma vertente diferente em *O Fim e o Princípio*, seu filme de 2005.

O Fim e o Princípio toma como personagens um grupo de idosos de um vilarejo do interior do sertão paraibano, gente que segundo diretor não assiste TV, que nunca havia visto uma câmera ou havia sido filmada. Essa falta de proximidade com a linguagem audiovisual não limitou, no entanto, a participação e intervenção desses personagens na construção do filme. Pelo contrário, está claro que a relação de alguns personagens com aquela luz e aquele olho que os observam pode ser um meio de interferência positiva e eles dialogam com o entrevistador, assumem o papel de emissor da mensagem, questionam a si mesmos e questionam o diretor, a voz que quase sempre ficou por trás do documentário.

Um dos personagens mais representativos nessa postura chama-se Chico Moisés, e durante toda a entrevista inicial, e principalmente naquela que fecha o documentário, é um desafiador e inquisidor do diretor, de si mesmo e da própria câmera (é interessante observar sua postura frente à lente, a relação quase “erotizada” que se desenvolve entre ele e o diretor), como se tivesse absorvido e se familiarizado de imediato com a tecnologia daquela máquina que o observa. “Não sei se sei. Penso que sei. Será que sei?”, é um dos diálogos que coloca no filme. Em outro momento afirma: “Só porque tô sendo filmado, sô sabido?”. Outro personagem, Leocádio, o homem que lê na região, questiona Coutinho: “Crer em Deus é ilusão? O Sr. Acha que vai alguém pro céu?”

O Fim e o Princípio mostra-se como um exemplo claro do aprendizado e da formação do conhecimento imediatos que as câmeras portáteis, com sua facilidade de operação, transferem ao personagem, com seu lado positivo ao liberá-lo e deixá-lo mais espontâneo.

Tem seu lado negativo porque conhecer a máquina facilita a construção do personagem que se deseja de si mesmo – Sandro Nascimento sabia que as câmeras de TV o mostravam por inteiro e optou pela construção do personagem perverso na TV, que o documentário *Ônibus 174* contradiz. No filme de Eduardo Coutinho, livre das preparações e pré-produções do cinema feito com película, com presença quase invisível, invasiva porque nesse projeto o diretor não preparou as entrevistas com antecedência, ela (a câmera) inibe em um primeiro momento, para ser parceira nas seqüências seguintes. Antônio da Conceição, recém casada e aparentemente vinda de outro ambiente, fora dos limites do lugarejo e talvez mais afetada pela linguagem da televisão, deixa o diretor e o cinegrafista esperando até que se prepare com sua maquiagem simples. No retorno da equipe para uma segunda entrevista, já está com o batom, o cabelo penteado e o vestido colorido. Frases como *"eu acredito no que vejo com os olhos e pego com as mãos"*, *"Deus que me defenda"* ou ainda *"quando eu me apaixonei, ele estava bêbado"* são verdades de quem não tem medo de mostrar o que é. Marcelo Coelho, comentando o filme ⁽²⁾, afirma: *"como sempre, a sua câmera realiza verdadeiros milagres de simpatia e penetração humana"*. E comenta a relação personagem-câmera, discutindo a questão da mudança do discurso do personagem quando colocado à frente das lentes.

"Quando posamos para uma fotografia ou somos filmados por alguém, o mais provável é que uma certa falsidade, uma certa rigidez, um certo clarão irreal e frio tomem conta de nós, como se estivéssemos iluminados por uma lâmpada de geladeira. Trata-se, sem dúvida, de uma fixidez bastante mórbida, marcada pela intuição, quem sabe, de que a imagem captada pelo filme continuará a existir depois de nós... Nos documentários de Eduardo Coutinho, o contrário parece acontecer. Os entrevistados se revelam com total naturalidade; é como se ficassem até mais espontâneos, mais autênticos e reais diante da câmera do que na própria vida de todo dia" ^(idem - 2).

Osvaldo Meira Trigueiro ⁽³⁾, estudando o impacto da televisão numa comunidade rural paraibana, diz que *"uma série de modificações já estabelecidas pela modernidade se incorporaram à tradição cultural através da mídia"*.

E considera: *"São evidentes as mudanças na sociedade contemporânea, visto que o conhecimento também chega aos que não freqüentam a escola e a oralidade continua sendo fundamental meio de comunicação. Como a sabedoria popular, os novos conhecimentos chegam nesses grupos através da mídia, especialmente o rádio e a televisão"*.

Canclini ⁽⁴⁾ vê a cultura popular colocada como a apropriação desigual dos bens econômicos

e culturais de uma nação ou etnia por parte de seus setores subalternos e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida, através de uma relação conflitiva com os setores hegemônicos.

Martin-Barbero ⁽⁵⁾ perguntando-se sobre a reorganização que está acontecendo, quando nossas maiorias, que quase não lêem, saem da cultura oral e entram na modernidade por meio da gramática do rádio, do cinema e da televisão, conclui: *“enquanto nós estamos pensando na modernidade ligada à ilustração, ao livro, como o grande meio ilustrado, nossas maiorias não apenas estão sendo incorporadas à modernidade, estão apropriando-se da modernidade... Estão incorporando-se à modernidade sem deixar a cultura oral.”*

Trigueiro se coloca próximo aos estudos sobre o sujeito-receptor desenvolvidos nas últimas décadas na América Latina e afirma: *“O receptor deixa de ser um pobre coitado recebedor de informação de uma determinada fonte e que passivamente a recebe e codifica conforme o desejo do emissor. O processo de recepção é uma troca constante de negociações. No processo comunicacional não existe um tempo histórico hegemônico e nem espaços uniformes. Muito pelo contrário, existe multiplicidade histórica e de temporalidade”* (3 *idem*).

Mauro Wilton de Souza ⁽⁶⁾, na coletânea de textos sobre o assunto, discorre sobre as mudanças no papel do receptor a partir dos estudos frankfurtianos chegando aos pós-modernos e indica que o receptor em comunicação pode ser visto empiricamente como colocado numa zona limite e conflituosa: *“de um lado é o sujeito-indivíduo, o apelo ao usufruto, ao valor de uso dos bens da sociedade disponível; de outro lado, é o sujeito-social, mas no limite do aqui e agora, na valorização do tempo e do espaço em que de fato vale a pena investir e viver intensamente... O receptor se confunde ora com o consumidor social ora com o desbravador de si mesmo”*... *“Nessa ruptura está, pois, imbricada uma rearticulação também do próprio lugar da comunicação, logo, do indivíduo/sujeito/receptor”*.

Segundo Martin-Barbero, temos que estudar na recepção não o que fazem os meios com as pessoas, mas o que fazem as pessoas com elas mesmas, o que elas fazem com os meios, a sua leitura, lembrando que não é mais possível compreender o que faz o receptor, sem levar em conta a economia de produção, a maneira como a produção se organiza e se programa. Essa mudança ganhou impulso a partir do cruzamento da Educação com a Comunicação, que passou a ver o receptor como um ser dotado de vida própria. O potencial pedagógico da linguagem audiovisual passa a se adaptar ao espectador, que se adapta à estrutura narrativa, segundo padrões narrativos.

Essa mesma perspectiva pode ser observada no estudo de Edgar Morin sobre a projeção-

identificação ⁽⁷⁾ e na sua afirmação de que, “*na identificação o sujeito, em vez de projetar-se no mundo, absorve-o*”. Citando Cressey, “*a identificação ‘incorpora o meio ambiente no próprio eu’ e integra-o afetivamente*”.

Tereza Cruz ⁽⁸⁾ estuda a questão da recepção na obra literária e sua colocação estende-se em muitos pontos à produção audiovisual. Segundo a autora, a recepção não pode ser vista apenas como um processo de decodificação, mas como um processo complexo no qual a obra é recriada, tornando-se um produto de sua interação com o leitor, que podemos ver no processo de produção audiovisual acontecendo *no momento mesmo da produção*.

“*Uma obra cujo sentido é tanto produto de quem o codifica como de quem o decodifica; um sentido, portanto, que já não é dado; uma obra que já não existe independentemente do sujeito que com ela se confronta*” (pág. 58).

Tereza Cruz recorre à ciência física na sua evolução da certeza cartesiana para o relativismo eisensteiniano para afirmar que, nas ciências humanas, também, não se pode continuar a conceber que a realidade e o sentido existam separadamente do sujeito que sobre eles fala. A questão é saber o que se constitui nessa “realidade transversal”, o que se constitui nesse encontro. Está interessada *numa estética da recepção não no modelo operatório que ela possa ter produzido, e que nos daria a imagem de mudança, mas antes no discurso crítico que a obrigou*. (pág. 61). O que coloca como paradigma e denomina *interacionismo*. Um processo que coloca em causa a autonomia tanto do texto quanto do sujeito.

“*Para uma estética da recepção, o sentido que resulta da obra, a cada leitura, é tanto a sua verdade quanto a verdade do seu receptor. Um sentido onde obra e leitor se implicam, ou seja, uma representação em que o dualismo sujeito/objeto se dilui*”

(Maria Tereza Cruz, *A Estética da Recepção e a Crítica da Razão Impura*, pág. 62).

“*O sentido da obra torna-se, assim, o efeito desse acontecimento que é a leitura*” (no que incluímos, *audição, recepção*)

(idem pág. 63)

No documentário *O Fim e o Princípio*, ao incorporar o papel de interventor no processo, deixando de ser apenas receptor para se tornar interrogador participante, o personagem Chico Moisés identifica-se imediatamente com o emissor e com o receptor, deixando de ser o intermediário de uma cadeia para absorver o fluxo de comunicação polarizado em ambos os lados dessa cadeia, em um círculo de comunicação que se completa. É o sujeito

implicado em todo o processo de significação, como afirma Tereza Cruz, e por ele atravessado e constituído.

Morin fala na “*projeção sobre outrem*” – o “*eu ponho-me no seu lugar*” --, uma identificação de mim com o outro; o complexo de projeção-identificação que implica essas transferências.

São as projeções-identificações imaginárias: “*representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e sobretudo) perante nós próprios. O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção)*”

“A impressão de vida e de realidade própria das imagens cinematográficas é inseparável de um primeiro impulso de participação”... “Lumière revela desde as primeiras sessões os prazeres da identificação e a necessidade do reconhecimento”
(Edgard Morin, *O Cinema e o Homem Imaginário*)

Os personagens do documentário de Eduardo Coutinho não adotam, porém, a passividade do espectador analisada por Morin, que vê este espectador fora da ação, privado de participações práticas. “*Estas, senão totalmente aniquiladas, são pelo menos atrofiadas e canalizadas em símbolos de aprovação*”... “*impotente para modificar o curso interno da representação.*”

O personagem de *O Fim e o Princípio*, ao assumir o papel de intermediário que absorve os dois lados da cadeia emissor-receptor, interfere no modo de produção e até mesmo na narrativa, com sua “sabedoria” construída pela formação de um conhecimento que lhe é transferido de imediato e facilitado pelas novas tecnologias. Interfere, desconstrói a autoridade do entrevistador. Explode com aquilo que Martín-Barbero critica e chama de modelo mecânico de recepção, que não permite verdadeiros atores nem verdadeiros intercâmbios. O modelo que leva a informação já pronta, já construída, de um pólo a outro, condutivista, “*a comunicação colocada do lado do emissor e pressupondo apenas a reação do receptor, como lugar de chegada e nunca como ponto de partida.*”

O processo de comunicação e dos meios, segundo ele, não está na mensagem, mas no modo de interação que o próprio meio transmite ao receptor – e daí ressalta o papel dos meios de comunicação ao perguntar sobre como reorganizar o que está acontecendo quando nossas maiorias, que quase não lêem, saem da cultura oral e entram na modernidade por meio da gramática do rádio, do cinema e da televisão? O que Tereza Cruz coloca como o encontro da obra com o leitor/receptor. A recepção como espaço de interação.

Barbero reforça que temos que estudar não o que fazem os meios com as pessoas, mas o que elas fazem com os meios, a sua leitura. “... *Nossas maiorias não apenas estão sendo incorporadas à modernidade, estão apropriando-se da modernidade*”, diz Barbero. “*Estão incorporando-se à modernidade sem deixar a cultural oral*”.

Barbero lembra ainda que não é possível compreender o que faz o receptor, sem levar em conta a economia de produção, a maneira como a produção se organiza e se programa.

Moisés, o personagem de Coutinho, ao interagir com a câmera e fabular com o texto do diretor não seria, portanto, um personagem mais plenamente impregnado de realidade, mesmo quando constrói como em um “devir” sua própria versão da realidade?

No próximo capítulo e no seguinte, traçamos um breve panorama das correntes e movimentos que atravessaram esses mais de cem anos do cinema, o que vai nos mostrar como que um círculo de avanços e retornos, quando a questão é a representação da realidade.

Referências Bibliográficas

- 1 - BERNADET, Jean-Claude – *Cineastas e Imagens do Povo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003
- 2 - COELHO, Marcelo – *O Fim, o Princípio e o Meio do Caminho*, Folha de S. Paulo, Ilustrada, pág. E10, São Paulo, 30/11/2005
- 3 - TRIGUEIRO, Osvaldo Meira – *Globalização e Identidade Cultural - o impacto da televisão numa comunidade rural paraibana* (Nordeste do Brasil)
in <http://ubista.ubi.pt/~comum/trigueiro-osvaldo-globalizacao-identidade.html>
- 4 – CANCLINI, N. G. – *As Culturas Populares no Capitalismo*, Brasiliense, São Paulo, 1983
- 5 - MARTÍN-BARBERO, Jesús – *América Latina e os Anos Recentes: o estudo da recepção em comunicação social*, in SOUZA, Mauro Wilton (org), *Sujeito, O Lado Oculto do Receptor*, Brasiliense, São Paulo, 1994
- 6 - SOUZA, Mauro Wilton (org) – *Recepção e Comunicação: a Busca do Sujeito*, in *Sujeito, O Lado Oculto do Receptor*, Brasiliense, São Paulo, 1994
- 7 - MORIN, Edgar – *O Cinema e o Homem Imaginário*, Moraes Editores, Lisboa, 1970
- 8 – CRUZ, Maria Tereza – *A Estética da Recepção e a Crítica da Razão Impura*, in *Revista de Comunicação e Linguagens*, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Lisboa, 1986

07 A desconstrução do real no cinema

“O mundo, desgraçadamente, é real; e eu, desgraçadamente, sou Borges”

Borges

Os reflexos da cultura na sociedade mudam de um momento histórico para outro, refletindo de certa maneira a inserção da economia, as mutações nos processos de trabalho, a tecnologia, as relações sociais. Para compreender os processos de construção/desconstrução do cinema precisamos observá-lo não de forma linear ou evolucionista, mas como recortes no tempo que se complementam, principalmente se considerarmos que o cinema incorporou em um tempo comprimido a trajetória do realismo/modernismo/pós-modernismo. O estudo do cinema impõe uma perspectiva histórica que deve incluir, além de seus desenvolvimentos internos como linguagem – Griffith, Eisenstein, Godard – a evolução do aparato tecnológico e a característica do audiovisual como uma das mais significativas linguagens de representação do mundo contemporâneo.

O cinema salta da projeção muda na tela realista de Griffith para o modernismo de Eisenstein e do cinema falado e entra nos anos 50 no cinema de autor e em um novo momento com as inovações dos anos 60 e a expressão mais característica desse momento: o vídeo. Nesse processo importa ressaltar a inserção da tecnologia, pois o cinema nasce fruto da máquina e se torna indústria apoiado nos recursos da tecnologia que permite sua exposição, reprodução em escala, hoje mais expansível com o suporte dos meios de transmissão da internet.

A desconstrução do real no cinema começa nas primeiras décadas do século XX, ainda nos anos nascentes da nova arte, antes mesmo desta começar a estabelecer uma linguagem própria. Também por isso, a dualidade entre realidade e ilusão está no centro das discussões a respeito do cinema desde sua primeira projeção. Já no seu nascimento, o cinema deixou de ser visto apenas como um reproduzidor mecânico da realidade. Na verdade, no dia do seu nascimento como projeção, George Méliès deixou evidente o papel do cineasta como manipulador da realidade, ao poder registrá-la e transformá-la segundo sua visão artística pessoal.

A crônica que evoca a primeira projeção cinematográfica do cinema, no Café de Paris, em 28 de dezembro de 1895, antecipa os conflitos que a nova invenção vem provocar na forma de ver aquelas imagens em movimento. Os irmãos Auguste e Louis Lumière projetam na tela as cenas de seus primeiros filmes, que retratam o cotidiano parisiense, a chegada de um trem, a saída dos operários de uma fábrica e, o filme que incomodou Méliès, *O Lanche do*

Bebê. Nesse filme, os Lumière mostram uma cena bucólica, uma mesa colocada na mansão da família. No centro de atenção da câmera, um bebê se alimentando, cercado pelos pais e pelos serviçais. Ao fundo, vemos (ou não) as árvores do jardim sendo agitadas pelo vento. Todos se interessam pelo ritual de alimentação do bebê. Meliès, no entanto, se desinteressa, abre o olho para outras evidências, que não estão ali, no registro da cena familiar. Meliès começa ali a ver o cinema como ele vai passar a ser discutido até hoje e sempre: deve-se olhar não apenas para o que ele mostra, mas para o que não está tão aparente (o que falamos antes de *Estamira*).

“*As folhas se movem*”, teria dito o mágico que vai fazer a primeira revolução técnico-estética no cinema. O primeiro artista a mostrar os limites e ambigüidades do real na nova arte que nascia. A novidade estava ali, na imagem contida dentro da imagem. O movimento das folhas dá nova dimensão ao filme, dá novo sentido ao acontecimento que aparece na tela. O olho de Meliès viu o que não estava incluído na diegese das ações que se desenvolvem. Os Lumière viam o cinema como uma fonte documentarista – aí a presença do cinema de não-ficção, desde o nascimento da imagem em movimento. Meliès vai transferir para a câmera e para a montagem sua experiência como mágico e prestidigitador, transformando a realidade cinematográfica em um mundo que não necessariamente coincide com o mundo real. Seus truques já abusam das sobreimpressões, fazendo aparecer ou desaparecer corpos, mudando na tela pessoas e objetos, criando camadas de representação que podem ser consideradas como precursoras da montagem paralela que viria ser consolidada com Griffith alguns anos depois. Em 1902, sessenta e seis anos antes do homem pisar na lua, Meliès produz o seu cinema de ficção, com *Viagem à Lua* (ou *Viagem Através do Possível*).

Viagem à Lua é feito em estúdio, Meliès trabalha em multicamadas para dar idéia de profundidade de campo, reelaborada por Jean Renoir, em *A Regra do Jogo*, e trabalhada intensamente em *Cidadão Kane*, por Orson Welles, quarenta anos depois. A câmera tem o rigor da estrutura teatral, está fixa, mas à sua frente tudo acontece. As imagens preenchem o espaço, o trem, a ponte, a montanha, a cachoeira compõem a cena e interagem com objetos e personagens. Um carro entra na sala de refeição.

Parte da perspectiva com uma ação que interfere, rompe e complementa a narrativa. Tudo entremeado de ação e reação, o desastre e o fogo. Antecipando os truques de montagem que Eisenstein faria com a câmera, filmando sobrecamadas de ações simultâneas, Meliès divide a área da tela em camadas – uma parte se movimenta, outra permanece fixa, com várias ações acontecendo ao mesmo tempo, e com isso ele cria a idéia de movimento – truque que

o vídeo digital usa e abusa no cinema contemporâneo para contar narrativas simultâneas (o seriado de TV *24 horas*, para mostrar a ação no mesmo instante em que ela acontece, com os vários personagens da narrativa, usa essa solução no seu limite). Meliès já era fascinado pela tecnologia, especializa-se em trucagens, ainda tendo como recurso único a câmera e os cenários. Ou seja, a manipulação do real pelo cinema sempre ocorreu. Apenas os instrumentos e recursos tecnológicos é que foram mudando, aprimorando-se.

Griffith vai ser o primeiro cineasta depois de Meliès a mostrar também como a realidade pode ser manipulada no cinema. Seus filmes vão abusar do close, em um momento em que o espectador via a cena como um quadro teatral, desenvolvem e consolidam iniciativas que se iniciavam como a noção de gênero, o plano seqüência, a montagem paralela e o suspense. Flaherty vai dar uma visão pessoal em *Nanook*, em 1922.

Naqueles primeiros anos do século e da projeção do cinema, o cinema fazia a decomposição do filme nas seqüências em cenas, em planos que contêm um espaço-tempo determinado. Para estruturar-se em diegese, contar uma história, absorve a narrativa da literatura e mantém a câmera fixa frente ao quadro, como na encenação do teatro. As cenas, portanto, nos primeiros filmes curtos, são ancoradas em uma narrativa que flui continuamente no tempo, sem saltos. *“É uma montagem elementar em que a descontinuidade espaço-temporal no nível da diegese (diegético = tudo o que diz respeito ao mundo representado) motiva e solicita o corte” ... “não se violando a integridade de cada cena”, em “uma convenção da representação dramática perfeitamente assimilada”; ... “a descontinuidade temporal é diluída numa continuidade lógica (a sucessão de cenas ou fatos)”* ⁽¹⁾.

As cenas filmadas no exterior quebram essa estrutura rígida, podem assumir ângulos diferentes da tomada frontal do teatro. O elemento que vem cortar essa noção simplista de continuidade é o corte no interior de uma cena (a evolução do corte no início/fim da cena). Aqui começa a se desconstruir também a noção de realidade, porque o corte dentro da cena mostra o mesmo fato de outra perspectiva, exige uma nova visão, a “montagem intelectual” que Eisenstein vai teorizar em seus trabalhos logo nos anos 20. E com a montagem entrando em cena, como o nome indica, há o rearranjo dos fatos vistos pela câmera. A realidade fica mais dispersa. Xavier lembra que André Maulraux, em seu texto *“Esboço de uma psicologia do cinema”*, aponta o corte dentro da cena como o ato inaugural da arte cinematográfica.

Outro procedimento já antecipado no início do cinema é o deslocamento de câmera, com o objetivo de dar profundidade de campo ao objeto/personagem filmado.

Griffith tem papel essencial nesse momento, com suas experiências com o close, o corte e a

montagem paralela. Através desses elementos e muito fortemente com a montagem paralela, consegue focalizar acontecimentos simultaneamente, pratica os saltos da câmera e a sucessão descontínua da imagem. Essas soluções narrativas na realidade já vinham sendo testadas; Griffith incorporou esses procedimentos à linguagem cinematográfica de forma sistêmica (produziu mais de 400 filmes).

Esses procedimentos, incorporados à decupagem clássica, vêm portanto romper a estrutura do espaço teatral, quebram a noção de naturalidade, a forma de combinar imagens da montagem realista, sem destruir a impressão de realidade mas o real não é mais o mesmo, fica flutuando em um jogo de espaço e tempo “irreal”.

“O que tal comparação esconde é a natureza particular das convenções que presidem um determinado método de montagem, pois a hipótese “realista” implica na admissão de que há um modo normal, ou natural, de se combinar as imagens (justamente aquele apto a não destruir a “impressão de realidade”*

Ismail Xavier – O discurso cinematográfico).

*Aqui Xavier compara os procedimentos cinematográficos aos do escritor ao compor literariamente uma cena qualquer.

A montagem paralela é a primeira grande evolução na linguagem cinematográfica. Tão importante que continua estabelecendo o *plot* no cinema contemporâneo, principalmente no *triller* hollywoodiano e no filme de aventura e suspense. E vai invadir também o documentário.

Eisenstein vai catalisar nos anos 20 as mudanças principais na linguagem do cinema, aliando o trabalho prático à teoria. Mas antes de chegar a ele, um momento também importante nesse processo de desconstrução do real acontece quando o cineasta começa a procurar novos ângulos e testa a câmera subjetiva, aquele outro olhar que a lente toma quando assume o ponto de vista do personagem.

“Nosso olhar, em princípio identificado com o da câmera, confunde-se com o da personagem; a partilha do olhar pode saltar para a partilha de um estado psicológico, e esta tem caminho aberto para catalisar uma identidade mais profunda diante da totalidade da situação ” ^(1 – idem) p. 35).

Qual seria essa interferência no espectador, em seu processo de compreensão da realidade que vê na tela? Até que ponto essa “partilha de um estado psicológico” não interfere, diferentemente para cada espectador individual, na sua compreensão daquele instante cinematográfico específico?

Chegamos a Eisenstein, lembrando que não vamos nesse capítulo traçar uma panorâmica de todas as escolas e dos momentos em que a linguagem cinematográfica foi chacoalhada por novidades. Mas faremos um *travelling* daqueles momentos principais na evolução desse processo, um historicismo breve e necessário para a compreensão desse trabalho.

Eisenstein vai beber no construtivismo soviético a seiva que vai alimentar suas experiências com o cinema. O construtivismo que vai reunir na Rússia as duas correntes que se bifurcam na França no final do século XIX, definindo a matriz de um novo discurso estético, que vai influenciar as principais vertentes do pensamento e da arte no século seguinte. “*As experiências iniciais da pintura moderna, verificadas no período que vai desde a primeira metade do século XIX, com o romantismo e o realismo, até o cubismo, passando por Cézanne, vieram a se consolidar como sistema na segunda metade do século XX. Coube ao construtivismo soviético reunir a prática artística e o pensamento crítico estético numa nova síntese.*” (2)

Eisenstein, nascido em 1898, assimila os debates do construtivismo e alia a teoria à prática cinematográfica, incorporando artes paralelas como o teatro, a literatura e a pintura.

Constrói com isso as bases principais onde até hoje se assenta muito da linguagem cinematográfica, principalmente com seus estudos sobre plano e montagem. O construtivismo vai derivar diretamente das reflexões críticas do cubismo. Não interessa mais apenas a obra em si, mas o processo que a engendrou. Retirando do construtivismo a bagagem para sua experiência cinematográfica, Eisenstein, apesar de fazer um cinema estruturalmente ligado à realidade, inclusive por sua ligação com o movimento revolucionário russo e sua aliança à política de Estado, abre um novo olhar, quebra com a representação do real na tela.

O “cinema intelectual”, expressão do próprio Eisenstein, a “montagem de atrações” confronta com posições do cinema de “decupagem clássica”. “*O seu princípio fundamental é a idéia do conflito, e o seu princípio sintático consiste na montagem, como articulação de descontinuidades e oposições*”. (2 – idem), p. 13)

“Assim, em lugar da unidade orgânica, afirmava originalmente o conflito como o princípio geral não apenas de toda metodologia artística, mas de toda experiência estética e cognitiva, descrevendo-a como choques de fragmentos independentes uns dos outros”

Luiz Renato Martins – *Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro*, p. 12).

Nesse processo, Eisenstein entra no coração do cinema, não lhe interessa o plano, mas o fotograma, e a montagem como choque na qual “*a descontinuidade entre um fotograma e outro é responsável pelo “efeito de movimento”*” (^(2 – idem), p. 14).

Junto com a montagem, Eisenstein explora outro conceito que vai revolucionar a linguagem cinematográfica nos anos 40, com *Cidadão Kane*, de Welles, que é a utilização da profundidade de foco, concentrando na mesma cena e na tela toda a ação vista pelo espectador. Eisenstein explora os planos em camadas, uma imagem em primeiro plano e um movimento diegético de fundo, que tem a ver com a mesma narrativa. Esse recurso está muito presente em seus filmes, com destaque em *Viva México*.

Na verdade, a profundidade de campo existe desde os primórdios do cinema, quando não existia nem montagem, nem decupagem e a câmera ainda se mantinha em um ponto fixo. Em *Viagem a Lua*, de Meliès (1902), já citado, o efeito é conseguido através dos diferentes planos espaciais construídos pelo cenário, dados todos juntos. Uma profundidade ainda na imagem ou no campo.

Deleuze ⁽³⁾ analisando a evolução da pintura dos séculos XVI para o XVII, observa que antes os quadros eram estanques, a imagem em profundidade “sobre planos paralelos e sucessivos”, e que no século XVII o quadro “se aprofunda interiormente” (p.132). Aí acontece para ele a profundidade de campo, que vem ser exercida por Jean Renoir em *A Regra do Jogo* e explode com Orson Welles em *Cidadão Kane*, onde “*as dimensões do primeiro plano ganham tamanho anormal, e as do plano de fundo se reduzem, numa violenta perspectiva que une ainda mais o próximo com o longínquo*”.

A profundidade “*que atravessa todos os planos, põe os elementos de cada plano em interação com os outros*” (idem) - a morte de Kane, corpo à frente e a entrada ao fundo da empregada; o copo em destaque em primeiro plano no suicídio de Susan.

Para Bazin, a profundidade de campo em Welles era a expressão da realidade, ao interiorizar a montagem na cena. Deleuze diz que a montagem subsiste no que ele chama de relações dos planos-sequência ou “*dos lençóis de passado com os planos curtos de presentes que passam*” (^(idem) p. 136)

“*Desde A Greve, a grande inovação eisensteiniana é, com efeito, não apenas a fragmentação extrema do espaço ou do objeto filmado em quadros sucessivos e sim a ligação destes segundo princípios radicalmente contrários à lógica temporal, à economia narrativa dominante do cinema*”. (^(2 – idem) p. 254). É, portanto, na montagem, que “*se forma uma imagem invisível na cabeça daquele que percebe o filme*”, concebida como

“imagens-representações” e “imagens-conceito”, “as primeiras como o combustível destinado a produzir as segundas fora do cinema”. (^(2 - idem) – p. 247)

Eisenstein confessa seu poder de manipulador ⁽⁴⁾. Alguns inclusive criticam suas colocações, afirmando que as teorias eisensteinianas acabaram por formular os princípios básicos dos filmes de propaganda, ou seja, através da manipulação da imagem cinematográfica da realidade é possível também se manipular os conceitos do espectador sobre a realidade.

“A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não vê apenas os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem” ... “É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador”. Eisenstein, O Sentido do Filme.

As teorias e práticas sistematizadas por Eisenstein a respeito da montagem alimentam o debate até hoje. Eisenstein colocava a montagem como técnica de produção de sentido e o elemento dinâmico e essencial do cinema. Vai encontrar críticos e opositores, um deles com um embasamento teórico melhor formatado, um dos fundadores do *Cahier de Cinema*, Andre Bazin. O teórico francês prega a submissão da montagem à instância narrativa ou à representação realista do mundo. Segundo Bazin, Eisenstein distorce o real com seus fotogramas e planos em choque, closes que incorporam um “conteúdo” psicológico, a teoria do ideograma chinês como princípio de montagem em uma civilização que convive há 2.500 anos com a fonética, o abecedário sem sentido na partícula, somente na combinação de letras em palavras. Bazin articula seu pensamento com a tendência predominante na maioria dos filmes, principalmente aqueles ligados ao cinema clássico, à narrativa aristotélica – a vocação do cinema seria reproduzir o real respeitando ao máximo essa característica essencial ⁽⁵⁾.

*“O sistema de Bazin baseia-se em um postulado ideológico de base, articulado em duas teses complementares, que seria possível formular da seguinte maneira:
. na realidade, no mundo real, nenhum evento jamais é dotado de um sentido totalmente determinado a priori (é o que Bazin designa pela idéia de uma “ambigüidade imanente ao real”).*

... a vocação “ontológica” do cinema é reproduzir o real respeitando ao máximo essa característica essencial: o cinema deve portanto produzir representações dotadas da mesma “ambigüidade” – ou se esforçar para isso”.
... “É necessário que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem nela só pode ser utilizada em limite precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica”. (Aumont, J, Bergala, A, Marie, M, Vernet, M – *A Estética do Filme*, p. 72/73 ⁽⁶⁾)

Mas precisamos falar rapidamente de outra escola cinematográfica que subverteu a forma de ver a realidade na tela, o expressionismo alemão. No próximo capítulo vamos entender o reflexo que todas essas correntes provocaram nos anos 50 com a volta de uma visão realista no cinema, o neo-realismo italiano da *nouvelle vague* francesa, seguidos do cinema verdade, e os cinema novos que pipocaram no mundo, para uma nova distorção no cinema *underground* dos anos 60 e do cinema contemporâneo.

“O cinema expressionista alemão, em sua estetização radical dos paradigmas espirituais do expressionismo, atingiu um grau máximo de abstração do universo real, de desconstrução da realidade sensorial e dos dados objetivos da consciência”

Alfredo Rubinato, *O Despertar da Besta* ⁽⁷⁾ .

O cinema expressionista alemão, no seu contexto histórico e social, difere essencialmente do cinema russo dos anos 20. Kuleshov, Eisenstein, Vertov fizeram um cinema pensando uma realidade social e política que tinha o todo como ponto de vista, a visão do Estado de uma sociedade que podia se organizar. O expressionismo alemão é o nihilismo, o descrédito de uma cultura em crise com uma guerra que deixou apenas morte e sentimentos de horror.

A derrota na guerra, a incerteza no futuro, a falência das ilusões gerou o expressionismo alemão, uma atitude individualista de desespero ao contrário da tentativa russa que procurava incorporar a sociedade.

O expressionismo na arte já nasce como uma reação ao pontilhismo impressionista, a atomização do pincel na busca da “fotografia” da natureza. Para o expressionista, “*a reprodução da realidade tal como ela existe é inútil e desnecessária, e talvez tenha se tornado impossível.*”... “*O expressionismo já não vê, mas tem visões. Ou seja, a realidade não é mais contemplada segundo os dados dos sentidos, mas o homem consegue tão*

somente projetar “visões” subjetivas e interiorizantes do Real” (idem, 7).

É muito confusa uma sinopse da história do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), com sua representação estética da alma torturada da Alemanha. Os cenários foram todos desenhados, a fotografia é um jogo de sombras, os personagens vagueiam em uma atmosfera de pesadelo por ruas e ambientes construídos com linhas tortas, passagens estreitas, planos inclinados, janelas desproporcionais. Nada se parece com algo do mundo real. *Mis-en-scene*, figurinos e maquiagem dos atores completam esse panorama fantasmagórico, “uma construção mental que nega a realidade objetiva” (idem, 7)

Referências Bibliográficas

- 1 - XAVIER, Ismail – *O Discurso Cinematográfico*, Paz e Terra, São Paulo, 2005).
- 2 – MARTINS, Luiz Renato – *Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro*, in ALBERA, F - *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, Cosac e Naif, São Paulo, 2002
- 3 – DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo, cinema 2*, Brasiliense, São Paulo,. 1990.
- 4 - EISENSTEIN, Serguei - *O Sentido do filme*, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2002
- 5 – BAZIN, André – *O Cinema, Ensaios*, Brasiliense, São Paulo, 1991
- 6 - AUMONT, J, BERGALA, A, MARIE,M, VERNET, M – *Estética del Cine, Espacio Filmico, Montaje, Narración, Lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1989
- 7 – RUBINATO, Alfredo – *O Despertar da Besta, a Alma do Expressionismo Alemão e sua Tradução Estética no Cinema*, in <http://www.geocities.com/contracampo/expressionismoalemao.html>

08 Reconstruindo o real

As experiências do neo-realismo e do cinema verdade

O processo evolutivo da arte esbarra em determinados momentos na própria autocrítica da manifestação artística. Foi o que fizeram os pintores a partir do modernismo, questão potencializada com a *pop-art* e sua desconstrução do objeto pictórico. No cinema esse processo acontece com o freio que o neo-realismo italiano coloca na maneira como o cinema vinha sendo realizado, com seu distanciamento e caráter dúbio da realidade. Os cineastas italianos estavam desencantados com a Europa do pós-guerra e engajados naquele momento com a necessidade de expressar a degradação espiritual e emocional do povo e utilizam o cinema como veículo mediador dessa realidade. No entanto, diferentemente dos alemães do expressionismo, mais que retratar a realidade, os cineastas italianos queriam transformá-la, construindo um cinema político por essência, e, por natureza, reproduzidor das questões sociais e do ambiente. Rossellini, a vertente mais engajada do movimento, estava envolvido com o contexto específico da Itália na época e retrata isso em seus filmes – *Roma, Cidade Aberta, Paisá e Alemanha, Ano Zero*. Seus heróis são representantes diretos do povo, vistos por uma câmera que procura ser o mais fiel possível ao quadro que se apresenta. *Ladrões de Bicicleta*, de Vittorio de Sica, é o reflexo perfeito da situação do país ao final da guerra. Um filme com pessoas comuns, que buscam seus sonhos em um país derrotado, com o personagem espelhando o pessimismo da época.

Segundo Marcos Ikeda ⁽¹⁾, a reconstrução da situação econômica da Itália com a implementação do Plano Marshall contribuiu para a derrocada do clima fatalista do neo-realismo italiano. Visconti propõe o realismo histórico, com *O Leopardo* e *Senso* (1954). O neo-realismo marcou profundamente os rumos do cinema mundial, e representa um marco na história do cinema. Toda a futura geração de cineastas italianos foi profundamente marcada pela experiência neo-realista, que se estende pelo mundo, com traços fortes no cinema brasileiro de final dos anos 50 (*Rio 40º, Rio Zona Norte e Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos), que iria desencadear o Cinema Novo.

O principal espelho e reflexo do neo-realismo acontece na França, com a *nouvelle-vague* de Jean Luc Godard. Godard, contudo, não tem como preocupação retratar situações reais como os italianos, lhe interessa dos neo-realistas o comentário social – e o cineasta francês constrói uma anarquia cinematográfica contundente contra o *status quo* e o domínio do imperialismo econômico e cultural norte-americano. Godard tem o conceito do neo-realismo como princípio e as experiências com o som direto de Jean Rouch com o cinema

verdade (de que falamos adiante), mas seu cinema explora os limites da linguagem cinematográfica, mescla textos escritos e fotografias de arquivo, faz metalinguagem, toma a televisão como personagem e se afasta do neo-realismo italiano pela elitização de suas propostas.

“Os filmes de Godard se baseiam numa discussão intelectual, e nunca retratam os problemas do ponto de vista do proletariado” (idem).

Do outro lado do oceano, o cinema norte-americano – inspirado nas experiências do neo-realismo e muito mais no cinema do francês Jean Rouch, inventa o que chamam de cinema-verdade, o *cinéma vérité* de Rouch. Jean Rouch aproveitou o advento do som direto e da câmera portátil para concretizar o que o russo Vertov antecipava no seu *kino pravda*. Junto com Edgard Morin ele vai produzir uma série de documentários etnográficos na África, com um pé no real, mas que incorpora a poesia e procedimentos ficcionais.

O cinema direto surgiu nos Estados Unidos no contexto da renovação cinematográfica dos anos 60 e incorpora o ideal de despojamento, realismo e agilidade na realização. O filme *Primary*, realizado por Robert Drew e pelo fotógrafo Richard Leacock em 1960 e que faz a cobertura dos bastidores das eleições do presidente John F. Kennedy é considerado o marco inicial do gênero. Nasce como reflexo das experiências européias, facilitado pelo advento de novos equipamentos de captação de imagem e som, leves e portáteis. Em termos ideológicos e estilísticos, o cinema direto se distancia, contudo, do *cinéma vérité* surgido na França praticamente no mesmo período. Aqui, dois fatores distinguem as duas vertentes: o cinema verdade esconde a equipe de realizadores, abandona a narração *off*, deixa a ação se desenvolver da forma mais natural possível em frente ao espectador, com a menor intermediação do diretor. A realidade é apreendida e transmitida de forma direta. O *cinéma vérité* vale-se prioritariamente da técnica da entrevista nas quais apresenta, junto com o entrevistado, o cineasta e o aparato filmico.

“Enquanto o cinema direto militava pela construção da imagem e da câmera como elemento catalizador das verdades de seus personagens, o cinema verdade se preocupava com a possibilidade da câmera se tornar uma espiã da vida, que deveria ser capturada sem intervenções. O real (do cinema direto – preocupado com a legitimidade naturalizada de suas imagens) e a verdade (do cinema verdade – preocupado com a construção compartilhada de suas imagens) ainda que sejam atitudes complementares da emergência por formatos mais leves de produção de imagens, são certamente singulares com idiossincrasias que precisam ser levadas em conta” (2)

Segundo Labaki e Mourão, tanto o cinema direto como o cinema verdade impuseram uma

renovação na linguagem do documentário, até então associado ao didatismo da exposição, “à sobreposição de um discurso do cineasta sobre o material filmado e à nítida intervenção autoral sobre a realidade retratada”.

“A utopia do cinema direto representou o momento da fundação do documentário contemporâneo” - afirmam.

Lembram, no entanto, um paradoxo: o documentário do cinema direto toma como personagem, prioritariamente, o homem e sua história, colocando-o frente à câmera como um ator, ou seja, abertos para a subjetividade. Os filmes mais importantes têm como protagonistas, inclusive, performers como Bob Dylan, no filme de D.A Pennebaker – *Don't Look Back*, com suas provocações, atitudes contraditórias e *mis-en-scene* próprias (o eterno mentiroso que construiu sua autobiografia em cima de histórias muitas vezes não confirmadas) e John Fitzgerald Kennedy e seu irmão Robert, em *Primary*, de Robert Drew. Seus reflexos foram, no entanto, imediatos. A produção de documentários, a partir dos anos 60, ganha novos contornos com as produções do cinema verdade, principalmente no aspecto já citado das intervenções na produção permitidas pelo advento das novas tecnologias de captação e reprodução da imagem e do som.

Essa nova abordagem na maneira de filmar e ouvir o documentário vem influenciar a produção do documentário brasileiro, no início dos anos 60. *Aruanda*, de Linduarte Noronha, guarda essas características e vai refluir em todo o cinema brasileiro, abrindo o caminho para o Cinema Novo. Sobre ele, Glauber afirmou: “*Linduarte Noronha e Ruker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. "Aruanda", assim, inaugura o documentário brasileiro nesta fase que atravessamos*”

Esse filme possui um formato que, rigorosamente, confirma a fusão entre documentário e ficção. Ao narrar a história de uma família de ex-escravos formando um quilombo no interior da Paraíba, o filme, na primeira parte da sua narrativa, enfoca a construção da trajetória de Zé Bento, sua mulher e filhos na busca de uma terra nova. Faz uma reconstituição dos fatos com as pessoas que habitam o quilombo no seu tempo contemporâneo. Em seguida, aglutina-se à primeira uma segunda parte narrativa, destacando o cotidiano do quilombo e a produção de utensílios em cerâmicas, garantia da sua subsistência. O espectador assiste a tudo como uma composição única de realidade, sem questionar a fusão entre tempo presente e tempo passado e sem se dar conta ou fazer distinção entre ficção e documentário.

Essa influência do cinema direto continua no documentário contemporâneo, em filmes de Eduardo Coutinho (*Cabra Marcado para Morrer, Edifício Master*) e João Moreira Salles

(*Nelson Freire, Entreatos*).

Nesse mesmo tempo, o cinema vai ganhar novas abordagens de desconstrução do real, agora explorando todas as possibilidades da linguagem, com a video-arte e o cinema *underground* norte-americanos.

Referências Bibliográficas

1. IKEDA, Marcos – *Cinema e Realidade: a Herança do Neo-realismo Italiano* - in www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/neo_real.html
2. LABAKI, Almir, MOURÃO, Dora – *5ª Conferência Internacional de Documentários* - Itau Cultural, 2005.

09 Som direto e imagem digital: novas realidades

Apesar da união do som às imagens só se concretizar no fim da década de 1920, a intenção de uni-los existia desde os primórdios do cinema, ainda no século XIX. Na França, em 1902, Leon Gaumont fez a primeira demonstração de seu *Chronophone*, um sistema de exibição que unia o projetor a dois fonógrafos através de cabos que tinham o objetivo de garantir o sincronismo entre os sons e as imagens. Mas o sistema apresentava falhas incontornáveis no funcionamento do aparelho: os sons não amplificados não preenchiam um auditório, e a sincronização não se mantinha por longos períodos de exibição. Mas o *Chronophone* de Gaumont chegou ao Rio de Janeiro dois anos mais tarde, em 1904, trazendo para o Brasil essas primeiras tentativas de sincronização entre sons e imagens. A estréia do “cinematógrafo falante” aconteceu em 26 de novembro de 1904, segundo dados coletados por Vicente de Paula Araújo ⁽¹⁾. A *Gazeta de Notícias* informou que foram exibidos filmetes franceses onde “*as figuras animadas falam e cantam com uma verdade assombrosa*”.

Em 1925, A Warner Brothers resolve investir no aparelho desenvolvido pela Western Electric para garantir o som sincrônico nos filmes, através de cabos que ligavam o toca-discos, que trazia o som do filme, ao projetor. O *Vitaphone* fez sua estréia em 6 de agosto de 1926, com a exibição de alguns curta-metragens, seguidos do longa *Don Juan*. O *Vitaphone* foi um sucesso e em 1927 foi adotado pelos cinco maiores estúdios de cinema americanos, além da Warner. Em 6 de outubro de 1927 estreava *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), e os quatro números cantados por Al Jolson, com o perfeito sincronismo entre sua voz e sua imagem, fariam do filme o maior sucesso do ano.

Segundo Paulo Emílio Salles Gomes ⁽²⁾, em 1928, no ano seguinte ao sucesso do cinema falado nos Estados Unidos, agentes de companhias norte-americanas visitaram o Brasil, para averiguar as condições para a inauguração do *Vitaphone*. Em abril de 1928, São Paulo assistiu à primeira exibição brasileira de um filme falado: *Alta traição* (*The patriot*), de Ernst Lubitsch. Dois meses depois, no Rio de Janeiro, estreava *Melodia da Broadway* (*Broadway melody*) de Harry Beaumont, precedido, na sessão inaugural, de um curta-metragem onde o cônsul do Brasil em Nova York introduzia o espetáculo da noite. Sua voz foi a primeira a ser ouvida pela platéia carioca, havendo sido, após inúmeras tentativas, inaugurado o cinema sonoro de forma definitiva.

Em 1929, *Enquanto São Paulo Dorme*, de Francisco Madrigano, era o primeiro longa-metragem nacional a ter cenas sonorizadas. No mesmo ano, *Acabaram-se os Otários*, de

Luis de Barros, seria o primeiro filme completamente sonorizado.

O som direto começa a ser testado no cinema brasileiro no meio dos anos 60, depois que o Nagra, o gravador portátil que podia ser acoplado à câmera, foi apresentado a um grupo de cineastas no Rio de Janeiro e dois equipamentos ficaram no Brasil. E foram os cineastas do Cinema Novo que alavancaram o uso dessa tecnologia, assim como o uso das câmaras leves de 16mm, as Arriflex usadas em reportagens e adotadas pelo cinema direto norte-americano. Glauber teve papel preponderante nesse sentido, com sua obsessão pela câmara na mão.

David Neves, em seu ensaio *A Descoberta da Espontaneidade* ⁽³⁾, acredita que o primeiro filme do chamado cinema-direto a chegar ao Brasil foi *Chronique d'un Été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, em 1962. Nessa época Joaquim Pedro de Andrade estudava na França, com uma bolsa de estudos, depois nos Estados Unidos, de onde mandava informações sobre as novas técnicas, particularmente como funcionava o Nagra, o gravador suíço. Mas o uso do equipamento começa quando a Rockefeller Foundation doa à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional uma câmera Arriflex 35mm e um Nagra. Acontece ao mesmo tempo – 1963 - no Rio, o Seminário de Cinema ministrado pelo sueco Arne Sucksdorff, que traz dois Nagras na bagagem. A seguir começa a produção de *Maioria Absoluta* (1963), de Leon Hirszman, com o novo equipamento. O gravador ainda é colocado à distância, a câmera sem blimp, a cobertura que abafa os ruídos do equipamento. O som é colocado em pós-sincronização, método ensinado aos cariocas por Thomas Reichenbach. O filme ainda tem problemas graves de som. Mas a nova tecnologia começa a se incorporar nas novas produções do Cinema Novo.

Depois de *Maioria Absoluta*, é a vez de *Integração Racial*, de Paulo Cezar Sarraceni. Paulo Emílio afirma que o filme retoma “o falar no cinema brasileiro”. *O Circo*, na sequência, de Arnaldo Jabor, é um documentário que usa a mesma tecnologia do cinema-direto. Depois, Paulo Gil, ex-assistente de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, produz *Memória do Cangaço*. São Paulo dá continuidade com as experiências nos documentários de Thomas Farkas (co-responsável pela produção de *Memória do Cangaço*), que realiza três filmes em 16 mm usando duas Arriflex e um Nagra.

Essas mudanças ocorridas nos primeiros anos da década de 60, com a introdução das câmeras leves e do som direto, vão influir na maneira de se fazer documentário no Brasil, não apenas no aspecto técnico, mas também nas temáticas abordadas. Assim como o Cinema Novo busca o homem brasileiro e suas relações com o social, os produtores de documentários, com equipes enxutas e maior mobilidade, procuram descortinar realidades presentes nos quatro

cantos do país. *Aruanda*, nesse sentido, é um marco, não apenas para a produção dos filmes de não-ficção, mas também para os filmes que surgem no Cinema Novo.

A partir dos anos 80, no entanto, a mudança será mais radical, com a introdução de dois outros componentes importantes - o uso cada vez mais freqüente das câmeras digitais e a migração total, nas últimas décadas, para a ilha de edição digital -, que influem na forma de se fazer cinema na atualidade. Essa migração altera procedimentos, formas de produção, custos, facilita ainda mais a viabilidade de projetos e vai permitir ao cinema de ficção e ao documentário a construção de “novas realidades”, outras formas de produção e reelaboração simbólica. A ficção, principalmente, passa a utilizar cada vez mais os procedimentos de captação de imagem e dramaturgia naturalista característica do filme documental, produzindo o que a pesquisadora Beatriz Jaguaribe definiu como “choque do real” ⁽⁴⁾: um tipo específico de representação cuja intensidade dramática desestabiliza a noção de realidade. São “*estéticas realistas que emergem no contexto da circulação de imaginários globais que compõem cotidianos midiáticos*”, afirma, complementando nossa colocação sobre a construção pela mídia do imaginário da favela exposto em *Favela Rising*. Para a pesquisadora, há uma “*saturação de imagens e narrativas, e certas produções do realismo contemporâneo exploram o "choque do real" como um recurso de impacto estético que realça a violência, a pobreza, a favela e o tráfico de drogas*”. E continua: “*para que o "choque do real" seja produzido ele deve gerar um efeito catártico e de estranhamento sobre o espectador/leitor*”.

Entretanto, diz Jaguaribe, a força do realismo e do naturalismo enquanto códigos estéticos “*reside justamente na capacidade de colocarem os registros do onírico, do religioso e do mágico em nichos específicos que compõem visões de mundo*”, mas que “*não constituem o vocabulário básico de apreensão do real*”. Jaguaribe refere-se às realidades simbólicas, à produção de sentidos que marca o *modus vivendi* dos grupos sociais, e que são reproduzidos ou reelaborados no cinema, quase sempre de forma parcial, unilateral ou repetitiva. A pesquisadora conclui que esses filmes trazem à tona a batalha de representação em torno dos imaginários do Brasil contemporâneo, que já não cabem nas narrativas de identidade nacional, mas produzem “diagnósticos” sobre as mazelas da realidade brasileira. Ou seja, ao procurar reproduzir de forma crítica e contundente as mazelas do social, os códigos realistas buscam representatividade na construção simbólica da realidade.

A pesquisadora escreve esse texto antes de acontecer o fenômeno *Tropa de Elite*. Toma como referência filmes como *Cidade de Deus*, *Carandiru* e *Ônibus 174*. Os reflexos no público e na crítica de *Tropa de Elite* vêm comprovar esse espanto provocado por uma

“realidade” colocada à nossa frente, que joga na cara do espectador aquilo que o país tem de pior, problemas que deveriam ter sido solucionados e ainda são as preocupações mais freqüentes do brasileiro. Depois que saiu o filme, recoloca a questão e afirma que há um “perigo redutor” do choque de realidade (a retratação dos estudantes de classe média, dos moradores da favela, da ação das ONGs me parece bastante redutora, diz) e lembra que existem poucas produções que colocam em pauta *“as vivências e agruras da classe média ou a retratação da própria favela em registros além do pancadão realista, ... as nuances e as imaginações insólitas de cidades e pessoas”* ⁽⁵⁾.

O roteirista e produtor de cinema e televisão Pedro Eduardo Pereira Salomão vê nesses filmes um realismo diferenciado daqueles que o antecederam. *“O cinema hoje tende a ultrapassar as barreiras da pura ficcionalização e segue determinado a invadir o terreno a priori exclusivo do documentarismo”* ⁽⁶⁾. A contaminação da ficção pelo tom documental, diz, reveste de credibilidade o discurso construído por traz da estória dramatizada na tela, mas é um real filtrado pela representação. *“Os realismos contemporâneos buscam no tom documental a intensidade que a ficção não lhes é capaz de fornecer”*.

Mas os cinemas realistas da atualidade sabem que seus produtos não guardam mais a idéia da realidade intocada. Se nos anos cinquenta havia o ideal purista da não-manipulação do registro da realidade, nos anos noventa está ele mediado pela digitalização. *“Para ser realista, basta parecer realista, retrabalhando a realidade e produzindo os efeitos de real a partir dos recursos disponíveis. O importante é que a performance seja boa e atinja seus objetivos, independente do método. Ainda que a representação da realidade seja profundamente estetizada, não perde sua verossimilhança ou mesmo sua capacidade de chocar o público. Não importa se às custas da sujeição das imagens a retoques nos computadores”* ^(6 – idem).

Fernão Pessoa Ramos, analisando a simbiose crescente entre o filme documentário e o filme de ficção afirma: *“a simbiose narrativa do documentário vem sobrepondo fronteiras, deixando uma linha não muita clara sobre o que é que se vê – uma representação objetiva captada do mundo real ou uma configuração permeada por intervenções subjetivas que se inserem no contexto narrativo das obras como forma mesmo de criar uma representação simbólica que busque a verdade de Deus, escrita por linhas tortas”*. ⁽⁷⁾

No documentário da atualidade essa digressão criativa e justaposição de gêneros, o conceito de gênero aqui visto apenas como indicativo de dois tipos de narrativa cinematográfica, aliada ao uso dos recursos da tecnologia de captação do som direto, das imagens digitais e

da edição não-linear, torna o filme documental um *sujeito sem pai* (7- *idem*), produto como qualquer outro da indústria cultural, com sua reprodutibilidade cada vez mais facilitada e intervenções no processo de produção e criação que não permitem mais a colocação do filme de não-ficção como “o cinema do real”, mas como reprodutor de outras realidades assimétricas permitidas pela produção simbólica.

“Ao localizar o documentário no eixo de uma visão inocente de representação da realidade, carregada com o viés especular, transfere-se para fora deste campo o universo da representação, que traz em si um posicionamento moderno, contemporâneo, do sujeito em interação com o mundo que lhe é exterior, constituindo e dando ensejo à atividade de representação”.

Fernão Pessoa Ramos – *O Que é Documentário?*

Ao adotar a tecnologia digital que facilita e desonera os custos de produção e assimilar da ficção suas formas de produção, como o olhar subjetivo do autor, o documentário ultrapassa os limites da representação e constrói através de campos simbólicos novas realidades.

No próximo segmento, na segunda parte desse estudo, fazemos a análise da produção boliviana de documentários e estudamos os pontos de tangência e os deslocamentos entre as cinematografias dos dois países.

Referências Bibliográficas

- 1 – ARAUJO, Vicente de Paula – *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*, Perspectiva, São Paulo, 1981
- 2 – SALLES GOMES, Paulo Emílio – *Suplemento Literário Vol I*, Embrafilme, Rio de Janeiro, 1982
- 3 – NEVES, David – *A Descoberta da Espontaneidade (Breve Histórico do Cinema-Direto no Brasil)*, in *Cinema Moderno-Cinema Novo*, COSTA, Flávio Moreira da (org.), José Álvaro Editor, Rio de Janeiro, 1966
- 4 – JAGUARIBE, Beatriz – O Choque do Real: a Violência e as Estéticas do Realismo Midiático e Literário, Revista Semiosfera, in http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguaribe.htm
- 5 – JAGUARIBE, Beatriz – *Mais Real Que a Própria Realidade*, Folha de S. Paulo, Ilustrada, pág. D8, São Paulo, 21/10/2007

6 – SALOMÃO, Pedro Eduardo Pereira - *O Paradoxo do Realismo no Cinema Contemporâneo*, Digitagrama - Revista Acadêmica de Cinema, nº 4, 1º semestre 2007, in

<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/pedroeduardo.asp>

7 – RAMOS, Fernão Pessoa – *O Que é Documentário?* – in

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>

Recorte Bolivia

Segunda parte

10: O documentário boliviano e o cinema brasileiro

paralelismos e distanciamentos

A arte não somente representa as condições sociais, realiza-as. E os modos de representação, de figuração, de composição, de filmagem são consequência do modo de produção da arte e variam com ela.

Se a colocação de Canclini ganha sentido, de certa maneira, ao observarmos a produção brasileira de filmes de não-ficção, ela reproduz também com maior clareza ainda a produção audiovisual boliviana. O cinema da Bolívia está intimamente ligado às raízes culturais desse país de 60% de índios, detentores de uma rica tradição cultural, e 40% do que eles chamam “ocidentais”. Os mais importantes filmes da produção boliviana dos últimos 40 anos mantêm uma relação estreita em sua temática e nas imagens que colocam na tela com a realidade social e cultural do país vivida pelos indígenas. Uma realidade cultural bastante diferente da que vivemos no Brasil, em que essa separação não ganha contornos tão nítidos, apesar das raízes étnicas e culturais bastante semelhantes, o que levou talvez Fernando Henrique Cardoso a afirmar que os latinoamericanos são “extremo-ocidentais” ⁽¹⁾.

No entanto, o documentário boliviano tem tangência muito forte com a produção brasileira da época em um primeiro momento (anos 60/70), com o trabalho do cineasta Jorge Sanjines, considerado o formulador da linha que conduz essa arte naquele país e formador do cinema latino-americano junto com o brasileiro Glauber Rocha, Fernando Birri, da Argentina e Tomas Gutierrez Alea, de Cuba. Um mesmo surto de criatividade tomou conta de realizadores brasileiros, argentinos, bolivianos, cubanos e chilenos, naquele que foi chamado de “*nuevo cine*”, o Cinema Novo brasileiro. Produções com criatividade e forte engajamento político, que influenciaram cineastas fundamentais da Europa, como Godard, Bertolucci e Win Wenders, e norte-americanos, como Coppola e Scorsese. Este último, inclusive, adquiriu os direitos para recuperação e produção de cópias especiais em 35 mm da trilogia “*Deus e o Diabo...*”, “*Terra em Transe*” e “*O Dragão da Maldade...*”, de Glauber Rocha, e afirmou que *O Dragão da Maldade* “*é o filme que vivo revendo e continuo mostrando às pessoas*” ⁽²⁾.

O cinema desse período alimenta a teoria e o debate no Brasil e na Bolívia e em quase todos os países de terceiro mundo. O manifesto do Cinema Novo vem de Glauber Rocha, com “*Estética da Fome*”. Sanjines divulga na Bolívia a teoria do “*Cinema junto ao Povo*”, ao que depois vai acrescentar como teoria e prática o “*plano seqüência integral*”. No Brasil, cresce um cinema de forte conteúdo alegórico, mas também uma produção voltada ao

documentário com raízes populares (*Aruanda, Arraial do Cabo, Viramundo*). Na Bolívia quase todo o cinema toma a veia documental como linguagem, numa tentativa de refletir e se aproximar da realidade do povo.

As produções latino-americanas desse período tomam como temática principal as contingências e problemas que a América Latina então vivia. Os problemas sociais, políticos, culturais e históricos dão vigor à produção cinematográfica no continente. No cinema, tomam de empréstimo as experiências européias do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa. A inquietação intelectual gera manifestações originais, um cinema de autor. Os cineastas são os próprios teóricos do cinema.

“Tanto no Brasil como na Bolívia, é o filme de gênero documentário que assume, em termos simples e descritivos, o meio de informar tudo aquilo que não era informado. Socializando a cultura de informação, os autores-cineastas vêem na imagem de conteúdo uma expressão que lhes permite acreditar na dialética da consciência, no sentido de que o cinema documentário é profundamente amplo na observação, engajado no momento social e considerado como início de uma etapa criativa de um cinema próprio. A linguagem do documentário ... é a linguagem que cria e nos coloca próximos daquilo que nos parece real e criativo ” ⁽³⁾

...

Essa proximidade entre bolivianos e brasileiros desloca-se nos últimos anos, por vários fatores, um deles consequência direta das condições de produção, como citado na abertura desse capítulo. Quando falamos em condições de produção colocamos em paralelo dois países que se deslocam também no aspecto econômico, duas economias que caminham distantes, o Brasil entre as dez economias do mundo, com um parque industrial forte e consolidado, uma balança comercial em evolução constante, incluído no bloco do BRIC – Brasil, Rússia, Índia e China –, aqueles considerados potências emergentes. A Bolívia um país essencialmente dependente de sua produção de gás e minérios, com iniciativas menores na produção de alimentos.

As condições de produção estão presentes ainda nos subsídios concedidos à produção cultural, diferentes nos dois países, o Brasil com uma política cultural de forte incentivo à produção audiovisual através das leis de incentivo, produzindo hoje 70 filmes por ano, a Bolívia, praticamente desprovida de apoio estatal de apoio à produção nessa área, com uma produção que não chega à dezena de filmes. O crítico de cinema e diretor da cinemateca boliviana, Pedro Suzs, reclama inclusive que essa falta de incentivo estatal e a produção subsidia-

da por organizações não governamentais trouxe uma perda de rumo ao documentário boliviano. Diz ele: “*Un documental como Vuelve Sebastiana, de Jorge Ruiz, que fue un documental auspiciado, sigue siendo todavía un modelo de rigor narrativo y de rigor ético también, que es algo que les ha faltado a muchos documentales, que sin duda alguna inspira a las nuevas generaciones. Pero ese mismo rigor no ha sido una constante en muchísimos documentales financiados por organizaciones no gubernamentales que, en realidad, utilizaban el género más como una justificación para el informe de fin de año que como un aporte verdadero al conocimiento más profundo de la realidad y de cuestionamiento a los rasgos más discutibles de esa misma realidad. Y eso hizo que en los últimos años el documental perdiera el rumbo*”.⁽⁴⁾

Outro aspecto importante que reflète nas diferenças de linguagem e na temática das produções abordadas nos dois países é a presença da TV e sua influência direta – mais forte no Brasil, principalmente depois do avanço da rede Globo na produção audiovisual comercial dos cinemas, e menos invasiva nas produções dos cineastas bolivianos.

Para analisar esses pontos de tangência e deslocamento, portanto, é necessário voltar a Sanjines e seu cinema de forte impacto e influente até hoje na Bolívia. Depois vamos procurar compreender produções contemporâneas, em três filmes de realização recente, os documentários *Inal Mama* (2007), do diretor Eduardo Lopez, e *El Estado de las Cosas* (2007), de Marcos Loyassa, junto com o filme de ficção com forte característica documental *Lo Más Bonito y Mis Mejores Anos* (2005), do diretor Martin Beloucq.

Sanjines, de forma bastante particular, com seu trabalho à frente do grupo Ukamau, realiza um cinema político voltado para o povo majoritariamente indígena. Seu cinema é comprometido com a realidade social e cultural boliviana, desde que realizou em 1962 o curta metragem *Revolución*, com o grupo que nascia ainda com outro nome: *Kollasuyu*, nome indígena de uma parte do império inca, correspondente à Bolívia.

Sua produção tem uma simbologia própria, voltada para o homem em comunidade, o espaço e a paisagem. “*Na vida do homem andino, a paisagem é um personagem*”, afirma. Para isso Sanjines utiliza elementos da realidade, às vezes os próprios protagonistas do fato para reconstruí-lo (como em *El Enemigo Principal* e *El Coraje del Pueblo*). A estética fortemente comprometida com a produção simbólica da cultura indígena; a visão do personagem não como indivíduo único, mas como personagem coletivo.

Vamos comentar um de seus filmes mais importantes – *Sangue do Condor* (*Yawar Mallku*, de 1969), selecionada em 1992 pela Unesco como motivo da celebração do centenário do

cinema como uma das 100 melhores películas produzidas entre cerca de 10 milhões até então realizadas, em comparação com o documentário *Inal Mama*, do cineasta Eduardo López, produzido em 2007, sobre a cultura da coca na Bolívia.

Traçaremos comparações e comentários breves sobre outros filmes de Sanjines, como *Ukamau*, de 1966 (premiado em Cannes na sessão Grande Diretores Jovens), e *El Coraje del Pueblo*.

De Sanjines e Lopez passamos para Marcos Loyasa, que lançou seu documentário *El Estado de las Cosas*, em 2007, um panorama sobre a nova Bolívia pós-Evo Morales com a discussão sobre a realização da Constituinte, analisando os pontos de contato com o projeto cinematográfico de Sanjines. O filme de ficção *Lo Más Bonito y Mis Mejores Años*, de Martin Belouq, produzido em 2005 com forte característica documental, é utilizado como ponto de relação nesse caso.

1 – CARDOSO, Fernando Henrique – *Encruzilhada*, O Estado de S. Paulo, São Paulo, 04/11/2007

http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20071104/not_imp75179,0.php

2 – PIZZINI, Joel – Bons Companheiros, Folha de S. Paulo, Ilustrada, pág. 01, São Paulo, 17/08/2006

3 – RIQUELME, Diego Ivan Caroca – *Cinema Latino Americano: o Documentário de Gênero Político na Teoria do Desenvolvimento e o Resgate da História...* (tese de dissertação), São Paulo, USP, 2001

4 – SUZ, Pedro - *El “Regreso” de la Historia*, in <http://cine.bolivia.com/noticias.asp?id=81>

11 *Sangue do Condor (Iawar Mallku)* e *Inal Mama*

Uma linguagem de semelhantes

Sinopse

Sangue do Condor (*Yawar Mallku*, 1969) - O índio Inácio (Iawar) descobre que sua mulher, como outras mulheres da comunidade, não pode ter mais filhos e acredita que a causa está no Centro de Maternidade do Corpo de Paz montado por médicos norte-americanos, que estariam esterilizando as mulheres indígenas. Com apoio e junto com integrantes da comunidade decide tomar uma posição e punir os médicos da clínica. É ferido em uma tentativa de assassinato pela polícia local e sua mulher o leva para La Paz, onde procura o cunhado Xisto, um operário em processo de aculturação/ocidentalização, que consegue internar Inácio no hospital, mas precisa conseguir 700 pesos para a compra de remédios e sangue para o tratamento.

Ficha Técnica:

Yawar Mallku, 1969

Diretor/Produtor
Jorge Sanjines

Fotografia
Antonio Eguino

Roteiro
Oscar Soria/Jorge Sanjines/Antonio Eguino

Montagem
Jorge Sanjines

O filme, de 1969, é baseado em fatos reais. Conta a trajetória de Xisto que procura desesperadamente pela cidade o dinheiro para os remédios – uma cena forte está na sequência em que oferece a cama nas lojas, no momento em que chega a uma avenida e por ela passa um desfile militar. Apresenta a humilhação do índio da cidade na sua visita ao clube onde médicos se regalam em um banquete em homenagem aos americanos (“que muito ajudaram através de suas instituições na assistência ao povo boliviano”, diz o homem que discursa) e não lhe dão atenção. Ao final, quando Inácio morre, Sanjines coloca a cena forte que vai abrir outras produções – como *Coraje del Pueblo* (1971): o plano aberto mostra Xisto com as roupas indígenas do irmão voltando para a aldeia com a cunhada, o close com o chapéu típico e o corte para a cena final com os braços que sobem no quadro contra o céu e ficam em uma imagem congelada enquanto aparecem os créditos. Sanjines deixa claro a saída pela luta armada, que vai marcar os países latino-americanos e muito fortemente o Brasil por duas décadas.

OBS.: após a polêmica gerada pelo filme, o Corpo de Paz foi expulso do país, o que vem se repetir em 2001 quando 500 mil bolivianos de Cochabamba saem à rua para protestar contra a privatização da água e conseguem reverter o processo.

Sinopse (continuação)

Inal Mama (2006) – O sagrado e o profano caminham juntos durante toda a narrativa. Ambientado na prisão de São Pedro e na comunidade Guarani de Tentayapi, na Bolívia, o filme apresenta a planta em diferentes circunstâncias: como uma droga, como um produto medicinal, como fonte de exploração da mão-de-obra indígena, como substância utilizada em rituais religiosos e como instrumento de poder e injustiça.

O documentário mostra a importância da cultura da folha da coca para a rotina do trabalho. Contrapõe os depoimentos de representantes das comunidades indígenas ao testemunho de um piloto do tráfico de um presídio em La Paz, um traficante brasileiro preso pela política com a promulgação da Lei 1068 de combate às drogas. Os depoimentos dos indígenas mostram a importância da cultura da coca para as comunidades indígenas, como a Inal Mama, a mãe coca, é invocada nos rituais, a folha de coca como vitalizador da atividade humana, para as populações que moram nos altiplanos elevados e de ar rarefeito. A folha sagrada para os índios, que se transforma em negócio para o piloto traficante. Os dois depoimentos se bifurcam e fazem a crítica ao estigma do país e do boliviano como plantador da droga e faz a defesa da plantação da coca como elemento cultural e “alimento” do povo.

Ficha Técnica

Inal Mama, 2007

Diretor:
Eduardo Lopéz

Fotografia:
Eduardo Lopéz

Produção:
Imagem Própria
Doc TV Iberoamérica

O cineasta Jorge Sanjines é integro ao descartar a crítica do intelectual burguês que adapta suas mensagens ideológicas para que sejam aceitas pelas classes populares, e às vezes mudam seus significados para se tornarem adequadas à representação da realidade e à elaboração simbólica do povo. Ele evita esse caminho fácil e trabalha diretamente com os símbolos do seu povo – o idioma quéchua, as roupas artesanais coloridas, o chapéu das mulheres, a paisagem andina. Os atores e personagens são a própria Bolívia se representando. Sua investigação de formas expressivas é feita com o objetivo de libertar seu povo. Por isso as cenas fortes de seu primeiro longa metragem *Ukamau*, no Festival de Cannes de 1967, provocaram impacto: poucas imagens daquela Bolívia mostrada por Sanjines haviam sido veiculadas no exterior até então. O registro das comunidades aymaras e a paisagem dos altiplanos bolivianos eram únicos.

Nos trabalhos de Sanjines, assim como os primeiros filmes do Cinema Novo – e aí estamos com um traço comum -, o herói não é o indivíduo, ele procura representar o grupo. A comunidade está presente como grupo em *Aruanda*, de Lindomar Noronha, no núcleo familiar que vai estruturar o arraial para onde vão os quilombolas produzir seu artesanato, apesar de Jean Claude Bernadet afirmar que o quilombo do filme é uma encenação. O filme tosco que emocionou Glauber também faria o “tratamento criativo” da realidade que está no iglu e na cena de caça em *Nanook*, porém é um dos primeiros a mostrar a vida real daquela comunidade, a paisagem agreste e o esforço comunitário, que tem semelhanças em *Yawar Mallku*, de Sanjines. Inácio (Yawar) pune os norte-americanos junto e com a decisão adotada em assembléia pelo grupo, depois da oferenda na cerimônia à coca sagrada, que vai ser o centro de *Inal Mama*, de Eduardo Lopéz, quarenta anos depois. O vaqueiro de *Deus e o Diabo* caminha para o mar, mas acredita que está retornando para o sertão, a terra do Sol, pregada por Antônio Conselheiro – o sertão vai virar mar, o mar virar sertão. Xisto, irmão de Inácio em *Yawar*, abandona o mundo ocidentalizado onde procurava aculturar-se, veste as roupas indígenas e retorna com a cunhada viúva para a comunidade recuperando sua identidade e partindo para a luta: a imagem símbolo dos braços levantando fuzis no filme vai abrir outras produções.

Sanjines narra a história de uma vingança que é também a vingança do índio contra a exploração do homem branco. A vingança de *Inácio* não é solitária – no filme anterior, o herói de *Ukamau* agia individualmente, o que Sanjines repensa, porque culturalmente essa é uma atitude rara nas comunidades camponesas bolivianas, que agem com senso comum e aprovação do grupo. O próprio Sanjine afirma em entrevista: “*Um dirigente camponês ja-*

mais decide sozinho. Essa hermenêutica que os leva a fundamentar a decisão na consulta aos outros marca os sindicatos e define uma gama de movimentos sociais” ⁽¹⁾.

“El cine popular, cuyo protagonista fundamental será el pueblo, desarrollara las historias individuales cuando éstas tengan el significado de lo colectivo, cuando éstas sirvan a la comprensión del pueblo y no de un ser aislado, y cuando estén integradas a la historia colectiva. El héroe individual debe dar paso al héroe popular, numeroso, cuantitativo, y en el proceso de elaboración de este héroe no será solamente un motivo interno del film sino su dinamizador cualitativo, participante y creador”.

Jorge Sanjines - *Teoría Y Práctica de un Cine Junto Al Pueblo – La Experiencia Boliviana, Fragmentos* (2)

Enquanto em *Ukamau* predomina a questão racial sobre o tema da luta de classes, em *Yawar Mallku* ocorre o inverso. “*Aqui é esmiuçada a dualidade entre campo e cidade para enfatizar a idéia de que o operariado urbano e os camponeses fazem parte de uma mesma luta*”, diz Estevão Garcia. ⁽³⁾

Xisto luta para manter o irmão vivo, perpetuar sua cultura; os “invasores” querem extingui-la através da esterilização das mulheres.

Esse herói coletivo vai ser potencializado ainda mais em *Coraje del Pueblo*, o próximo filme, que abre como se fosse sequência de *Iwar*, com a mesma cena dos braços com fuzis que sobem e congelam em imagem na tela.

A representação simbólica é nesse sentido extremamente pessoal em Sanjines: “*não é o cineasta que deve ensinar ao povo os códigos cinematográficos, e sim o povo que deve ensinar ao cineasta seus códigos para este fazer cinema*”, afirma. ^(1 - idem).

A experiência na realização de *Yawar* é fundamental para sedimentar a linha de trabalho de Sanjines. O cineasta já havia realizado *Ukamau* e havia conhecido o chefe da comunidade de Kaata, onde ocorreram os fatos que vão ser narrados em *Yawar*. A equipe de filmagem viajou 400 quilômetros, os últimos quinze subindo a pé até a altíssima aldeia, esperando contar com a ajuda dos indígenas que seriam os atores do filme. Mas foram hostilizados, ninguém queria ajudar ou trabalhar no filme, mesmo com a oferta de um salário dez vezes maior do que ganhavam no campo. No segundo dia, foram ameaçados. A situação estava sem solução, o grupo procurou o chefe da comunidade, mas ele também se desinteressava do assunto. Os cineastas pensavam que convencendo o chefe estariam com caminho aberto para convencer os outros, mas não compreendiam que os índios davam prioridade aos inte-

resses da comunidade sobre os interesses individuais. Nesse impasse, alguém da equipe disse a frase salvadora, referindo-se ao cerimonial de oferenda da coca: *"Esto no se ve ni en coca"*, que é a maneira boliviana de estabelecer uma negação, um abandono impotente frente ao que parece impossível. O grupo decidiu então procurar novamente o chefe da comunidade e expor o problema, solicitando que fosse realizada a cerimônia da Jawaico, com a oferenda da coca pelo xamã e que se realiza com a presença e vigilância de todos. A folha de coca, como o búzio utilizado no candomblé, "fala" pelo xamã, que confirmou que a equipe estava ali para um trabalho de bem. Depois disso Sanjines pode realizar o filme com a participação de todos, o chefe comunitário como seu ator principal. Essa experiência marca seus trabalhos futuros. *"Con un protagonista colectivo, además de buscar la identificación de los espectadores con el grupo humano, también intentaban reflejar la propia realidad del pueblo indígena, que se concibe antes como grupo que como individuos aislados. Un héroe popular, numeroso, frente a un héroe individual"*, diz o cineasta. ^(2 - idem)

"Gracias a la confrontación de nuestros trabajos con el pueblo, gracias a sus críticas, sugerencias señalamientos, reclamos y confusiones debidas nuestros enfoques errados en su ideológica de forma y contenido, fuimos depurando ese lenguaje y fuimos incorporando la propia creatividad del pueblo, cuya notable capacidad expresiva, interpretativa, demuestran una sensibilidad pura, libre de estereotipos y alienaciones... Por eso es justo pensar que la consecución de un lenguaje nuevo, liberado y liberador, no puede nacer sino de la penetración, de la investigación y de la integración a la cultura popular que esta viva y es dinámica". (grifo nosso) ^(2 - idem)

Esse aprendizado o leva a utilizar como linguagem um procedimento que vem sendo muito explorado pelo cinema e do qual já falamos: o plano seqüência. Sanjines elabora inclusive um estudo sobre o assunto, em seu trabalho *"Plano Secuencia Integral"*. O cineasta boliviano acredita que para representar o povo através do personagem coletivo, e para ele ser mostrado em sua totalidade, o recurso mais apropriado é o plano seqüência, que tira do diretor de certa maneira a autoridade que este constrói com a planificação tradicional do plano médio, do primeiro plano, do close utilizado por Griffith ou do fotograma de Eisentein que procuram criar emoção.

O plano seqüência abre para a participação coletiva, permite explorar livremente a participação dos atores, personagens que são das próprias comunidades. Os acontecimentos e diálogos são filmados em uma única tomada em plano geral. O campo simbólico ganha expressividade maior, portanto. Os rituais e modo de vida da comunidade, os atores-persona-

gens e os grandes planos da natureza, os morros e montanhas das serras bolivianas, compõem seu universo imagético. *“El “plano secuencia integral” como lo llamo ... responde a una idea sobre el tiempo circular del mundo andino, que es distinto al tiempo lineal occidental y que, por otra parte, está expresando el sentimiento de integración, de colectividad, propio de los hombres andinos”* (2 – idem)

Quando faz *El Coraje del Pueblo*, explora ainda mais a participação popular, recriando o massacre que aconteceu em San Juan, em 1967, quando o exército metralhou um grupo de camponeses, com os mesmos atores-camponeses da comunidade, muitos dos quais estiveram no conflito. As cenas foram realizadas no mesmo lugar dos acontecimentos, com protagonistas do fato histórico *“los que en el fondo tenían más derecho que nosotros de decidir cómo debían reconstruirse las cosas”*, como afirma.

“Los diálogos fueran abiertos al recuento preciso de los hechos ou deram lugar a “la expresión de las propias ideas” dos camponeses”, afirma o cineasta. *“En esse fenómeno cine y realidad se confundían, eran lo mismo”*. (2 – idem)

Sanjines consegue no plano seqüência também o distanciamento adequado como uma crítica à própria encenação, permitindo a reflexão que seria limitada com a colocação de cortes, closes e planos curtos: *“Cortar a un primer plano era imponer brutalmente el punto de vista del autor que obliga e imprime significancias que deben aceptarse. Llegar al plano por entre los demás, y junto a los demás, interpreta otro sentido, contiene otra actitud mas coherente con lo que está ocurriendo al interior de cuadro, en el contenido mismo”*.

Sanjines também vê no plano fechado, que impõe o ponto de vista, o papel hegemônico do cinema norte-americano, contra o qual investe em seu trabalho – a mesma idéia de luta de Glauber Rocha com seu Cinema Novo que recusava as idéias formatadas pelo “colonizador”. Glauber construiu um cinema essencialmente nacionalista, o mesmo caminho trilhado por Sanjines. O herói glauberiano também é o herói coletivo – o poeta de *Terra em Transe* fala pela terra explorada e não pela sua procura individual – que é existencial mas também coletiva.

...

Sanjines usa os atores em *Iawar Mallku* para recontar criativamente um fato ligado à realidade e que quer colocar no filme – assim como Eduardo Lopéz vai utilizar os atores-personagens em seus depoimentos sobre a folha da coca, a *Inal Mama* do filme de 2007. Vale lembrar que Lopéz é fotógrafo e trabalhou com Sanjines entre 1975 e 1983, o que de certa

forma explica porque *Inal Mama* vem quase quarenta anos depois partir de um fragmento de *Iawar Mallku* - uma cena de cerimônia à coca também é realizada em *Yawar* para ver o futuro da esposa infértil de Inácio -.para tratar de uma tradição cultural que passou a ser vista no exterior de forma estigmatizada. As folhas de coca são consumidas entre os aymaras desde a antiguidade. *Inal* usa a linguagem tradicional do documentário, os depoimentos de personagens diversos que se encadeiam para falar de um tema. Aqui o cineasta boliviano sai do recurso fácil e preponderante no documentário brasileiro que está na programação da TV – o uso de um narrador onipresente que coloca uma problemática e procura no depoimento “provar” sua hipótese. Aquele narrador em voz *off* ou presente na cena, “dono da verdade”, criticado por Bernadet. *Inal Mama* não tem voz *off* ou entrevista direta. Os depoimentos são livres, e através de estórias paralelas mostram homens e mulheres nos rituais de oferenda das folhas de coca, na plantação e secagem das folhas, afirmando sua relação cultural com a planta sagrada. A mesma linguagem adotada por Sanjines.

“*A folha de coca é nosso pai, é nossa mãe*”, dizem as mulheres. “*Com a mãe coca, o índio fica bem, É preciso utilizá-la com respeito, a folha de coca é vida*”, afirma o velho indígena. “*Essa folha é natural, é um remédio*”, diz outro. “*É preciso cuidar dela como uma criança*”, lembram.

O filme vai discutir essa questão usando a palavra dos envolvidos, que se ressentem do custo da folha de que tanto precisam, elevado pelo crescimento do tráfico. “*Os brancos que trouxeram a cocaína*” afirma um índio. “*A coisa*”, na palavra do piloto traficante. O documentário mostra a luta dos índios para conseguir autorização para comprar as folhas diretamente dos produtores, enquanto o piloto traficante critica a lei 1008 de repressão ao tráfico, “*que não prende os traficantes, só os mulas como ele*”.

As narrativas paralelas mostram uma comunidade guarani preparando suas oferendas numa área remota do Chaco boliviano. Nas redondezas da capital, produtores discutem a economia do setor ou apresentam a coca orgânica.

A mesma tradição de luta da população indígena está expressa em *Inal Mama*, como Sanjines colocou em todos os seus filmes. O boliviano ainda continua discutindo prioritariamente suas questões sociais, mas de forma ampla, que envolvem a comunidade. O mesmo caminho que estará presente em *El Estado de las Cosas*, como veremos a seguir, nos depoimentos que se encadeiam em todo o filme discutindo a mesma questão – a Constituinte e a integração da população indígena.

“Querida ajudar a colocar a folha da coca em um lugar sem os moralismos de hoje, gerados pela guerra contra as drogas”, diz o diretor Eduardo Lopéz em entrevista. ⁽⁴⁾ “E num momento no qual uma nova cultura da coca, mais atual, a dos cocaleiros do Chapare (Cochabamba) vem dando uma nova dimensão política ao tema, e Evo Morales, o presidente da Bolívia, cocaleiro e indígena, chega a esse cenário com extraordinária legitimidade.

A coca, como cultura e como economia é uma trama antiga e renovada em uma sociedade como a nossa; e, não obstante é, mais que nunca, um emaranhado de mal-entendidos e de preconceitos” (4 - idem).

Para realizar o documentário, a equipe passou por um intenso ritual realizado por Pedro Guaqui, um dos protagonistas do documentário e médico-sacerdote kallawaya, uma cultura profundamente vinculada à folha da coca. Sanjines levou a equipe à comunidade Kaata, para entender e filmar *Iawar*.

“A folha de coca foi sempre e simultaneamente um poderoso articulador econômico e cultural, sua dimensão simbólica para as principais culturas da Bolívia (quechua, aymara y guaraní), seu valor de uso e sua capacidade de ser catalizador imaterial conviveram sempre com seu potente lugar nos intercâmbios materiais e no mercado”, lembra Lopéz (5).

...

Inal Mama não caminha, porém, pelas trilhas de grande parte do documentário brasileiro que tem a crítica social como temática principal, mas replica os problemas que estão na mídia – o tráfico na favela, o sistema prisional – e “rouba” da TV a linguagem.

O documentário boliviano também não traz os experimentos dos cineastas brasileiros mais subjetivos como Kiko Goifmann (33) e Sandra Kogut (*Passaporte Húngaro*) e em uma virada temática, *Santiago*, de João Moreira Salles. Continua a linha determinada por Sanjines, os temas tratados pelos personagens que os vivenciam, utilizando muito pouco a encenação simbólica dos eventos. Sanjines reproduziu simbolicamente a batalha contra os mineiros com seus personagens-atores em *Coraje del Pueblo*; a simbologia em *Inal Mama* está nas cenas aparentemente “diretas” do cerimonial Jawaico de oferenda da folha-mãe, nas conversas dos homens na praça, da feira popular que vende a coca, nas mulheres tecendo, nas danças típicas, nas imagens do altiplano, como em Sanjines. A encenação parece ficar apenas no avião que cobre a fala do piloto-traficante, e no cerco da polícia do exército na repressão aos laboratórios clandestinos da floresta.

Um documentário ainda feito de situações representativas das realidades dos personagens, com o protagonismo destes personagens. Não tem a reprodução da vida comunitária replicada como a representação simbólica da favela em *Favela Rising* ou o embelezamento das imagens de *Estamira*. A montanha é o cenário mais bonito, mostrada no entanto com a imagem captada e editada sem artifícios. Sem mediação política aparente, somos mergulhados em profundidade nos dilemas da Bolívia contemporânea.

Referencias bibliográficas

- 1 – SANJINES, Jorge - *Eles não Compreendem Essa Bolívia* – entrevista, tradução de Sergio Ferrari, in <http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/2004-3%20205-209%20jorge%20sanjin%C3%A9s.pdf>
- 2 - SANJINES, Jorge - *Teoria Y Práctica de un Cine Junto Al Pueblo – La Experiência Boliviana, Fragmentos* in http://www.documentalistas.org.ar/nota-textos.shtml?sh_itm=bcbd04ddecc94eea746d6fcfbde0fb45
- 3 – GARCIA, Estevão - *O Vôo do Condor*, in <http://www.contracampo.com.br/50/sanjines.htm>
- 4 - http://www.abepec.com.br/noticias_materia_1.asp?ge_tex_srl_texto=2996
- 5 – BRAMATTI, Daniel, entrevista com Eduardo Lopéz in *Documentário Ataca Falsa Moral sobre a Coca*, 07/09/2007, in <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1886975-EI6581,00.html>

12 – *El Estado de Las Cosas e Lo Más Bonito y Mi Mejores Años*

Tradição e Ruptura

El Estado de Las Cosas

Mis Mejores Años

Sinopse

O cineasta Marcos Loyasa viajou por toda a Bolívia e coletou depoimentos de senadores, ministros, juízes, sociólogos, representantes das comunidades indígenas, do vice-presidente, que colocam suas opiniões sobre os caminhos que a Constituinte deve adotar, no filme *El Estado de las Cosas*. O documentário foi patrocinado pela Unesco. Adota o formato simples, com depoimentos que se encadeiam, com poucas imagens de cobertura.

Martim Boulocq constrói na ficção *Lo Más Bonito y Mis Mejores Años*, com forte característica documental, um panorama da Cochabamba de hoje, com a trajetória do rapaz de traços ocidentalizados introvertido que tenta vender o carro com a ajuda de um amigo de traços indígenas para comprar uma passagem para a Espanha. Na trajetória acontece o triângulo amoroso com a chegada de uma moça “moderna” de outra cidade. O diretor mostra o ambiente da cidade, suas avenidas vazias, lojas de conveniência, a videolocadora onde o personagem indígena vende DVDs piratas, para discutir a globalização cultural e econômica e a falta de perspectiva da juventude em seu país.

Ficha Técnica

El Estado de las Cosas, 2007

Direção:
Marcos Loyasa
Produção:
Paola Gosalvez
Edição:
Germán Monje
Assistência de Câmera:
Alberto Foronda

Mis Mejores Años, 2005

Direção:
Martim Boulocq
Fotografia:
Martin Boulocq
Edição:
Guillermina Zabala

Ao mesmo tempo que mantém uma produção com raízes fortemente arraigadas na discussão da realidade social dos indígenas e uma linguagem em que a produção simbólica passa muito pouco pela reconstrução – a encenação da guerra do tráfico em *Inal Mama*, o ambiente interno do hospital em *Iawar Mallku* –, o cinema boliviano continua discutindo a questão social que divide o país entre indígenas e “ocidentais” e também abre espaço para a realidade que acontece nas cidades com as mudanças promovidas pela globalização.

Marcos Loyasa não recorre mais ao herói coletivo de Sanjines para falar da realidade da Bolívia de Evo Morales, mas opera dentro de uma tendência no cinema latinoamericano contemporâneo de dar particularidade aos personagens. No entanto, também trata do coletivo e caminha em busca dos mesmos objetivos de Sanjines em seu documentário *El Estado de las Cosas*, onde procura mostrar esses dois mundos da Bolívia que necessitam se encontrar. Para isso faz um rosário com depoimentos que se costuram para discutir a Constituinte que o país vai adotar, o projeto econômico, a cultura, os recursos renováveis.

Os bolivianos, com maioria indígena, crêem na Bolívia como um novo Eldorado, um país que deve construir o futuro porque quer desenvolver uma nova nação a partir do povo. Esse é o grande debate nos depoimentos que estão em *El Estado...* Os “ocidentais” também acreditam em um novo momento para o país de Evo Morales. O documentário não coloca posições, deixa que os entrevistados falem o que têm em mente. Nesse ponto, o filme tem um paralelo com Sanjines, ao ouvir a polifonia de vozes que discute os caminhos do país, sem interferência.

A linguagem retoma os caminhos determinados por Sanjines, sem cair no canto de sereia novidadeiro da tecnologia: as imagens são diretas, depoimentos em planos médios, com um mínimo de cobertura de imagens. Quando essas imagens são utilizadas, Loyasa utiliza fotos e imagens de arquivo das passeatas e movimentos que levaram os bolivianos à rua nos últimos anos, cenas indiretas de rua, os bolivianos com suas cores vivas. Dá um destaque muito forte às várias correntes musicais do país, apresentando canções e danças que servem de passagem ou de cobertura com os grupos de dança, grupos musicais e cantores tradicionais do país, que levam nomes como Cornelia Viramendi, Pirai Vaca, Alaxpacha, Kollamaica.

Na ficção, por outro lado, o cinema boliviano já assume a ocidentalização na produção em *Lo Más Bonito y Mis Mejores Años*, a trajetória também singular do rapaz que tenta vender o carro para comprar uma passagem para a Espanha. Usa a câmera digital de baixa resolução na mão, oscilante, com o mínimo de recursos de iluminação, reproduzindo um “dogma”

que o diretor não aceita: os países desenvolvidos que cunharam a expressão “*dogma*” usariam a sujeira visual como linguagem, diz ele, os subdesenvolvidos como necessidade.

Os heróis de *El Estado de las Cosas* são todos os bolivianos, índios, professores, parlamentares, que falam sobre os caminhos futuros do país. Os heróis de *Mis Mejores Años* representam o fiasco desse país que ainda busca uma saída, a falta de perspectivas de uma juventude que já anda como adulto e não tem esperança. Os personagens são ocidentalizados, apesar dos traços fortes do indígena participante do triângulo amoroso que se forma. As roupas da mulher exploram sua sexualidade no shorts curto e blusas decotadas e são as mesmas encontradas nas lojas de qualquer cidade do México ou de Paris. O personagem indígena guarda sua identidade e se recusa a abandonar a Cochabamba onde cresceu, vive e tem seus amigos - mas vende os vídeos piratas e de sexo explícito que estão nas lojas e bancas de camelô de todas as cidades do mundo.

El Estado usa poucas imagens de cobertura, não recorre ao simbólico para ilustrar o texto, o seu forte é a palavra e a “cara” dos entrevistados identificados nos caracteres. *Mis Mejores Años* tem a simbologia expressa na câmera direta, que mostra uma cidade em mudança, sem detalhes específicos – a grande avenida abandonada, a boate e a loja de conveniência são as mesmas em qualquer país do mundo.

Inal Mama e *El Estado* evitam a reprodução viciada do campo simbólico, como faz o cinema brasileiro, influenciado pelas imagens dos noticiários e pela produção de sucesso dos filmes gerados a partir das produções da TV (*Cassetas*, *Os Normais*). Mesmo *Mis Mejores Años*, ao tratar de um tema atual, não parece contaminado pela linguagem unificada da televisão, talvez pelo fato de a Bolívia não ter as redes de emissoras com sua presença tão forte no imaginário da população. *Mis Mejores Años*, no entanto, toma de certa maneira o mesmo caminho das produções “realistas” brasileiras da atualidade, com sua câmera-documento reproduzindo ambientes e comportamentos naturalistas, mas mantém como imagem o que aparece no olho da câmera, sem reconstruções.

Essas diferenças pautam os cinemas do Brasil e da Bolívia, depois de um caminho comum. A produção simbólica reproduzida nos documentários do cinema boliviano está estreitamente vinculada à realidade local, como sempre fez Sanjines. A produção brasileira já partiu para a reelaboração do campo de atuação e do *modus vivendi* de comunidades, como as que aparecem nos filmes sobre as favelas, e algumas vezes são atravessadas por visões unilaterais, que comprometem a representação simbólica.

Para encerrar este estudo do caso boliviano, reproduzimos a seguir entrevista exclusiva que realizamos com o cineasta boliviano Martin Beloucq, diretor de *Lo Más Bonito y Mis Mejores Años*, que completa e complementa nossas informações.

ENTREVISTA

A produção de documentários brasileira está fortemente influenciada pela linguagem da televisão, com a penetração muito forte da rede Globo, que inclusive tem um braço dedicado à produção de filmes comerciais de ficção. Assim, filmes como *Favela Rising* e *Ônibus 174* repetem as imagens que vemos nos noticiários de TV, com uma representação "viciada", a reprodução simbólica comprometida pelo que é indicado pela mídia. Não vejo muito essa interferência na produção boliviana, está correto? Até que ponto a TV influencia a produção documental em seu país?

Martim Boulocq – Não vejo a escassa produção boliviana influenciada pela TV, mas também é certo que a produção televisiva na Bolívia é muito pobre. Está limitada a uns quatro noticiários e programas do tipo revistas ao vivo. É muito difícil falar em uma “produção cinematográfica boliviana”, como se pode falar hoje de uma produção brasileira. Muitos poucos filmes são produzidos a cada ano na Bolívia e cada um responde a um esforço individual ou grupal muito independente. Não existe uma rede Globo ou outra instituição de nenhum tipo (nem sequer estatal) que financie a produção regular de películas, portanto, não há uma norma nem modelo de produção a seguir. Na prática, não se pode falar de uma indústria de cinema na Bolívia, não existem condições para isso, muito menos políticas estatais, por isso, tentar encaixar os poucos filmes que se produzem dentro de uma mesma categoria é arriscado. Existem autores, cineastas que respondem cada um por inquietudes distintas, com olhares distintos. Isso é tudo. Não podemos incluir todos na mesma bolsa e generalizar, no caso do documentário isso fica ainda mais perigoso.

Mis Mejores Años tem forte conteúdo documental, com sua câmera que acompanha os personagens, mostra os ambientes, indica até que ponto Cochabamba é uma cidade globalizada como qualquer cidade do mundo. Mas você parece que evitou criar situações, reelaborar representações, reescrever o campo simbólico. Estou correto? A realidade deve ser o que aparece no olho da câmera, sem intervenções?

Martim Boulocq – No filme existe sim a criação de situações, porém apenas até certo pon-

to. Poderia falar de uma tentativa de capturar uma realidade provocada, e nesse ponto é onde o filme de aproxima do documentário. É como lançar água em um formigueiro sem esperar que chova e só observar o que acontece. Na observação existe a espera e há o olhar individual (um autor) que está esperando, e que além disso vai dirigir o olho da câmera – vai recortar essa “realidade” – de maneira muito subjetiva. Esse autor também, se necessário, vai obstruir a saída ou jogar mais água às formigas ou elementos que estão em jogo. Em todo caso, há uma margem de não-controle sobre a realidade que me parece fascinante, essa chispa de verdade de que falava Bresson. São momentos muito autênticos que chegam de surpresa – não chegam por si, temos que saber esperá-los

Sempre há intervenção. Não creio que os documentários “mostrem a realidade tal qual ela é”, por isso desconfio muito da televisão e das películas que a imitam. *Lo Más Bonito...* está sendo considerado hiperrealista no sentido autoral, porém ao mesmo tempo a manipulação na edição e na cor te lembra de que se trata de uma ficção. De que há uma reelaboração.

Seu cinema teria assim forte conteúdo realista, um pouco semelhante ao que hoje acontece no cinema brasileiro, mas você procura mostrar ambientes e situações o mais próximo daquilo que a câmera vê, enquanto no Brasil filmes como *Cidade de Deus*, *Favela Rising* e *Tropa de Elite* recriam esse campo simbólico, dando uma interpretação subjetiva, parcial e viciada. Como você vê essa questão?

Martim Boulocq – Utilizar uma estética realista não implica deixar de lado um olhar pessoal e subjetivo. Mesmo assim um filme que seja classificado de “realista” por sua forma e conteúdo não significa dizer que não esteja falando de algo que nada tem a ver com a realidade, esta questão do que é real e do que não é, é muito complexa... O problema está em acreditar que os filmes qualificados como realistas ou hiperrealistas (e aqui está o documentário) sejam os que “verdadeiramente retratam a realidade”. Um documentário pode ser mais fictício que o filme mais estilizado de Bresson. A partir do momento em que você pegue uma câmera e enquadra alguma coisa, está recortando a realidade. A linha entre o documentário e a ficção já foi “borrada” no cinema contemporâneo, basta ver *Close Up* de Kiarostami

O filme *Tropa de Elite*, fenômeno de comunicação, com 1 milhão de cópias piratas que circularam antes do lançamento do filme e agora já superando 2 milhões de espectadores, trouxe uma polêmica que movimenta acadêmicos e críticos, ao colocar o que uma pesquisa-

dora chama de "choque do real": um tipo específico de representação cuja intensidade dramática desestabiliza a noção de realidade. Segundo a pesquisadora, certas produções do realismo contemporâneo exploram o "choque do real" como um recurso de impacto estético que gera um efeito catártico e de estranhamento sobre o espectador/leitor. Esse tipo de produção ainda não chegou à Bolívia, correto?

Martim Boulocq – Não assiste ao filme *Tropa de Elite*, porém muito do cinema contemporâneo utiliza essa estética de “realismo”. A função dos críticos é fazer entender que nem por isso esses filmes estão falando mais da realidade do que outros filmes.

Como vê esse tipo de cinema?

Martim Boulocq – Os mesmos princípios estéticos realistas podem ser utilizados de formas distintas. Eu simplesmente desconfio dos filmes que não têm um olhar autêntico e que simplesmente seguem uma fórmula comercial.

O cinema boliviano continua com fortes características documentais, com uma produção que repete os modelos tradicionais. O que você vê de novidades em seu país?

Martim Boulocq – É verdade que boa parte do cinema boliviano, ou melhor, dos filmes que têm representado nacional ou internacionalmente o cinema boliviano, têm fortes características documentais, na estética e na forma de produção. Essa tradição continua ainda hoje, porém também é certo que existe uma nova corrente de cineastas que não necessariamente procura repetir os modelos de gerações anteriores. Eu me formei vendo primeiro a MTV na minha adolescência e logo o cinema estrangeiro nos anos 60 e 70, que foi minha influência mais forte. Assim, é natural que meu trabalho tenha pouco a ver com seguir certas correntes do cinema boliviano tradicional, ao qual admiro e aprecio muito.

Os cineastas bolivianos tomam como foco principal ao reproduzir ou reelaborar a representação (produção simbólica) de seu país as tradições e costumes indígenas e a paisagem, valorizada por Sanjines como um personagem importante. Essa permanência indicaria uma resistência cultural?

Martim Boulocq – Partamos do princípio: a Bolívia é um país muito complexo e os cineastas bolivianos muito poucos. Generalizar, como disse antes, quanto aos “cineastas bolivia-

nos” me parece enganoso. Sanjines é Sanjines – homem e artista que admiro e respeito muito. Sua obra, através de seu olhar, reflete uma parte da realidade boliviana. Quando digo que a Bolívia é um país muito complexo me refiro a que existem dentro do mesmo território diferentes tradições culturais, diferentes cosmovisões, muitas delas contrárias entre si. Em *Lo Más Bonito* se fala de uma classe média urbana em vias de globalização, que quase nada tem a ver com as tradições indígenas e al paisagismo altiplânico.

13. A imagem digital e o processo de produção simbólica

O que se diz da realidade constitui outra realidade, a simbólica, retomando Medina ⁽¹⁾. O documentário constitui uma nova experiência da realidade, quando representa ou reelabora os campos simbólicos que lhe dão aderência à realidade. As novas tecnologias poderiam - ou deveriam - reforçar esta sua característica. Foi o que aconteceu com a revolução tecnológica verificada nos anos 60, com a introdução de câmeras compactas com som sincronizado, que permitiram um retrato mais próximo dos fatos nos documentários do cinema verdade e do cinema direto, de que falamos anteriormente. A imagem, que é forma motriz do cinema, passa hoje, no entanto, desde a captação até o seu processamento, por mudanças tecnológicas incessantes, que indicam alterações na forma de apresentação da produção simbólica dos fatos que procura apresentar. Um breve panorama da evolução no tratamento das imagens nos dá uma visão de onde estamos hoje e os caminhos que a tecnologia aponta para o futuro. Cabe saber até que ponto essa transição vai afetar o processo de produção, representação e mesmo reelaboração dos conteúdos simbólicos.

...

As imagens são na realidade suportes que carregam informação. Processar uma imagem consiste em extrair dessa imagem alguma informação, utilizando-se ferramentas que conseguem transformá-la sucessivamente.

Apesar de ganhar destaque no final do século passado, o trabalho com processamento de imagens não é novo, a primeira aplicação nessa área aconteceu já na década de 1920, na tentativa de se aprimorar imagens de jornal transmitidas entre Londres e Nova Iorque. O tempo necessário para esta transmissão era de uma semana. O sistema Bartlane de transmissão de imagens por cabo submarino conseguiu reduzir esse tempo para três horas. Avanços expressivos na área, contudo, chegam apenas com o advento dos computadores trinta décadas mais tarde. As tecnologias desenvolvidas na indústria aeroespacial vieram aprimorar esse campo do conhecimento. Nos anos 60 os Estados Unidos procuravam utilizar técnicas de aprimoramento de imagens para corrigir vários tipos de distorção presentes nas fotos da lua transmitidas por sonda. Estas técnicas serviram de base para métodos de aprimoramento de realce e restauração de imagens de outros programas espaciais posteriores, como as expedições tripuladas da série Apollo.

A imagem digital do cinema é uma evolução natural decorrente das pesquisas desenvolvidas pela televisão para a transmissão de notícias. As máquinas eletrônicas de captação de imagens – as hoje `velhas` VHS e Umatic – trouxeram para a televisão não apenas um novo aparato tecnológico, como também nova forma de registro, bem como permitiram a

documentação. A TV dos anos 50 e início dos anos 60 era ao vivo, porque ainda não existia possibilidade de registro no acetato, tanto que a copa do mundo de 1962 só teve transmissão pelo rádio. A copa de 66, de triste memória para o Brasil, ainda teve transmissão radiofônica, mas as cópias em vídeo já chegavam aqui com um dia de diferença.

De 1945 a 1948, todas as imagens eram captadas em filme, ou seja, impressas sobre um suporte ótico químico – a película. São chamadas imagens analógicas por guardarem uma analogia entre a imagem originalmente captada e o objeto propriamente dito – você consegue no fotograma “ver” a imagem impressa. A partir de 1948, até 1956, as imagens de TV são eletrônicas, mais ainda analógicas, e são armazenadas em filmes (Kinescopia). A partir de 56, até 87, passam a ser armazenadas em videotape analógico. Em 1987 surge a imagem digital de baixa definição, utilizada até 1995, quando são lançados os primeiros equipamentos digitais de alta definição, com qualidade semelhante à da película. Em 2002 é lançado *Star Wars – Clone Wars*, o primeiro filme eletrônico digital de alta definição.

Uma imagem analógica para tomar o formato do processamento computacional e poder ser manipulada deve ser transformada em um arquivo, através dos softwares de edição, que capturam a partir da fita plástica de gravação primária as imagens originais da câmera – o processo conhecido como renderização. Um “render” transfere as imagens da fita para o disco rígido do computador e gera um arquivo, com variáveis binárias que podem ser copiadas, modificadas, alteradas, conforme as possibilidades do software utilizado. Nesse ponto, a imagem digital é representada através de uma matriz de *pixels* *, onde o valor de cada pixel representa seu nível de cinza (características de luminosidade e cor).

* Todas as imagens digitais são constituídas por um elemento no seu nível mais básico: o *pixel*. A palavra vem da junção de “*PI*Cture” e “*EL*ement”, que significam “imagem” e “elemento”, respectivamente. Da mesma forma que o movimento pontilista usa uma série de pequenas ‘manchas’ de tinta para formar uma imagem, milhões de *pixels* podem ser combinados para criar uma imagem detalhada e aparentemente continua. O mesmo processo do pontilhismo é utilizado na impressão off-set, na qual o fotolito “imprime” no filme a imagem em retículas (pontos por polegada) que é gravada em uma chapa de metal e dali para a impressão no papel.

Usa-se o termo PPI, *pixel por polegada*, para dar ao *pixel* uma resolução visual real e ele descreve exatamente o que diz: quantos *pixels* uma imagem contém por uma polegada de distância na horizontal e na vertical (nas impressoras, DPI – *dots per inch*, pontos por polegada). Ou seja, o *pixel* é a menor unidade de uma imagem, e quanto maior for o número de pixels, melhor a resolução que a imagem terá, por isso a briga da indústria para a produção de câmeras com níveis cada vez maiores de *megapixels*.

O cinema aposentou a moviola, a antiga mesa de edição onde o filme tem as seqüências de fotogramas cortadas e coladas linearmente, e agora utiliza o processo de digitalização de imagens, mesmo quando essas imagens são gravadas nos suportes fotográficos tradicionais (película) ou eletrônico analógico (a utilização dos recursos do vídeo), porque agora as imagens podem passar por um processo chamado *transfer* para se tornarem imagens digitais e serem editadas com os recursos computacionais e, depois de editadas, voltam em novo *transfer* ao formato de película.

Para entender melhor o processamento da imagem digital (a montagem no cinema), vamos conhecer como evoluiu o processo de edição, da fase linear para o atual momento da montagem não-linear, tomando como exemplo a edição na TV, que foi adotada pelo cinema. A primeira experiência com edição a partir de fitas magnéticas seguia o mesmo princípio que a montagem de filmes na moviola, onde pedaços de fita eram cortados e emendados. A ilha de edição convencional era composta por dois aparelhos de videoteipe, onde cada imagem era selecionada numa máquina - chamada de *player*, porque apenas reproduz as cenas que queremos – e gravada em outra máquina - chamada de *recorder*. Um sistema de controle remoto permite à máquina *recorder* comandar a *player*. Dessa forma, alternam-se os períodos de tempo em que são selecionadas as cenas na máquina que reproduz – onde são marcados os pontos de entrada e de saída, em uma linha de tempo chamada *timecode*, ou melhor, os minutos, segundos e décimos de segundos que indicam onde começa e onde termina o trecho escolhido – e a gravação é feita no outro videoteipe. Como as cenas são gravadas em seqüência, dizemos que a edição obedece a uma linearidade.

A diferença básica, portanto, da edição eletrônica para a montagem na moviola, é que ela permitiu a seleção dos pontos de entrada e de saída sem corte físico da fita e com a possibilidade de se ver as imagens nos monitores de vídeo, tanto da *player* (as tomadas ou *takes* de entrada), quanto da *recorder*, que mostra o resultado da edição. Garantiu, assim, precisão e facilitou a realização dos truques e de movimentos como o *slow motion*, mas impôs a linearidade, que não existia na montagem de filmes.

A edição não-linear, feita a partir de uma mesma linha básica de tempo, veio trazer a grande alteração nesse processo, ou seja, os “pedaços de vídeo” que representam as cenas podem ser simplesmente deslocados de um lugar para outro, de maneira não-linear, a um comando do teclado ou arrastados pelo mouse. Nesse processo, o filme é digitalizado e “renderizado” no disco rígido (transformado em arquivo), e pode ser editado em qualquer ordem – o editor escolhe as imagens que deseja “montar”, copia os pedaços de filme e os

coloca em uma linha de tempo (*timeline*). Ou seja, a edição passa a ser feita a partir do disco rígido do computador, e com recursos semelhantes aos do photoshop é possível a manipulação matemática dos *pixels* através de algoritmos complexos, incorporados nos softwares de edição.

A edição não-linear permitiu a manipulação da imagem de forma surpreendente. A quantidade e a qualidade dos efeitos está apenas dependente da criatividade do utilizador e do software que ele está usando. Um exemplo próximo de como o cinema hoje manipula as imagens pôde ser visto nas cenas de divulgação do trabalho do brasileiro Rodrigo Santoro no filme *300*, em quem o ator que tem 1,70 metros de altura representa um gigante de três metros – Santoro “contracenou” em praticamente todas as cenas apenas com um fundo verde, o chamado *chroma-key*, sobre o qual depois foram inseridas e fundidas as outras imagens.

...

A partir da introdução do *pixel* como unidade mínima de composição da imagem – no caso do cinema, não mais o fotograma -, os estudos sobre a imagem digital têm se concentrado bastante naquilo que se convencionou ser chamado imagem de síntese numérica, ou simplesmente imagem de síntese, que é o processo de construção da imagem através de recursos unicamente digitais. Os termos imagem digital e imagem de síntese são conceitos indispensáveis para entendermos dois processos básicos da representação digital na esfera cinematográfica. A imagem digital diz respeito a toda e qualquer imagem proveniente ou encontrada nos suportes digitais. Já o processo de constituição numérica de imagens acontece quando a imagem obtida é produzida inteiramente no suporte digital, utilizando os algoritmos computacionais, sem nenhum traço material anterior proveniente de outros suportes, seja o fotográfico, o eletrônico analógico etc. No entanto, a imagem digital (e a imagem de película que passa no *transfer* para imagem digital) vai se tornar uma imagem de síntese (numérica) no processo de renderização e se transforma em um arquivo, onde a cada um dos micropontos da imagem são atribuídos números em função de sua cor e luminosidade, os *pixels*. O conjunto dos pontos da imagem se transformará, portanto, numa matriz numérica digital.

A imagem de síntese, portanto, no seu conceito inicial, é a imagem obtida através da síntese de matrizes numéricas de algoritmos e cálculos algébricos, hoje automatizados, ou seja, os programas avançados de visualização e texturização produzem imagens numéricas virtuais. A imagem de síntese é dita virtual porque, ao contrário dos processos de captação mecânicos, ela não remeteria ao "real preexistente". A imagem de síntese é utilizada principalmente em videogames, simuladores de voo, vinhetas, publicidade e em efeitos

especiais no âmbito do audiovisual – mas também e cada vez mais no cinema.

Um filme brasileiro, aliás, briga para receber a marca de primeira produção audiovisual para cinema feita totalmente através de imagens de síntese. É o filme *Cassiopéia*, do diretor Clovis Vieira, concluído em dezembro de 1995 e lançado em janeiro de 96. Mas a Disney lançou *Toy Story* alguns meses antes, e reivindica a primazia. Vieira não aceita a colocação e afirma que seu filme o único produzido inteiramente com imagens construídas no suporte digital, enquanto *Toy Story* usou modelos de argila e imagem digital retrabalhada posteriormente. A produção de *Cassiopéia* contou com uma equipe de 3 diretores de animação e 11 animadores, trabalhando em 17 microcomputadores 486 DX2-66, muito lentos na época. O primeiro modelo de personagem foi feito em um 386 SX de 20Mhz.

*Sem dúvida sabemos cada vez menos o que é a imagem,
uma imagem, o que são as imagens.*

Raymond Belour – *A Dupla Hélice*

O *pixel*, segundo Couchot ⁽¹⁾, é o ponto de convergência de duas linhas de investigações tecnológicas: uma que procurava o máximo de automatismo na geração da imagem; outra, o domínio completo de seu constituinte mínimo. Com o *pixel* a imagem é reduzida a um “mosaico de pontos perfeitamente ordenado, uma matriz”.

“O pixel lança a técnica numérica de figuração numa lógica em total ruptura com a lógica figurativa subjacente à imagem gerada até então pelos procedimentos óticos”.

Edmond Couchot, *Da Representação à Simulação*, pág. 39

Para Couchot, a imagem de síntese não seria mais, propriamente falando, uma imagem, mas verdadeiramente um objeto, escapando à ação da representação, a lógica figurativa muda radicalmente e com ela o modelo geral da figuração, abrindo para o que se destaca dela: uma simulação, paradoxalmente semelhante ao comportamento orgânico do cérebro na construção das imagens: “a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula”... “propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética” (pág. 42)

É o que ele chama de morfogênese por projeção: “a imagem traz do real a marca luminosa, capaz de perdurar no tempo e ser apresentada de novo – re-presentada – indefinidamente”
A lógica figurativa ótica estabelece portanto uma relação particular entre o espaço e o

tempo, torna-os homogêneos. Representar é poder passar de um ponto qualquer de um espaço em três dimensões a seu análogo (seu transformador) num espaço em duas dimensões. A representação alinha no espaço e no tempo, o Objeto, a Imagem e o Sujeito. *“Com as tecnologias numéricas, a lógica figurativa muda radicalmente e com ela o modelo geral de figuração”*.

O *pixel*, sendo um instrumento de controle total, torna na verdade bem mais difícil a morfogênese da imagem. *“O pixel é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa”* – ao que acrescentamos as intervenções do editor. *“Se alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números”*.

Continua Couchot: *“a realidade que a imagem numérica dá a ver é uma outra realidade: uma realidade sintetizada, artificial, sem substrato material além da nuvem eletrônica de bilhões de micro-impulsos que percorrem os circuitos eletrônicos do computador”*.

Segundo Couchou, emerge uma nova ordem visual.

Para Philippe Quéau ⁽²⁾, as imagens de síntese formam uma nova escrita que modificará profundamente nossos métodos de representação, nossos hábitos visuais, nossos modos de trabalhar e de criar. Surge uma nova relação entre imagem e linguagem, a imagem de síntese modifica a nossa relação com o real e ganha características da *escrita*.

“A imagem digital, graças à sua natureza numérica e simbólica (no sentido matemático do termo), torna possível todos os tipos de mediação entre linguagens formais e representações sensíveis”... “Com o tratamento das imagens, é possível “tratar” imagens já existentes para analisá-las e extrair delas características operatórias”. Com isso desenvolvem-se novas formas de manipulação e de trucagens: *“a fronteira entre o verdadeiro e o falso torna-se cada vez mais impalpável, e as balizas que permitem distinguir os diversos níveis de verdade das representações e de avaliar a sua credibilidade tornam-se cada vez mais difíceis de controlar”*.

As técnicas figurativas numéricas são, portanto, interpretações do mundo, uma nova realidade, “reescrevem” segundo a colocação de Quéau a produção simbólica, porém formalizada matematicamente. Elas substituem o real “bruto”, originário – o real que a imagem ótica pretende representar – por um real secundário, refinado, purificado, reificado.

“A contribuição da imagem de síntese é de dar-nos uma versão sensível, em parte “equivalente” ao modelo que a engendra”.

Philippe Quéau, *O Tempo do Virtual*, pág. 91

Arlindo Machado diz que a simulação, por sua vez, consiste em uma “*experimentação simbólica*” do modelo ⁽³⁾. Lucia Santaella concorda que as imagens numéricas, infográficas ou sintéticas são uma simulação, representam uma mudança paradigmática de grandes conseqüências, inclusive epistemológicas. “*Significam a passagem do paradigma fotográfico (foto, cine, televisão, vídeo, holografia) para um novo paradigma que tem sido chamado de pós-fotográfico.*” ⁽⁴⁾

Olhando o futuro, o destino da imagem, portanto, é numérico e as técnicas numéricas, a partir do momento em que o editor manipula a imagem real que lhe deu substância, passam a simular a realidade. A imagem passa a ser trabalhada menos com o modelo de representação clássico - perspectiva ou fotográfica – e mais com a reconstrução baseada em modelos cada vez mais numerosos, *templates* com outras realidades formalizadas através de fragmentos modeláveis em tempo real.

A imagem numérica por ser, portanto, maleável, pode ser novamente relida e reconfigurada. Imagem em processo, como já havia detectado Benjamim ao afirmar que “*a obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida*”.

Referências Bibliográficas

1. COUCHOT, Edmond – *Da Representação à Simulação*, in *Imagem Máquina*, org. André Parente, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993
- 2 – QUÉAU, Philipe – *O Tempo do Virtual*, in *Imagem Máquina*, org. André Parente, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.
- 3 – MACHADO, Arlindo – *Máquina e Imaginário. O Desafio das Poéticas Tecnológicas* – São Paulo, Edusp, 1993
- 4 – SANTAELLA, Lucia – *Por uma Epistemologia das Imagens Tecnológicas – Seus Modos de Apresentar, Indicar e Representar a Realidade* – in *Imagem (Ir)realidade, Comunicação e Ciberídia* - org. Denize Correa Araújo – Sulina, Porto Alegre, 2006

14: Conclusão:

O ponto de vista e o pixel: Nem tudo é verdade!

A partir do momento em que passa a se diferenciar dos animais, se coloca sobre os pés e começa a andar, o homem deixa cada vez mais de lado o instinto para passar a usar o raciocínio lógico e a imaginação, fazendo uso das mãos. Segundo Adriano Duarte Rodrigues ⁽¹⁾, “*ganha potencialidades que o habilitam a conceber e a realizar dispositivos destinados, tanto à formação de sistemas simbólicos de representação, como à concepção e à invenção de artefatos, dispositivos com os quais elabora o seu próprio mundo*”.

O conjunto de sistemas culturais - as formas de representação simbólica e os dispositivos técnicos – fornecem as modalidades tanto de mediação com o mundo natural como de *elaboração de um mundo propriamente humano*. Os desenhos nas cavernas expressam, assim, as primeiras manifestações de representação simbólica do homem.

Rodrigues afirma que nos gregos a sabedoria prática, *techne*, abrangia a totalidade das relações do homem com o mundo. Era a sabedoria presente em todas as pessoas, a *metis*, distinta da racionalidade epistêmica que está na origem do saber moderno. Com a *metis* o homem procurava a melhor alternativa, a solução mais razoável para a ação, diferente da racionalidade científica. Adaptava-se às circunstâncias, mantinha uma relação com o mundo baseada na experiência, sem as preocupações e limitações filosóficas. A experiência como aplicação adequada das regras de que se possui a maestria, contrária à experimentação que visa à descoberta de novos territórios.

“Aquilo que caracteriza a modernidade é antes a autonomização da técnica em relação ao conjunto das outras dimensões da experiência, por um lado, e a constituição de uma modalidade específica de racionalidade tradicional, por outro”

Adriano Duarte Rodrigues, *O Impasse da Técnica no Conflito dos Saberes – in Agonia do Leviatã*, p. 215).

A técnica está vencendo a experiência, diz Rodrigues, e subordinando a sabedoria tradicional em relação ao saber científico – este mais experimental, deixa de visar a contemplação do ser uno. E o homem passa a inventar dispositivos técnicos cada vez mais eficazes, mas esses dispositivos artificiais passaram a ser extensões antropomórficas, “*próteses destinadas a substituir o organismo humano e órteses destinadas a aperfeiçoar seu funcionamento*”. A miniaturização dos objetos traz para junto do homem dispositivos extensíveis ao seu corpo, a câmera de vídeo, na televisão e no cinema, amplia braços, mãos e muitas vezes o pensamento

do homem, como que robotizada e comandada “telepaticamente” pelos nossos neurônios. A dominação da técnica sobre a experiência estende-se a todas as dimensões da existência humana. Mas o predomínio da tecnologia no mundo contemporâneo, segundo Rodrigues, não deixa de permitir *a substituição da incorporação na gestualidade humana dos dispositivos da conformidade cultural pela incorporação de sistemas simbólicos de representação*. Que ganham autonomia, ao mesmo tempo em que as relações de subjetividade se constituem mais fortemente.

O documentário, mais que o filme de ficção, é reprodutor do campo simbólico. Não é o fiel reprodutor da realidade, mas tem ligação estreita com as características presentes no seu extrato da realidade. No entanto, ao reelaborar as formas de produção simbólica pode se transfigurar, tornando-se mais uma observação que uma busca de transcrição da realidade. Mantém a abordagem de fatos ligados à realidade como caminho, mas perde tangência com essa realidade a partir do momento em que o material coletado pelo autor (já uma pré-escolha, um ponto de vista) passa pelas várias interferências ideológicas e subjetivas de um editor na montagem, que vai usar recursos da tecnologia para trabalhar não mais com uma imagem reflexa do real, como o quadro a quadro da película transparente e visível na moviola, mas com um arquivo renderizado na memória do computador (a transcrição da imagem para o arquivo) e transformado nos programas de edição em um conjunto fragmentário de *pixels* matemáticos que podem ser modeláveis.

Dessa maneira, acreditamos que o documentário não pode mais tratar a questão da realidade como problemática filosófica sem questionamento. A imagem não existe mais no sentido físico da película - o fotograma palpável, visível -; passa a ser uma imagem numérica, programada matematicamente, aberta às possibilidades de manipulação. O discurso videográfico, matéria-prima do documentário contemporâneo, é impuro, reprocessa imagens que só se completam no momento da exibição depois de ser passível de sofrer múltiplas intervenções. O computador e os sistemas de edição permitem não somente dominar o *pixel* como ponto da imagem, como sua decomposição, substituição e manipulação.

Por isso, nesse momento, enquanto as empresas trabalham nas novas câmeras digitais que vão captar imagens com a qualidade da película de 35 mm, em que ilhas de edição e softwares mais sofisticadas passam a ser utilizados (a Globo usou uma máscara virtual que corrigiu automaticamente as “imperfeições” no rosto da atriz Regina Duarte, na sua última novela), o mundo discute e quer saber o que será o futuro do cinema. A tecnologia não muda a linguagem, pois o cinema repete na atualidade os cânones definidos nos seus primeiros anos pelos pioneiros - Lumière, Meliès, Griffith, Eisentein. Mas facilita a

realização desses procedimentos.

Nesse panorama futurista, até que ponto o documentário, na sua busca de tratar criativamente os fatos da realidade, poderá sucumbir à sedução das chamadas “imagens numéricas ou imagens de síntese”, perdendo, portanto, cada vez mais, as condições que lhe permitam recuperar e reelaborar os conteúdos simbólicos que lhe dão aderência à realidade? A produção boliviana continua mais fiel aos procedimentos tradicionais, e o diretor Martim Boulocq esclareceu isso em sua entrevista no capítulo final sobre a Bolívia. A produção boliviana, muito limitada, sente muito pouco também a influência da TV, talvez porque a Bolívia não tem uma rede de televisão, a produção da televisão local é mínima. E mesmo em filmes mais “modernos”, como *Lo Más Bonito...*, de Boulocq, “*existe sim a criação de situações, porém apenas até certo ponto*”... como “*uma tentativa de capturar uma realidade provocada, e nesse ponto é onde o filme se aproxima do documentário*”.

No Brasil, filmes como *Favela Rising* e *Ônibus 174* são fortemente influenciados pela estética da televisão e replicam imagens veiculadas pela mídia para reproduzir o campo simbólico. Deve-se considerar ainda que documentários como *Favela Rising* e *Estamira* transferem a imagem captada pela câmera para arquivos numéricos, contudo, mesmo com as interferências da tecnologia – a solarização preto e branco, os alto-contrastes e tratamentos da cor - estão ali, ainda, o campo simbólico sem o qual personagens e situações não ganhariam sentido.

...

O que se diz da realidade constitui outra realidade, a simbólica, citando novamente Medina. “*A produção simbólica oxigena os impasses do caos, da entropia, das desesperanças e sonha com um cosmos dinâmico, emancipatório*”⁽²⁾. Mas o exercício da narrativa na contemporaneidade – a estruturação deste caos – exige do comunicador o abandono das certezas e o mergulho no objeto de observação, no estudo do outro, dos *personagens em movimento*, sem o fechamento na razão reducionista.

Para Medina, um produtor simbólico contemporâneo pode até se seduzir pela ideologia da universalização, *mas não pode fechar os poros à realidade que o cerca, e esta é complexa e conflitiva*”. A autora coloca ainda que a oratura – o relato da oralidade popular – é a melhor via de sensibilização e pesquisa para se detectar os traços culturais de um povo, a produção simbólica da sociedade.

“*O jornalista é um mediador-produtor de sentidos, ele capta informações factuais ou enunciações do mundo das idéias,*

emoções da subjetividade humana e comportamentos sociais. Essa, a realidade imediata a que está exposto, e seu ofício, representá-la simbolicamente na notícia, na reportagem ou em qualquer outra narrativa da contemporaneidade” (aqui incluímos as produções audiovisuais, no nosso caso o documentário).

Cremilda Medina, *O Signo da Relação* - p. 122.

O distanciamento que *Favela Rising* coloca ao não ouvir a voz do morador da favela, ao não colocar na tela a palavra do traficante que recrimina (como o faz *Notícias de uma Guerra Particular*, que ouve os três lados da situação que procura polemizar, o traficante, o policial e o morador da favela) restringe o campo simbólico que procura reproduzir, abre a oratura muito mais ao narrador-personagem – portanto ideologicamente comprometida – que aos verdadeiros responsáveis pelas relações que permeiam esse corte social da favela e seus habitantes, diferente do caminho que trilha Eduardo Coutinho em seus filmes, apesar de que, em ambos os diretores, a marca fundamental do trabalho é a procura pela representação das formas simbólicas que permeiam seus temas e personagens.

Favela Rising é um filme de escolha premeditada de imagens e um trabalho “contaminado” de pós-produção. Parece mais uma operação de colagem que obra que dialogue com referentes. Cenas inteiras parecem replicadas e perdem a naturalidade com o retrabalho realizado na ilha de edição. O *pixel* estourado em seu limite, a música em baixa frequência porque exacerba o lado emocional. A gangue de calção sem camisa e com capuz descendo o morro e expondo suas armas, ícone simbólico do poder do tráfico na favela, está nos arquivos de todos os canais de televisão, que já trataram do assunto em seus telejornais e “globoreporteres”. O mesmo acontece na cena dos policiais subindo o morro, esgueirando-se pelas esquinas, os fogos de artifício anunciando a chegada da droga. Quem já não viu isso na TV? A câmera lenta como que procura criar na imagem já vista um novo significado que não existe. O depoimento com o narrador em primeiro plano no pico do morro tendo a cidade esmaecida ao fundo, repetida em ângulos diferentes inúmeras vezes, apareceu em outros documentários e filmes sobre o mesmo tema (ver a abertura de *Couro do Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, episódio de *Cinco Vezes Favela*, de 1959).

Não parece a recriação que instaura a diferença do novo, mas só um refazer, um cinema que copia a si mesmo, não como metalinguagem, infelizmente, e mais como reflexo das condições de produção dos tempos contemporâneos. A questão, no entanto, leva a repensar - como olhar um espaço tão igual de maneira tão diferente? Ou seja, a cópia é sempre dialogia. E vale considerar a colocação de Medina: “a reconstrução de uma obra de arte,

na linha do tempo, pode erudir conteúdos, explodir novas descobertas”.

Marshall Sahlins afirma que a cultura é o objeto por excelência de todo saber antropológico.⁽³⁾ Criador dos *teach-in* nas universidades americanas (a discussão sobre a guerra do Vietnã após as aulas), em 1965, Sahlins afirma que “*viver a vida em conformidade com sua cultura permite que se reconheça a necessidade de satisfazer nossas inclinações naturais no modo simbólico, segundo definições significantes de nós mesmos, de nosso ambiente, de nossas relações e de nossas produções*”... “*e sejam quais forem nossas necessidades, pulsões, inclinações inatas, quer sejam de ordem agressiva, egoísta, alimentar, social ou altruísta, elas são frutos de uma definição simbólica, portanto de ordem cultural*”

Se cultura, como quer Canclini, é atribuição de sentidos ao mundo que nos cerca, a operação simbólica do comunicador para Medina se rege pela responsabilidade de administrar, renovar ou reestruturar os sentidos da atualidade, a realidade dos conflitos simbólicos. Nesse sentido, Medina recupera o poder do instinto relegado por Rodrigues^(op. citada) na formação simbólica. Segundo a autora, a produção simbólica se alimenta de três virtualidades: o raciocínio lógico-analítico; os sentidos intuitivos-sintéticos, *insights* e metáforas que transcendem a realidade, e os sentidos motoroperacionais que expressam os movimentos. “*Creo que la imaginación humana no há perdido su vigor, pero si há cambiado sus temas y sus símbolos*”, afirma o poeta e ensaísta colombiano William Ospina, em *La Decadencia de los Dragones*⁽⁴⁾. Ospina afirma que “a idade do triunfo do indivíduo”, que podemos sinalizar também como o domínio da tecnologia, não significa a morte da imaginação, mas uma mudança no espírito de suas criações: uma imaginação menos inocente, menos espontânea, mais intelectual. Ou seja, a produção de sentidos continua alimentando o imaginário do ser humano.

Referências bibliográficas

1. RODRIGUES, Adriano Duarte - *O Impasse da Técnica no Conflito dos Saberes* – in MEDINA, Cremilda e GRECO, Milton - *Agonia do Leviatã, A Crise do Estado Moderno*, ECA/USP/CNPq, São Paulo, 1996.
- 2 – MEDINA, Cremilda – *O Signo da Relação*, Paulus, São Paulo, 2006
- 3 – SAHLINS, Marshall – *Natureza em Construção* (entrevista), in Folha de S. Paulo, Caderno Mais, pág. 6, São Paulo, 18/11/2007
- 4 – OSPINA, William – *La Decadencia de los Dragones*, Editorial Alfaguara, Bogotá, 2002

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Maurício de Almeida – *Reconstruindo uma História Esquecida: Origem e Expansão Inicial das Favelas do Rio de Janeiro*, Espaço & Debates, ano XIV, vol. 37, 1994.
- ADORNO, Theodor – *Resume über Kulturindustrie* – conferência radiofônica pronunciada na Internationalen Rundfunkuniversität de Hessschen Rundfunk de Frankfurt, 28 de março a 4 de abril de 1963, incluída no livro *Ohne Leitbild*, Parva Aesthetica. Frankfurt, Suhskamp, 1967
- ALEA, Tomas Gutiérrez – *Dialética do Espectador*, Summus Editorial, São Paulo, 1994
- ARAUJO, Inácio – *Profetiza do lixo nasce de bela fotografia*, Folha de S. Paulo, São Paulo, 28/08/2006, p. E4.
- ARAUJO, Vicente de Paula – *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*, Perspectiva, São Paulo, 1981
- AUMONT, J, BERGALA, A, MARIE, M, VERNET, M – *Estética del Cine, Espacio Filmico, Montaje, Narración, Lenguaje*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1989
- AVELLAR, José Carlos – *Eu sou Trezentos*, in *Cinema – Especial: Documentário*. Objetivo Subjetivo, nº 36, Rio de Janeiro, outubro/dezembro de 2003.
- BAZIN, André – *O Cinema: Ensaios*, Brasiliense, São Paulo, 1991
- BELLOUR, Raymond – *A Dupla Hélice*, in PARENTE, André (org), *Imagem Máquina*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993
- BENJAMIN, Walter – *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*, in *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História*, Brasiliense, São Paulo, 1987
- BERNADET, Jean-Claude – *Cineastas e Imagens do Povo*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003
- BRAMATTI, Daniel, entrevista com Eduardo Lopéz in *Documentário Ataca Falsa Moral sobre a Coca*, 07/09/2007, in <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1886975-EI6581,00.html>
- CANCLINI – Nestor G.. – *A Produção Simbólica – Teoria e Metodologia em Sociologia da Arte*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1979
- CANCLINI, Nestor Garcia – *As Culturas Populares no Capitalismo*, Brasiliense, São Paulo, 1983
- CANCLINI, Nestor GARCIA – *Culturas Híbridas, Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade* – Edusp, São Paulo, 1997
- CANCLINI, Nestor Garcia <http://www.comminit.com/la/entrevistas/laint/entrevistas-66.html>
- CHAUÍ, Marilena – *O que é Ideologia*, Brasiliense, São Paulo, 1984

COELHO, Marcelo – *O Fim, o Princípio e o Meio do Caminho*, Folha de S. Paulo, Ilustrada, pág. E10, São Paulo, 30/11/2005

COUCHOT, Edmond – *Da Representação à Simulação*, in *Imagem Máquina*, org. André Parente, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.

CRUZ, Maria Tereza – *A Estética da Recepção e a Crítica da Razão Impura*, in Revista de Comunicação e Linguagens, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Lisboa, 1986

DEÁK, Csaba – *Globalização ou Crise Global*, in *Globalização e Estrutura Urbana*, org. Sueli Schiffer, Hucite, São Paulo, 2004

DEBOURD, Guy – *A Sociedade do Espetáculo*, Contraponto, São Paulo, 1997

DELEUZE, Gilles - *A imagem-tempo*, Brasiliense, São Paulo, 1990.

DELEUZE, Gilles – *As Potências do Falso*, in *Imagem-Máquina: as Tecnologias do Virtual*, Editora 34, Rio de Janeiro, 1997

DOWBOR, Ladislau – *O Mosaico Partido – A Economia Além das Equações*, Vozes, Petrópolis, 2002

ECO, Humberto – *Obra Aberta*, Perspectiva, São Paulo, 1971

EISENSTEIN, Serguei - *O Sentido do filme*, Jorge Zahar Editores, Rio de Janeiro, 2002

FERIN, Isabel – *Comunicação e Culturas do Quotidiano*, Quimera, Lisboa, 2002

FOLHA de S. Paulo – “*Estamira*” Exibe na tela “*Discurso Inclassificável*”, Ilustrada, pág. E4, São Paulo, 28/07/06

GARCIA, Estevão - *O Voo do Condor*, in <http://www.contracampo.com.br/50/sanjines.htm>

GIL, Fernando – *Mimesis e Negação*, IN-CM, Lisboa, 1984

GRIERSON, John. *First principles of documentary*. in BARSAM, Richard Meran. *Nonfiction film, theory and criticism*. A Dutton Papaerback, New York;

John Grierson, primeiros princípios do documentário, Revista Cinemais, n.8, p.65-66, Campinas, nov./dez. de 1997

GUERIN, MANDELBAUM - *Os Infernos de Darwin*, Folha de S. Paulo, Caderno Mais, pág. 3, São Paulo, 02/04/2006

HAMBURGUER, Esther – *Políticas da representação: ficção e documentário em Ônibus 174*, in *O Cinema do Real*, MOURÃO, M.D. e LABAKI, A. (orgs), Cosac & Naif, São Paulo, 2005

IKEDA, Marcos – *Cinema e Realidade: a Herança do Neo-realismo Italiano* - in www.geocities.com/Hollywood/Agency/8041/neo_real.html

INNERARITY, Daniel – *A Transformação Política*, Teorema, Lisboa, 2005

JAGUARIBE, Beatriz – *O Choque do Real: a Violência e as Estéticas do Realismo*

Midiático e Literário, Revista Semiosfera, in

http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/especial2003/conteudo_bjaguaribe.htm

JAGUARIBE, Beatriz – *Mais Real Que a Própria Realidade*, Folha de S. Paulo, Ilustrada, pág. D8, São Paulo, 21/10/2007.

JAMESON, Fredric – *As Marcas do Visível* - Edições Graal, Rio de Janeiro, 1995

KOSSOY, Boris – *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, Ateliê Editorial, São Paulo, 2002

LABAKI, Almir, MOURÃO, Dora – 5ª Conferência Internacional de Documentários - Itau Cultural, 2005.

MANEVY, A. *O Novo Cinema Brasileiro*, in Jornal de Resenhas, Folha de São Paulo, 08/01/2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús – *América Latina e os Anos Recentes: o estudo da recepção em comunicação social*, in *Sujeito, O Lado Oculto do Receptor*, Brasiliense, São Paulo, 1994

MARTINS, Luiz Renato – *Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro*, ensaio in ALBERA, F - *Eisenstein e o Construtivismo Russo*, Cosac e Naif, São Paulo, 2002

MARTINS, Maria Luiza - *Narrativas Audiovisuais e Mobilização Social: Possibilidades* – revista Razon y Palabra, nº 56, abril/maio, 2007

MCLUHAN, Marshall – *Mcluhan por Mcluhan* – Ediouro, São Paulo, 2005

MEDINA, Cremilda – *A Arte de Tecer o Presente, Narrativa e Cotidiano*, Summus Editorial, São Paulo, 2003

MEDINA, Cremilda – observação de aula, 2006.

MEDINA, Cremilda – *O Signo da Relação*, Paulus, São Paulo, 2006

METZ, Christian – *A Significação do Cinema*, Perspectiva, São Paulo, 2004

MOURÃO, Maria Dora e LABAKY, Almir (orgs). *O Cinema do Real*, Cosac e Naif, São Paulo, 2005

MORIN, Edgar – *O Cinema e o Homem Imaginário*, Moraes Editores, Lisboa, 1970

NEVES, David – *A Descoberta da Espontaneidade (Breve Histórico do Cinema-Direto no Brasil)*, in *Cinema Moderno-Cinema Novo*, COSTA, Flávio Moreira da (org.), José Álvaro Editor, Rio de Janeiro, 1966

ORICCHIO, Luiz Zanin - *A Hora e a Vez do 'Cinema do Real'*, O Estado de S. Paulo, Caderno 2, pág. D4, São Paulo, 11/08/06

Ônibus 174 Dissertates Against Brazilian destitution and the Omission of the State, InvestNews - Gazeta Mercantil, São Paulo, 06/12/2002, in www.bus174.com

OSPINA, William – *La Decadência de los Dragones*, Editorial Alfaguara, Bogotá, 2002

PENAFRIA, Manuela - *O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico* - Comunicação apresentada no III SOPCOM, VI LUSOCOM, UBI, Abril 2004, in <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.pdf>.

PIZZINI, Joel – *Bons Companheiros*, Folha de S. Paulo, Ilustrada, pág. 01, São Paulo, 17/08/2006

QUÉAU, Philipe – *O Tempo do Virtual*, in *Imagem Máquina*, org. André Parente, Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.

QUINTANA – *La realidad digital o algunas propuestas sobre el camino hacia el ensayo fílmico* – Cuadernos del CAC, número 16.

RAMOS, Fernão Pessoa – *O Que é Documentário?* – in: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/pessoa-fernao-ramos-o-que-documentario.pdf>

REZENDE, Fernando - *O Olhar às Aversas*, citando entrevista com Cremilda Medina.

ROCHA, Leopoldo Coelho – *O caso Ônibus 174: Entre o Documentário e o Telejornal*, Centro Universitário de Belo Horizonte, in: www.bocc.ubi.pt

RODRIGUES, Adriano Duarte - *O Impasse da Técnica no Conflito dos Saberes* – in *Agonia do Leviatã*, ECA/USP/CNPq, São Paulo, 1996.

RUBINATO, Alfredo – *O Despertar da Besta, a Alma do Expressionismo Alemão e sua Tradução Estética no Cinema*, in <http://www.geocities.com/contracampo/expressionismoalemao.html>

SALLES GOMES, Paulo Emílio – *Suplemento Literário Vol I*, Embrafilme, Rio de Janeiro, 1982

SALOMÃO, Pedro Eduardo Pereira - *O Paradoxo do Realismo no Cinema Contemporâneo*, Digitagrama - Revista Acadêmica de Cinema, nº 4, 1º semestre 2007, in <http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero4/pedroeduardo.asp>

SANJINES, Jorge - *Eles não Compreendem essa Bolívia* – entrevista, tradução de Sergio Ferrari, in <http://www.cebela.org.br/imagens/Materia/2004-3%20205-209%20jorge%20-sanjin%C3%A9s.pdf>

SANJINES, Jorge - *Teoria Y Práctica de un Cine Junto Al Pueblo – La Experiência Boliviana, Fragmentos* in http://www.documentalistas.org.ar/nota-textos.shtml?sh_itm=bcbd04ddecc94eea746d6fcfbde0fb45

SCHIFFER, Sueli – *Anotações de aula*, abril, 2007

SILVEIRA, Luciana Martha – *A (Ir)realidade da Cor na Fotografia*, in *Imagem*

(Ir)realidade, Comunicação e Cibermídia, Sulina, Porto Alegre, 2006

SOARES, Luiz Eduardo – *Filme perturba até os 'caveiras' de carteirinha* – O Estado de S. Paulo, Caderno Alias, pág. J5, São Paulo, 07/10/2007

SOUZA E SILVA, Jackson, BARBOSA, Jorge Luiz – *Favela, Alegria e Dor na Cidade*, Senac, Rio de Janeiro, 2005.

SOUZA, Mauro Wilton (org) – *Recepção e Comunicação: a Busca do Sujeito*, in *Sujeito, O Lado Oculto do Receptor*, Brasiliense, São Paulo, 1994

SUZ, Pedro - *El "Regreso" de la Historia*, in <http://cine.bolivia.com/noticias.asp?id=81>

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo - *Documentário no Brasil, Tradição e Transformação*, Summus, São Paulo, 2004.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira – *Globalização e Identidade Cultural - o impacto da televisão numa comunidade rural paraibana* (Nordeste do Brasil)
<http://ubista.ubi.pt/~comum/trigueiro-osvaldo-globalizacao-identidade.html>

VALADARES, Lícia – *A Gênese da Favela Carioca, A produção Anterior às Ciências Sociais*, Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol 15, nº 44, São Paulo, outubro/2000.

VARGAS- Raul Osório – *A Dinâmica Sutil e Graciosa do Instante*, extrato de tese ECA/USP, São Paulo

VASCONCELLOS, Gilberto - *Glauber Pátria Rocha Livre*, Senac, São Paulo, 2001

VILLAÇA, Flavio – *Espaço Intra-Urbano no Brasil*, Nobel-Fapesp, São Paulo, 1998

WINSTON, Bryan – *A maldição do "jornalismo" na era digital*, in: *O Cinema do Real*, MOURÃO, M.D. & LABAKI, A (orgs.), Cosak & Naif, São Paulo, 2005

XAVIER, Ismail – *O discurso cinematográfico*, Paz e Terra, São Paulo, 2005

Os irmãos Lumière filmam *O Lanche do Bebê*, e Meliès detecta na primeira projeção da história do cinema a imagem que salta da tela – *as folhas se movem*, diz o mágico que também vai ser cineasta! Meliès sai do centro da imagem, a mãe que dá o lanche ao bebê, para ver o que o cinema coloca nas bordas, as folhas das árvores que se movimentam com o vento. Flaherty reconstitui posado o que sua observação visual e intelectual detecta da realidade em *Nanook the North*, e dá aos nativos arpões que eles não conheciam em 1922. Linduarte Noronha reconstrói o quilombo em *Aruanda*, e abre no início dos anos 60 um panorama para o Cinema Novo e o documentário contemporâneo. *Inal Mama* registra (ou reconstitui?) em 2007 na Bolívia o ritual do jawaico com a oferenda das folhas de coca e recoloca no cinema a tradição cultural apresentada por Sanjines em *Iawar Mallku*, em 1969. Eduardo Coutinho, o mestre do cinema-verdade no documentário brasileiro com seus personagens-sujeitos carregados de “veracidade” desconstrói seu próprio *modus* de fazer cinema e faz da *praxis* teoria quando mistura depoimentos aparentemente reais com interpretações em *Jogo de Cena* (2007) e produz um marco no cinema brasileiro que deve aumentar a discussão sobre a questão da realidade no cinema de não-ficção: *nem tudo é verdade*, diz o cineasta do cinema-verdade!

Esse *post scriptum* nasce quando esse texto de dissertação estava concluído, pronto para impressão e depósito. Seria, no entanto, uma contradição pessoal não incluir a observação que o filme de Coutinho coloca, pois ele vem sintetizar de certa maneira muito do que discutimos. Não estão aqui os campos simbólicos onde transitam os personagens, mas o próprio cenário onde as entrevistas foram realizadas, o palco de um teatro, suas cadeiras e suas luzes, atuam como a simbologia máxima daquilo que o diretor coloca no título: *Jogo de Cena*. Tudo é encenado na vida, não existe separação entre o filme natural e o filme posado, como distinguia Paulo Emílio Salles Gomes, não existem barreiras entre documentário e ficção, parece dizer Coutinho. O cineasta que saiu da ficção para o documentário agora afirma que tudo é a mesma coisa, a verdade está intimamente ligada à personagem, aos fatos e ao que o diretor quer deles.

Jogo de Cena começa contrapondo depoimentos aparentemente reais, as falas de personagens sobre suas vidas, com a interpretação de atores profissionais dessas mesmas falas. Mas tudo começa a embaralhar quando o filme avança, não bastasse o espectador perceber que os depoimentos, por mais emocionais que sejam, vêm carregados de pré-

juízos colocados pelas personagens quando olham para a câmera, pelas atrizes que se perdem entre interpretação e sentimento e pelo próprio diretor ao colocar suas intervenções. Coutinho volta a tratar de um tema que é recorrente em seus últimos filmes – a vida e a morte – a vida na insistente escolha de mulheres que falam de seus filhos, a morte na presença de pais que já foram ou estão ausentes. Um prato típico para a catarse que os personagens incorporam – e catarse é a relação freudiana com a verdade, ou seja, e mais uma vez, nem tudo que se ouve é verdade!

A mulher que perde o marido depois de 25 anos de casamento e logo depois o filho que volta em sonho como anjo não se sabe se é personagem ou atriz, porque são duas mulheres desconhecidas que fazem depoimentos praticamente semelhantes, com o texto na maior parte do tempo exatamente igual. Quem é atriz e quem é personagem?

A garota que olha incisiva e se posiciona para a câmera parece dar a dica de que está interpretando um papel muito bem, quando afirma que em um momento da vida decidiu que seria atriz, depois de colocar a questão que a inclui no filme – a briga com o pai e os cinco anos em que moraram juntos e nunca mais se falaram. A rapper canta para Coutinho, olha para Coutinho, mas está cantando para o público que a assiste nos shows na periferia. A reumatóloga turca que diz ter salvo muita gente mostra um perfil rancoroso na tradução do próprio nome – bîlis escura – mas volta ao final para se reconciliar com Coutinho, com o público que sabe vai ver o documentário e com a própria filha – a abertura que o diretor concede como se quisesse na canção emocionada do final dizer para o espectador: cinema é um jogo de cena, essa é a minha verdade, faça dela uma âncora para o seu próprio conhecimento e descoberta, porque, no cinema, nem tudo é verdade! *F for Fake*, como já disse Orson Welles, em 1974. Ou seja: a verdade também pode ser uma mentira!